

O trágico em Vigotski e Filonov

LUANA MARIBELE WEDEKIN

■ 238

Luana Maribele Wedekin é Doutora em Psicologia (UFSC); M.A. History of Art (The Courtauld Institute of Art, London - UK); Mestre em Antropologia (UFSC). Professora da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL).

ouvirouver ■ Uberlândia v. 11 n. 1 p. 238-256 jan.|jun. 2015

▪ RESUMO

O artigo propõe uma reflexão sobre a categoria do trágico a partir de um diálogo entre a obra “Hamlet, príncipe da Dinamarca” (1999) de Lev Vigotski e a obra do pintor, poeta e teórico russo Pavel Filonov. Apresenta-se o conceito de catarse desenvolvido por Vigotski, no qual amplia a noção aristotélica e psicanalítica ao enfatizar sua função social e ao afirmar que a catarse promovida pela tragédia não necessariamente promove alívio no espectador. Relaciona-se, então, as reflexões de Vigotski sobre a tragédia com a categoria do Feio e o tema da melancolia em duas obras de Filonov, cujo caráter inefável, indizível, intraduzível remetem à dimensão trágica da existência humana.

▪ PALAVRAS-CHAVE

Trágico, Lev Vigotski, Pavel Filonov, Hamlet, Arte russa.

▪ ABSTRACT

The article discusses the category of tragic through a dialogue between Lev Vygotsky's work "Hamlet, Prince of Denmark" (1999) and the work of the Russian painter, poet and theorist Pavel Filonov. Vygotsky developed a concept of catharsis, extending the Aristotelian and psychoanalytic notion by emphasizing its social function and affirming that the catharsis promoted by the tragedy does not necessarily cause relief in the viewer. Vygotsky's reflections on the tragedy are then related to the category of Ugliness and the subject of melancholy in two works by Filonov, whose ineffable, unspeakable, untranslatable character refers to the tragedy of human existence.

▪ KEYWORDS

Tragic, Lev Vygotsky, Pavel Filonov, Hamlet, Russian art.

239 ■

1. Contextualizando o “Hamlet” de Vigotski

A tragédia como obra de arte e o trágico como categoria estética têm sido objetos de reflexão filosófica desde a Antiguidade grega, seja na inquietação diante da possibilidade de obter prazer frente à representação do sofrimento - e os aspectos morais daí recorrentes-, seja como forma de pensar o aspecto trágico real e inevitável da vida humana. Em “A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca”, produzido em 1916, Lev S. Vigotski apresenta a categoria estética do trágico numa perspectiva da crítica literária. Como uma produção de seu “período de formação”, ou seja, anterior ao desenvolvimento pleno de sua psicologia histórico-cultural, a obra tem recebido pouca atenção dos estudiosos. Objetiva-se, portanto, ampliar a reflexão sobre esta abordagem particular do trágico empreendida por Vigotski, colocada aqui em diálogo com a obra do pintor, poeta e teórico das artes quase desconhecido fora da Rússia Pavel Filonov.

Vigotski iniciou sua análise sobre “Hamlet” aos 19 anos, obra precoce, porém erudita e clara (RIVIÈRE, 1985). Uma reflexão de grande densidade em produção tão adiantada, demonstra não somente a familiaridade do autor com a crítica literária e a própria obra de Shakespeare, especialmente “Hamlet”, pela qual Vigotski era aficionado; mas mostra também certa ousadia em termos de método, com promissores apontamentos para futuros desdobramentos científicos do autor. Na obra podem ser identificadas influências da psicologia de William James, referências à poesia simbolista russa e uma menção às inovações introduzidas por Edward Gordon Craig às artes dramáticas (KOZULIN, 1994).

Em 1916, quando era ainda um universitário, Vigotski assistiu à montagem de “Hamlet” pelo Teatro de Arte de Moscou, com design do teatro simbólico de Edward G. Craig e direção de Stanislavski (VIGODSKAYA; LIFANOVA, 1999). O princípio da simplicidade regia esta montagem, criando concentração máxima no trabalho do ator, e, portanto, nos aspectos psicológicos de cada personagem.

Vigotski definiu sua obra sobre “Hamlet” como uma “crítica de leitor”, “francamente subjetiva” e baseada na “impressão artística imediata” (1999, p. XVIII). Afirmo uma crítica que não visa “interpretar a obra”, pois “interpretar significa esgotar e depois disso a leitura perde seu porquê” (Ibid., p. XXIV). Em “Hamlet” (1999), Vigotski apresenta seu ponto de vista polissêmico ao abordar a obra de arte:

[...] a obra de arte (como qualquer fenômeno) pode ser estudada de aspectos inteiramente diversos; permite um número infinito de interpretações, uma multiplicidade de enfoques, em cuja riqueza inesgotável está a garantia de seu sentido imorredouro (p. XVII).

A afirmação da pluralidade de interpretações da obra de arte garante a atualidade do pensamento de Vigotski sobre arte, assim como sua independência e parte do caráter subversivo de sua teoria no contexto da instituição do Realismo Socialista como único método da arte soviética em 1934. Um dos elementos desenvolvidos por Vigotski em sua reflexão sobre “Hamlet” é a relação entre tragédia e catarse.

2. Catarse em Vigotski

Em “Psicologia da Arte” (1998), Vigotski faz uma apreciação da abordagem psicanalítica da arte, apontando limites dessa perspectiva. A crítica de Vigotski à psicanálise

focaliza os seguintes pontos: ênfase exclusiva no inconsciente, relegando à consciência um papel secundário e não a compreendendo como um “fator autônomo ativo” (p. 98); incapacidade da psicanálise em explicar a questão da forma na arte, ou seja, seu acento exclusivo no conteúdo; o ponto de vista reducionista da psicanálise quanto ao sentido e o efeito da obra de arte relacionados somente às questões da infância e sexualidade. A explicação psicanalítica da obra de arte e da criação artística é incompatível com a psicologia da arte proposta por Vigotski por reduzir o papel social da arte, restringindo o efeito e a criação da obra de arte ao campo da consciência individual, além de ser incapaz de explicar a “evolução histórica” e as mudanças das funções sociais da arte.

Entretanto, Vigotski não descarta todos os conceitos psicanalíticos. Incorpora, problematiza e complexifica o conceito de catarse, cujas referências de base são a “Poética” (1995) de Aristóteles e das definições do início da psicanálise.¹ Para o filósofo grego, a tragédia seria o ápice da arte (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1999), notadamente pela grandeza moral do herói trágico. Aristóteles menciona a catarse em sua definição da tragédia, mas não a explica:

É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções (1995, p. 24).

A função da catarse na concepção aristotélica estaria na limpeza, na purgação de emoções suscitadas pela tragédia. Fundamental para a noção aristotélica seria, portanto, o efeito causado pela obra de arte, ou, mais especificamente, as formas como as ações e comportamento do herói trágico afetam o espectador (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1999).

Vigotski admite a impossibilidade de conhecer com precisão o sentido atribuído pelo filósofo grego, porém, considera o termo “catarse” central para a compreensão da reação estética, uma das preocupações fundamentais abordadas em “Psicologia da Arte” (1998). Vigotski se aproxima de um conceito de catarse como processo no qual “as emoções angustiantes e desagradáveis são submetidas a certa descarga, à sua destruição e transformação em contrários” (1998, p. 270). O aspecto biológico da arte também estaria

¹ O termo catarse foi retomado de Aristóteles por S. Freud e J. Breuer, definindo o método catártico em “Estudos sobre a histeria” de 1895, como o “procedimento terapêutico pelo qual um sujeito consegue eliminar seus afetos patogênicos e então ab-reagi-los, revivendo os acontecimentos traumáticos a que eles estão ligados”. (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 107).

compreendido na noção de catarse, no que tange ao mecanismo de “descarga indispensável de energia nervosa e um procedimento complexo de equilíbrio do organismo e do meio nos momentos críticos de nosso comportamento” (1998, p. 313).

Um dos atributos mais poderosos da arte seria promover elaboração, superação, solução e transformação de sentimentos. Para Vigotski, reside aí uma importante função social da arte como “técnica social do sentimento” (1998, p. 315), e explica: “[...] quando a arte realiza a catarse e arrasta para esse fogo purificador as comoções mais íntimas e mais vitalmente importantes de uma alma individual, o seu efeito é um efeito social” (Ibid.). Ao final do “Psicologia da Arte” (1998), Vigotski elabora de forma clara sua proposição do papel social da arte: “[...] a arte é a mais importante concentração de todos os processos biológicos e sociais do indivíduo na sociedade, que é um meio de equilibrar o homem com o mundo nos momentos mais críticos e responsáveis da vida” (p. 329).

Entretanto, há na concepção de catarse de Vigotski uma diferença fundamental em relação ao conceito aristotélico. Para o filósofo grego a tragédia apresenta um “conflito sem solução”, “uma solução negativa ou um desenlace desditoso [a derrota, o fracasso ou a morte] para o personagem trágico” (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1999, p. 151), os quais causariam terror e comisseração no espectador, que seriam procedidos pelo prazer estético. Vigotski ressalta o poder da experiência estética de transformar os sentimentos, ainda que seu desenlace nem sempre seja prazeroso. Ao contrário, no “Hamlet”, Vigotski (1999) argumenta sobre os aspectos sombrios, angustiantes, obscuros, misteriosos da tragédia.

Neste ponto é possível aproximar Vigotski e o pintor russo Pavel Filonov. Ao contemplar a obra plástica deste artista, o espectador depara-se com algo de misterioso, de inexplicável, de inefável. Não há alívio possível diante das pinturas de Filonov. A fealdade e a expressividade de sua pintura apresentam um enigma e a perspectiva da tragédia de Vigotski oferece uma base para decifrá-lo.

3. O feio em Filonov

Pavel Filonov é um artista pouco conhecido, pertencente à “tradição alternativa” da arte russa (BOWLT, 1975)² e considerado um dos artistas mais recônditos e enigmáticos da vanguarda russa (BOWLT, 2000). Embora não se possa falar de um Expressionismo na Rússia, Filonov é o mais expressionista dos membros da vanguarda (BOWLT, 2000). A obra de Filonov pode ser associada com a arte dos grandes mestres da arte renascentista alemã e holandesa, especialmente Albrecht Dürer, Mathias Grünewald, Hans Holbein, Lucas Cranach, Hieronimus Bosch³ e Peter Brueghel, o velho, bem representados no museu Hermitage, em São Petersburgo e em coleções particulares em São Petersburgo e Moscou. A influência é visível no uso da linha como elemento sensível nas primeiras obras de Filonov, e também na propensão para a fantasia, a alegoria, a preocupação com símbolos apocalípticos, “um senso comum de transformação universal iminente” (BOWLT, 1975, p. 211). (Tradução nossa).⁴

Um exemplo do uso da linha como força sensível é o “Autorretrato” de Filonov, de 1909-10 (Figura 1). O retrato do artista, em primeiro plano, remete à alegoria da Melancolia, tema caro à tradição alemã, como em “Melancholia I”, de Albrecht Dürer (1514) (Figura 2).⁵ Nas duas composições a linha exerce papel fundamental, mas em Dürer o tratamento das linhas é distribuído uniformemente na composição, ora surgindo fluidas, ora interrompidas, hachuradas e vibrantes a criarem efeitos de textura e volume (claro e escuro, cheios e vazios).

243 ■

² À tradição alternativa da arte russa pertenceriam igualmente o inclassificável artista visual Mikhail Vrubel e os simbolistas russos (BOWLT, 1975).

³ Filonov cita Bosch em seus escritos, o que atesta claramente essa influência (BOWLT, 1975b).

⁴ No original: A common sense of imminent, universal transformation (BOWLT, 1975, p. 211).

⁵ A definição de melancolia vai desde a descrição de Galeno (129-c. 200 d.C.) como uma desordem humoral (um desequilíbrio da bile negra), passando pela caracterização de um temperamento pensativo e sombrio, uma qualidade associada ao gênio e à energia criativa, assim como estados de indolência até a depressão clínica (RADDEEN, 2000). Tem sido um frequente tema na arte, e outras referências poderiam ser citadas: o “Autorretrato com braço erguido” (1802) do pintor alemão Caspar David Friedrich; o “Retrato de dr. Gachet” (1890), de Vincent Van Gogh; as várias versões de “Melancholia” (1891), de Edward Munch, certamente muito convergentes com a poética de Filonov.

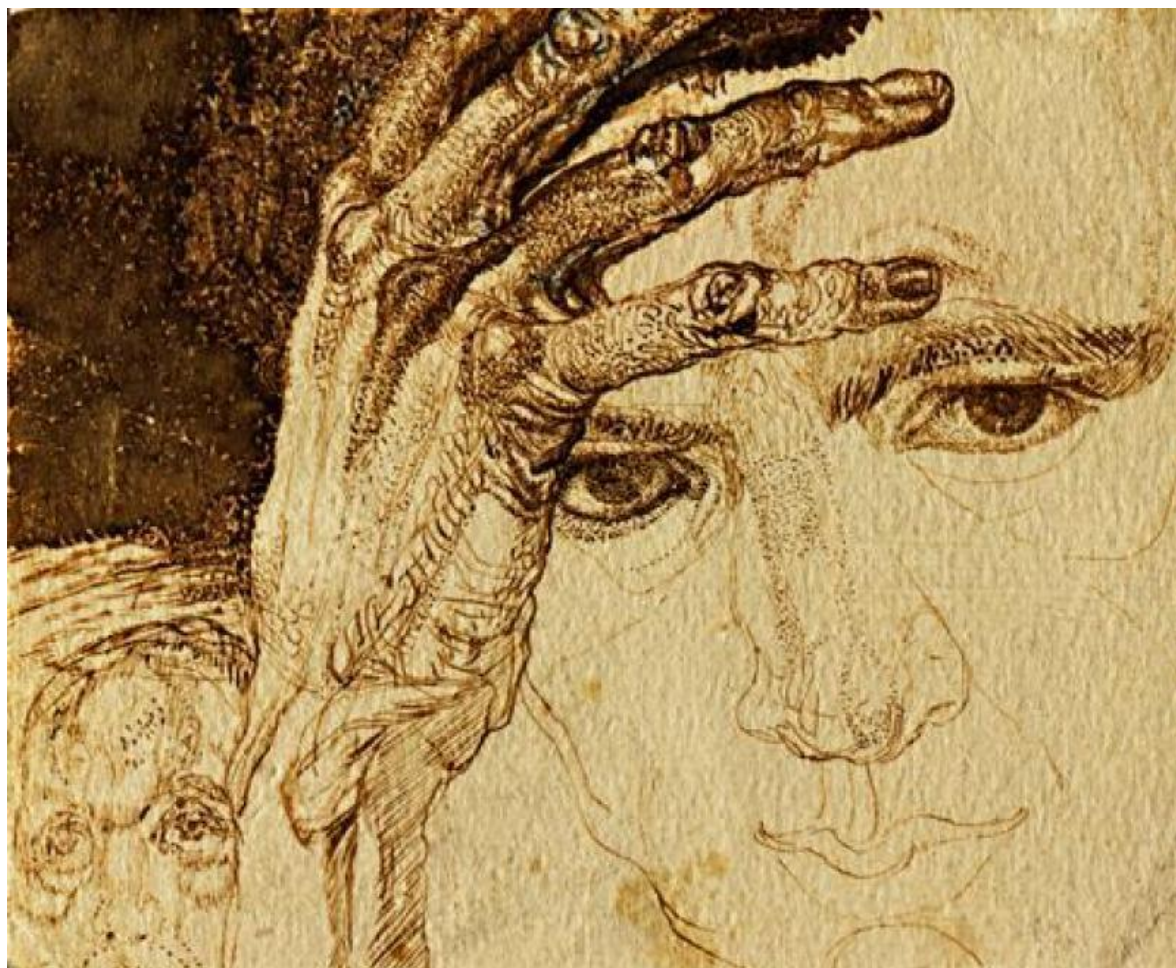


Figura 1. Pavel Filonov, Autorretrato, nanquim sobre papel, 1909-10, Museu do Estado Russo, São Petersburgo.

No autorretrato de Filonov, porém, não há uniformidade. Parte do rosto em primeiro plano é composto de linhas suaves, quase esboços que delineiam o contorno do rosto, a boca, o queixo e partes do nariz. Essas linhas mais longas e fluidas contrastam com as linhas interrompidas em direções diversas que compõem a mão que apoia a cabeça. O tratamento dado a essa parte da composição contrasta com os demais elementos, os grafismos são variados, das hachuras ao pontilhado, e o pulso e a mão são tratados com rigor anatômico, ao mesmo tempo que cresce a expressividade através da densidade criada nas articulações. O artista parece enfatizar o contraste ou complementaridade entre a imaterialidade do exercício do pensamento, com a materialidade dos meios, a mão do artista que executa, que encarna aquilo que foi antes imaginado. Filonov trabalha da transparência à opacidade,

extremos que se encontram justamente na linha dos olhos, cujas pupilas são tão saturadas quanto o fundo do desenho.



Figura 2. Albrecht Dürer, Melancholia I, Gravura em metal, 24,4 X 19,2 cm, 1514., Museu Britânico, Londres. © Trustees of the British Museum

As duas obras podem ser identificadas com a alegoria da melancolia, especialmente no gesto de apoiar a cabeça. A base teórica para a iconografia da “Melancholia I” de Dürer seria “A filosofia oculta” de Cornelius Agrippa, impressa em 1533, que estabeleceu o primeiro grau da melancolia como o temperamento dos pintores, arquitetos, escultores e mestres de várias artes manuais (BARBOSA, 2011). O tema da melancolia ocorre também no teatro renascentista e é Hamlet quem exhibe qualidades próprias do humor melancólico: ao

mesmo tempo uma imaginação superior e uma incapacidade para agir, a inércia, a imobilidade, elementos enfatizados por Vigotski em sua leitura da obra de Shakespeare e visíveis no anjo de Dürer. Vigotski escreve sobre “Hamlet” como “tragédia sem ação” (1999, p. 1), sobre seu “caráter inativo” (Ibid. p. 14).

No desenho de Filonov observa-se uma figura em segundo plano, as feições distorcidas, mais características dos desdobramentos posteriores do estilo do artista. Em Dürer, ao lado do anjo da melancolia, encontra-se a figura de um *putto*, seu auxiliar. Mas qual seria o papel da figura secundária no desenho de Filonov? Se o humor melancólico é o que mais leva a pensar, mais “alimenta a reflexão filosófica e a criação poética” (BARBOSA, 2011, p. 26), a composição de Filonov remete à reflexão existencial, à centralidade do pensamento, enfatizada na abordagem científica de sua “Teoria da Arte Analítica”. Contudo, em sua teoria e prática, o artista almejava uma fusão entre razão (pensamento analítico) e intuição: “Eu declaro que há dois métodos de abordar um objeto e de resolver o problema que ele coloca: a abordagem analítica, não-enviesada, e a abordagem científica baseada na intuição mas constantemente verificada pela análise” (FILONOV, 1977, p. 228). (Tradução nossa).⁶ A essa dimensão intuitiva o artista deu o nome de “fluxo universal”, “eclosão universal” e na sua concepção da arte “orgânica” repousava a aspiração de produzir uma arte que registrasse “o processo de tornar-se” (BOWLT, 2000, p.189). (Tradução nossa).⁷

■ 246

A figura de faces distorcidas em segundo plano poderia ser lida como um duplo do próprio artista: ao elemento analítico/pensativo associa-se esse elemento irracional, intuitivo, cujos contornos são borrados, pois é impossível captá-lo com clareza. Bowlt (1975b) atesta que Filonov parecia equivaler “intelecto verdadeiro” com intuição.

Vigotski identifica na tragédia “Hamlet” uma série de dualidades, como por exemplo as duas concepções de mundo representadas na “consciência diurna, da razão, do rei” (1999, p. 36), e nas “profundezas obscuras da alma profética de Hamlet” (Ibid.); no diálogo externo transcorrido em palavras e no diálogo interno que ocorre em silêncio; no visível e simples, em oposição ao inusitado e profundo; no claro e no escuro; no aqui e no além; na

⁶ No original: *I declare that there are two methods of approaching an object and resolving the problem it poses: the unbiased, analytical approach and the scientific approach based on intuition but constantly checked by analysis* (FILONOV, 1977, p. 228).

⁷ No original: *Process of becoming* (BOWLT, 2000, p.189).

vida e na morte. Esse cenário de dualidades é reforçado pelas figuras de linguagem utilizadas por Vigotski para escrever sobre a obra: o abismo, o espelho, o crepúsculo. Vigotski descreve o crepúsculo: “Nessa hora, que parece prolongar-se apenas por uma insignificante fração de segundo, tudo – objetos e pessoas – tem uma espécie de dupla existência ou existência desdobrada, uma noturna e uma diurna, uma na manhã e uma na noite” (1999, p. 1). Embora o autor transite de um polo para outro das dualidades, é o aspecto de conflito, é o espaço entre os polos que ele enfatiza. Esse espaço “entre” é justamente o espaço da obra de arte, seja o “Hamlet” (1999), sejam as pinturas de Filonov. As duas faces no autorretrato de Filonov podem ser lidas como representando os polos analisados por Vigotski na tragédia de Shakespeare, e assim poderiam ser descritas:

[Hamlet] está cindido, desdobrado, entregue a dois mundos, vivendo duas vidas, sempre recordando a Sombra: está entregue a uma outra consciência. Sua alma profética, presciente, que vê através do que está oculto, habita dois mundos, e seu coração, tomado de dolorosa inquietude, pulsa no limiar, no último marco desta vida (VIGOTSKI, 1999, p. 81).

Bowlt (1975b) sugere que uma das razões para a pouca apreciação do trabalho de Filonov no Ocidente, além da inacessibilidade antes do fim da União Soviética, seria o fato de muitos de seus trabalhos serem extraordinariamente feios. Para este historiador da arte, suas obras não teriam a harmonia de cores como as pinturas de Malevich e Kandinsky, a alegria de viver expressa nas obras de Natália Gontcharova e Mikhail Larionov, ou a “ordem sensitiva” dos construtivistas.

Filonov não produzia suas pinturas como elementos a proporcionarem simplesmente prazer ao espectador. Havia no artista a profunda crença na arte como uma elevada missão (BOWLT, 1975b). Sobre este aspecto, pode-se relacionar a negação de Vigotski a uma perspectiva hedonista da arte, que, aliás, considerava “pobre e falsa” (VIGOTSKI, 1998, p. 75), afirmando: “[...] erro bem maior consiste em reconhecer como momento fundamental e determinante da psicologia da arte o prazer proporcionado por qualquer tipo de modalidade” (VIGOTSKI, 1998, p. 73).

Tais observações compreendidas acerca da fealdade da obra de Filonov e a rejeição de uma arte de caráter hedonista para o artista e para Vigotski levam à necessidade de uma definição da categoria estética do Feio. Não sendo restrita somente à negação do Belo, a noção de Feio é esclarecida por Eco (2007) ao realizar uma história da feiura e de suas

múltiplas declinações. Este autor identifica três momentos diversos do Feio na arte: “o feio em si, o feio formal e a representação artística de ambos” (p. 20). A obra “Estética do feio” (1853), elaborada por Karl Rosencrantz e comentada por Eco (2007), apresenta algumas características do feio na arte:

[...] as diversas formas da incorreção artística, [...] a assimetria, a desarmonia, o desfiguramento, a deformação (o mesquinho, o débil, o vil, o banal, o casual e o arbitrário, o tosco), as várias formas de repugnante (o desajeitado, o morto e o vazio, o horrendo, o insosso, o nauseabundo, o criminoso, o espectral, o demoníaco, o feiticeiresco, o satânico) (ECO, 2007, p. 16).

Sánchez Vázquez (1999) ressalta a contribuição de pintores como Lucas Cranach, Diego Velázquez, Rembrandt e Goya para a ruptura do vínculo entre arte e beleza, prefigurada pelos artistas renascentistas e consumada no século XIX. Esses artistas não pretenderam embelezar o feio, e nem mesmo quiseram simplesmente representar um feio real, natural, mas exibiram uma fealdade produzida, “criada pelo artista” (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1999, p. 225).

Muitas das qualidades elencadas por Rosencrantz fazem parte das expressões de arte de vanguarda, as quais, aliás, incorporaram criações artísticas não ocidentais para romper com a tradição pictórica ocidental, evidenciando a relatividade cultural do que se compreende por beleza e feiura. Tais aspectos não fugiram à análise de Eco (2007), ao observar que os artistas de vanguarda experimentaram a representação do feio em si, do feio formal e, ao utilizarem do recurso da deformação de imagens, eram muitas vezes interpretados como exemplos do feio artístico.

Pode-se mencionar o Futurismo, o Expressionismo, o Surrealismo, o Dadaísmo como tendências vanguardistas que introduziram a feiura com parte de sua estratégia de escândalo e quebra com a tradição artística precedente. Os cubo-futuristas russos lançaram mão do primitivismo como recurso que levou à deformação, desproporção, assimetria, e a obra de Filonov está inserida neste contexto. O artista bebeu nas fontes pré-cristãs das antigas culturas siberianas, do sul da Rússia e Finlândia, assim como da arte cristã primitiva. Dessas referências, destilou certos princípios estilísticos como a magnificação das proporções dos objetos, a solidez dos membros e a rotundidade da forma, notáveis em suas produções (BOWLT, 1975b). As fontes iconográficas de Filonov foram colhidas no Museu de Antropologia e Etnografia, adjacente ao Museu de Zoologia frequentado pelos estudantes da

Academia que lá encontravam esqueletos animais e humanos para estudo. Certo fascínio pelo grotesco foi nutrido pela *Kunstammer* de Pedro, “o grande”, uma das coleções mais ricas e variadas de monstros e aberrações na Europa.⁸

4. O trágico na obra de Filonov e Vigotski

É na categoria do trágico, porém, que as relações entre Vigotski e Filonov são mais evidentes. A obra de Filonov é a encarnação visual do “sentimento específico do trágico”, mencionado por Vigotski (1999, p. XXVI). Paradoxalmente, é a partir de seu caráter inefável e insondável que Vigotski se aproxima de uma definição do trágico. Mais que definir, é preciso sentir, como o espectador diante de “Hamlet” ou das pinturas de Filonov.

Em “O homem no mundo”, de 1925 (Figura 3), o artista cria uma composição bastante complexa na qual são conjugadas 12 cabeças e 3 figuras humanas com cabeça e corpo, além de formas e estruturas volumétricas geométricas diversas, cujo fundo é uma espécie de mosaico com superfícies geométricas de vários formatos, em tons predominantemente azuis e vermelhos, com alguma presença de verde, cinza e branco. As cabeças são pintadas de formas diferentes entre si, ora compostas por detalhados grafismos e mosaicos de peças muito pequenas, ora geométricas, ora em grafismos bem orgânicos, semelhantes a células vistas através de um microscópio. A deformação está presente em todas as cabeças, notadamente pela amplificação dos elementos: olhos enormes em infinitos contornos concêntricos, narizes amplos, narinas abertas. Há a presença das figuras-máscaras, algumas de feitio mais simplificado e tosco. Duas figuras de corpo inteiro estão invertidas no canto superior esquerdo da pintura e a outra, quase imperceptível, está dentro dos contornos da cabeça no canto inferior direito. As proporções estão alteradas, as pernas curtas, os pés enormes. A figurinha inteira de cabeça para baixo parece ser uma criança, acompanhada de uma figura maior. Seu olhar parece ingênuo em meio as terríveis expressões das outras faces.

249 ■

⁸ A seção anatômica da *Kunstammer* de Pedro, “o grande”, estava localizada em anexo à Academia de Ciências e continha elementos como um peixe-espada, uma ovelha com oito pernas; outra com três olhos, dois torsos e seis pernas; um bebê com três pernas; um bebê com duas cabeças (BOWLT, 2000).



Figura 3. Pavel Filonov, O homem no mundo, Óleo sobre tela, 207 X 73 cm, 1925, Museu do Estado Russo, São Petersburgo.

Algumas cabeças parecem confinadas a estruturas quadriculares vazadas, similares a grades ou janelas. Grades menores estão disseminadas pela pintura e desdobradas em

camadas sucessivas. Filonov distorce a perspectiva dessas estruturas, ao mesmo tempo que o espectador lê sua tridimensionalidade (principalmente através do uso das diagonais), o artista nega as regras da perspectiva científica, como no fundo visível do cubo que envolve a “criança”. Oito cabeças estão enquadradas. Seriam ícones contemporâneos, ídolos primitivos, retratos desfigurados? Seria uma só pessoa e a expressão de sua multiplicidade?

Filonov introduz elementos que Buzina (2006) chamou de grafemas, ou “uma figura original de escrita” (p. 65). (Tradução nossa).⁹ Esses sinais e figuras estão espalhados pela tela. Lembram pictogramas primitivos: flechas, rodas, grades,¹⁰ mas seu sentido escapa ao espectador/leitor, que é jogado no campo do intraduzível. Como escreve Vigotski sobre a tragédia, esbarra-se na “intradutibilidade”, na “inefabilidade da impressão artística” (1999, p. XXXIV). Como a tragédia, as pinturas de Filonov guardam um mistério, “que atrai de modo irresistível mas permanece fechado de modo irremediável e eterno para a consciência humana” (VIGOTSKI, *Ibid.*).

O título, entretanto, fornece uma pista e “O homem no mundo” pode referir-se justamente ao trágico da existência humana, como descrito por Vigotski:

251 ■

Hamlet tocou as últimas profundidades do trágico. Como tal, o trágico decorre dos próprios alicerces da existência humana, sedimenta o fundamento da nossa vida, medra das raízes dos nossos dias. É trágico o próprio fato da existência do homem – seu nascimento, a vida que lhe é dada, sua existência individual, seu distanciamento de tudo, seu isolamento e sua solidão no universo, o deslocamento de um mundo desconhecido para o mundo conhecido com a sua consequente entrega constante a esses dois mundos (1999, p. 3).

Uma perspectiva apocalíptica permeia as obras de Filonov e essas raramente transmitem otimismo, tranquilidade ou qualquer sentido de elevação, traço considerado um “pessimismo selvagem” por Bird (1987, p. 241). (Tradução nossa).¹¹ Talvez Filonov não fosse um pessimista. Tal perspectiva parece não coincidir com seu projeto artístico coerente e íntegro, mantido apesar das árduas condições de produção de sua época. Sua obra evidencia a marca dos grandes artistas: resiste a reducionismos, escapa às formulações fáceis e apesar de seu caráter denunciativo, jamais escorrega pela via teleológica.

⁹ No original: An original figure of writing (BUZINA, 2006, p. 65).

¹⁰ Uma comparação evidente poderia ser feita com os desenhos de Paul Klee, como em “Viveiro de árvores”, de 1929. Onde, além dos pictogramas constata-se o preenchimento total da superfície, no caso, uma placa de gesso de 53,3X62,2 cm.

¹¹ No original: Savage pessimism (BIRD, 1987, p. 241).

Ao final, Vigotski não auxilia a desvendar o enigma da obra de Filonov, mas permite aceitá-lo em sua obscuridade, no que tem de inexplicável: “o importante na tragédia não é a apreensão (o desvelamento) mas a sensação” (VIGOTSKI, 1999, p. XXXIV). Ao espectador/leitor ficam as entonações ouvidas com “o ouvido da alma” (VIGOTSKI, 1999, p. XXXVII), e o silêncio: “[...] o silêncio é um excedente, a plenitude, a conclusão do pensamento, o mistério, o que é preciso aceitar” (Ibid.).

5. O trágico nas vidas de Filonov e Vigotski

■ 252 Não é possível precisar se Vigotski conheceu as pinturas de Filonov. Alguns aspectos de suas biografias os aproximam: ambos líderes em suas áreas, as quais desejavam mais “científicas”, e ambos extremamente disciplinados, produtivos e comprometidos com seus trabalhos. Filonov trabalhava dezoito horas por dia, traço que levou Marcadé a defini-lo como “monge laico” (2007). Vigotski trabalhava mesmo enfermo e sua prolífica produção denota dedicação extraordinária. Ambos foram professores devotados e mostraram-se entusiastas na construção da nova sociedade soviética após a revolução de 1917, buscando materializar uma nova psicologia e uma nova arte.

Sendo a perspectiva de Filonov tão subjetiva e individual, ainda que a defendesse como científica e analítica, sua arte, teoria e ensino foram alvo implacável na perseguição a qualquer tipo de manifestação artística de caráter mais subjetivo a partir de meados da década de 1920. Comunista por convicção (não por conveniência, sem filiação formal ao Partido), nem seu engajamento com o regime socialista desde seu retorno do *front* romeno, em 1918, nem sua participação na reestruturação das instituições de ensino após a revolução de Outubro de 1917 foram suficientes para protegê-lo. Em 1927 foi destituído de seu cargo no Instituto de Cultura Artística (*Ginkhuk*). Em 1930, quatro anos antes da instituição do Realismo Socialista como método único na arte soviética, foi impedida a abertura de sua exposição individual no Museu do Estado Russo, em Leningrado. Em um livro de 1933 que denunciava o “formalismo” na arte soviética, sua obra foi classificada de “profundamente individualista”; rejeitada “por suas posições próximas à ideologia do

expressionismo pequeno-burguês” e considerada “estrangeira à visão de mundo do proletariado” (MARCADÉ, 2007, p. 360). (Tradução nossa).¹²

Filonov passou toda a década de 1930 em pobreza e fome. No contexto soviético não havia alternativas de subsistência para artistas não apoiados pelo Estado. Tomava dinheiro emprestado da esposa e da irmã, desesperado por qualquer trabalho relacionado à pintura (PETROV, 2006). Entretanto, o artista não admitia nenhum tipo de concessão à sua criatividade livre e pessoal, e rejeitava comissões ou ofertas que lhe parecessem ferir sua integridade artística. O artista afirmava: “Não posso aceitar comissões. Uma comissão leva a outra e preciso fazer minhas próprias coisas. Eu não posso seguir pela via da arte oficial. Eu não preciso de fama. Minha ideologia vai moldar seu próprio caminho” (Apud PETROVA, 2006, p. 92). (Tradução nossa).¹³

O artista não aceitava oferecimento de materiais artísticos, nem pagamento direto de seus alunos por suas aulas. Jamais cedeu a propostas para exposições fora do país ou de compradores estrangeiros, pois acreditava que seu trabalho devia permanecer em sua terra natal (PETROVA, 2006). Vivia com pouco não somente pela falta de recursos, mas como parte de uma filosofia de vida baseada na recusa a qualquer tipo de indulgência em coisas supérfluas. Dessa forma, “manteve-se em sua liberdade interior, intocado pelas circunstâncias da vida” (Ibid, p. 83). (Tradução nossa).¹⁴

Uma postura independente como a de Filonov também permeou a produção teórica de Vigotski. Ao mesmo tempo que esteve profundamente engajado com construção da educação e a psicologia após a revolução russa, sua teoria foi sempre fruto de diálogo com diversas vertentes e jamais teve propensão dogmática. Mesmo sua adesão a uma perspectiva marxista não era apenas uma simples aplicação de conceitos e citações de Marx e Engels para a psicologia. Vigotski nunca foi um “marxista domesticado” (RIVIÈRE, 1985, p. 98), mas buscou produzir uma teoria baseada no materialismo dialético e nas evidências

¹² No original: Profondément individualiste [...] ses positions proches de l'idéologie de l'expressionisme petit-bourgeois [...] étrangère à la vision du monde du prolétariat (MARCADÉ, 2007, p. 360).

¹³ No original: I cannot accept commissions. One commission leads to another and I need to do my own things. A cannot go down the road of official art. I do not need fame. My ideology will fashion its own road (FILONOV Apud PETROVA, 2006, p. 92).

¹⁴ No original: He held on to his inner freedom, untouched by the circumstances of life (PETROVA, 2006, p. 83).

metodológicas legadas por Marx.¹⁵ Ao mesmo tempo, sua contribuição transcende essa perspectiva teórica, o que assegura sua atualidade para pensar os fenômenos artísticos de sua época e os contemporâneos.

Circunstâncias trágicas encerraram a vida de Vigotski e Filonov. O primeiro faleceu em 1934 da tuberculose contraída dez anos antes: cedo demais para a produção e desenvolvimento de muitos de seus conceitos; em tempo para evitar-se testemunha ou até alvo dos expurgos stalinistas. Quanto a Filonov, pereceu de pneumonia no terrível cerco a Leningrado em 1941.

6. Conclusão

Em sua original e precoce crítica literária sobre “Hamlet”, Vigotski afirma a condição polissêmica fundamental para a leitura da obra de arte, formulação corajosa no contexto russo e soviético, marcado por séculos de censura e repressão das produções artísticas. Central para o pensamento de Vigotski é também a ideia de arte como “técnica social do sentimento” (1998, p. 315), associada à ampliação do conceito de catarse promovida pelo autor.

■ 254

A obra de Vigotski sobre “Hamlet” mantém sua atualidade para pensar todas as produções artísticas que transitam pela categoria universal do trágico, como a de Filonov. Não somente a temática tratada por Vigotski permanece atual, mas a própria questão da aceitação daquilo que é inefável, daquilo que é indizível, intraduzível, daquela propriedade que têm as grandes obras de arte diante das quais só resta o silêncio.

Referências

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1995. p. 17-52.

BARBOSA, P. R. A. O anjo de Dürer e os herdeiros de Saturno. **Poéticas visuais**, v. 2, n. 2, p. 22-29, 2011.

¹⁵ Sobre a influência marxista na obra de Vigotski, ver Veresov (2005).

BIRD, A. **A History of Russian Painting**. Boston: G.K.Hall & Co, 1987.

BOWLT, J. E. Pavel Filonov: An Alternative Tradition? **Art Journal**, v. 34, n. 3, p. 208-216, Spring 1975.

BOWLT, J. E. Pavel Filonov: his Painting and his Theory. **Russian Review**, v. 34, n. 3, p. 282-292, July 1975b.

BOWLT, J. E. Inside out: Pavel Filonov and the Anatomy of Fantasy. In: SCHEUNEMANN, D. **European Avant-garde: New Perspectives**. Amsterdam: Rodopi, 2000. p. 183-198.

BUZINA, O. Pavel Filonov: East and West. In: **Pavel Filonov: Seer of the Invisible**. São Petersburg: Palace Editions, 2006. p. 49-53.

ECO, U. **História da feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FILONOV, P. N. The Ideology of Analytic Art and the Principle of Craftedness. **Leonardo**, v. 10, n. 3, p. 227-232, Summer 1977.

FILONOV, P. Autorretrato, nanquim sobre papel, 1909-10, Museu do Estado Russo, São Petersburgo.

Fonte: Fotografia disponível em: <<http://vm.ru/news/2014/01/07/7-maloizvestnih-poloten-pavla-filonova-230118.html>> Acesso: 18 março 2015.

FILONOV, P. O homem no mundo, Óleo sobre tela, 207 X 73 cm, 1925, Museu do Estado Russo, São Petersburgo. Fonte: Fotografia disponível em: <<http://www.wikiart.org/en/pavel-filonov/a-man-in-the-world-1925>> Acesso: 03 jan 2015.

255 ■

KOZULIN, A. **La psicología de Vygotski**. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

MARCADÉ, J.-C. **L'avant-garde russe**. Paris: Flammarion, 2007.

PETROV, M. Pavel Filonov: an outsider with the psychology of a winner (The Artist's Professional Self-Consciousness). In: **Pavel Filonov: Seer of the Invisible**. São Petersburg: Palace Editions, 2006. p. 49-53.

PETROVA, Y. Pavel Filonov through the eyes of his wife. In: **Pavel Filonov: Seer of the Invisible**. São Petersburg: Palace Editions, 2006. p. 49-53.

RADDEN, Jennifer. Introduction: From Melancholic States to Clinical Depression. In: RADDEN, Jennifer (ed.). **The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva**. New York: Oxford University Press, 2000. p. 3-51.

RIVIÈRE, A. **La psicología de Vygotski**. 2. ed. Madrid: Visor, 1985.

ROUDINESCO, E.; PLON, M. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. **Convite à estética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Porto Alegre: L&PM, 1999.

VIGODSKAYA, G.; LIFANOVA, T. Lev Semenovich Vygotsky: Life and Works Part I. **Journal of Russian and East European Psychology**, Armonk, NY, v. 37, n. 2, p. 23-81, March-April 1999.

VIGOTSKI, L. S. **Psicologia da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VIGOTSKI, L. S. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.