

Autor | Author

Augusto Charan Alves Barbosa
Gonçalves*

DOSSIÊ

EDUCAÇÃO ESTÉTICA

IMAGINAÇÃO E CRIAÇÃO ARTÍSTICA ENQUANTO
NECESSIDADE E ESSÊNCIA HUMANA À LUZ
DA TEORIA HISTÓRICO-CULTURALARTISTIC IMAGINATION AND CREATION AS
ESSENCE AND HUMAN NEED IN LIGHT OF
THE CULTURAL-HISTORICAL THEORY

Resumo: Este artigo objetiva, dentre outras coisas, defender o argumento de que a imaginação e a criação artística são uma necessidade e essência dos seres humanos. Para isso, utiliza-se, como referencial teórico, a perspectiva histórico-cultural de Vigotski de base Marxista e Spinozista que problematiza e aprofunda as questões sociais e psicológicas que se relacionam com a arte, com a estética.

Palavras-chave: Vigotski, arte, estética.

Abstract: This article aims, among other things, to defend the argument that artistic imagination and creation are a necessity and essence of human beings. For this, the cultural-historical perspective of Vygotsky with a Marxist and Spinozist basis is used as a theoretical reference that problematizes and deepens the social and psychological issues that are related to art, to aesthetics.

Keywords: Vygotsky, art, aesthetics.

DISCUSSÃO E DESENVOLVIMENTO

Lev (Leão) Semionovitch (filho de Simeão) Vigotski faleceu no Hospital Sanatório em Serebreni (Moscou) em 1934 ao lado do livro que o acompanhou por toda sua vida: Hamlet de Shakespeare (PRESTES, 2012, p. 26). Isso indica claramente o amor que Lev nutria pelo escritor inglês, pela literatura, pelo teatro, enfim, pela arte e seu caráter emocional. Smolka (2009, p. 7, grifo nosso) nos lembra muito bem que a “[...] **arte** permeia [...] as obras de Vigotski – de uma maneira ora mais, ora menos explícita – desde seus primeiros estudos sistemáticos sobre a criação literária e a reação estética¹, até seus últimos escritos”. Em sua monografia, concluída quando ainda era jovem, Vigotski já esboçava a preocupação em entender não apenas o que era a arte, mas, sobretudo, as leis que a determinam como tal (GONÇALVES, 2017, p. 96). Certamente impressionava a Vigotski o poder criador do ser humano, seu “faz de conta” de

1 Entendemos por reação estética a resposta emocional e fisiológica ao efeito artístico da arte na personalidade social. Isto é, a reação estética é oriunda da relação entre a pessoa e a obra de arte (VIGOTSKI, 1999b). Reação estética é um conceito central na teoria estética de Vigotski (1999b).

que também pode ser semelhante a um Deus que cria a todo momento por uma necessidade interna essencial. O fato é que a atividade criadora se faz presente na sociedade e é, na realidade, uma **essência humana** (VIGOTSKI, 2009; VÁZQUEZ, 1968). Mas, o que a especifica? Sobre isso, façamos das palavras abaixo as nossas:

Chamamos atividade criadora do homem aquela em que se cria algo novo. Pouco importa se o que se cria é algum objeto do mundo externo ou uma construção da mente ou do sentimento, conhecida apenas pela pessoa em que essa construção habita e se manifesta (VIGOTSKI, 2009, p. 11).

Tal compreensão é revolucionária! Pois, geralmente o que se pensa é que a criação resulta unicamente na confecção de novos produtos externos, visíveis, palpáveis. Ao ressaltar o caráter intrapsicológico da criação, Vigotski (2009) abre um novo leque de investigações para se pensar uma psicologia da arte que é, aliás, título de uma de suas obras que alicerçam os argumentos deste escrito como um todo. Segundo o pensador soviético, o comportamento e a atividade humana, de um modo geral, se dividem em dois modos principais: uma constituidora ou reprodutora e outra combinatória ou criadora. Na primeira forma, nada se cria de novo. Pois, “sua essência consiste em reproduzir ou repetir meios de conduta anteriormente criados e elaborados ou ressuscitar marcas de impressões precedentes” (VIGOTSKI, 2009, p. 11). Daí a intrínseca ligação dessa atividade com a memória², com as experiências vividas no passado, na “repetição mais ou menos precisa daquilo que já existia³” (Idem, p. 12). Entretanto, se os seres humanos se limitassem apenas em reproduzir, não conseguiriam se adaptar ou superar os desafios impostos pelo meio instável em que vivem. Isto é, estagnariam no passado. E num sentido mais radical, nem sequer superariam ou sobreviveriam aos conflitos advindos (VIGOTSKI, 2009).

Além da atividade reprodutiva, é fácil notar no comportamento humano outro gênero de atividade, mais precisamente combinatória ou criadora. Quando, na imaginação, esboço para mim mesmo um quadro do futuro, digamos, a vida do homem no regime socialista, ou o quadro de um passo lon-

gínquo de vida e luta do homem pré-histórico, em ambos não reproduzo as impressões que tive a oportunidade de sentir alguma vez. Não estou simplesmente restaurando a marca de excitações anteriores que chegaram ao meu cérebro, pois nunca vi, de fato, nem esse passado nem esse futuro. Apesar disso, posso ter a minha ideia, a minha imagem, o meu quadro. Toda atividade do homem que tem como resultado a criação de novas imagens ou ações, e não a reprodução de impressões ou ações anteriores da sua experiência, pertence a esse segundo gênero de comportamento criador ou combinatório [...] **é exatamente a atividade criadora que faz do homem um ser que se volta para o futuro, erigindo-o e modificando seu presente** (VIGOTSKI, 2009, p. 13-14, grifos nossos).

Tal atividade criadora jamais poderia ser concretizada sem a imaginação, que, sendo uma **função psicológica superior desenvolvida por meio da cultura** (VYGOTSKY, 1996), é, na realidade, “um processo extremamente complexo” (VIGOTSKI, 2009, p. 35) e a “base de toda atividade criadora” (idem, p. 14). Isto quer dizer, critica Vigotski (2009), que a imaginação não é o que a ciência ou o senso comum normalmente pensam que ela seja, isto é: irreal, ilusória, despregada da materialidade, etc. Muito pelo contrário, a imaginação, assevera Vigotski (2009, p. 14, grifos nossos): **“manifesta-se, sem dúvida, em todos os campos da vida cultural, tornando também possível a criação artística, científica e técnica [...] todo o mundo da cultura [...] é produto da imaginação e criação humana que nela se baseia”**. O mundo da cultura é composto por indivíduos que são, sem exceção, criadores (VIGOTSKI, 2009). **Este autor faz a devida crítica à noção de que a criação estaria na mão de alguns e não de todos**. Para Vigotski (2009), a criação e a imaginação sociais são tão importantes quanto a criação e imaginação individuais. Mais do que isso, sem a criação coletiva, jamais seria possível uma grande descoberta, uma grande revolução em qualquer âmbito cultural.

No entendimento comum, a criação é o destino de alguns eleitos, gênios, talentos que criaram grandes obras artísticas, fizeram notáveis descobertas científicas ou inventaram alguns aperfeiçoamentos na área técnica [...] a criação, na verdade, não existe apenas quando se criam grandes obras históricas, mas por toda parte em que o homem imagina, combina, modifica e cria algo novo, mesmo que esse novo se pareça a um grãozinho, se comparado às criações dos gênios. Se levarmos em conta a presença da imaginação coletiva, que une todos esses grãozinhos não raro insignificantes da criação individual, veremos que grande parte de tudo o que foi criado pela

2 “A base orgânica dessa atividade reprodutiva ou da memória é a plasticidade da nossa substância nervosa [...] nosso cérebro mostra-se um órgão que conserva nossa experiência anterior e facilita a sua reprodução” (VIGOTSKI, 2009, p. 12-13).

3 Vigotski (2009) concorda com Spinoza (2014, p. 56) quando este filósofo diz: “o que foi criado não surgiu do nada”.

humanidade pertence exatamente ao trabalho criador anônimo e coletivo de inventores desconhecidos (VIGOTSKI, 2009, p. 15-16).

Sendo assim, conforme depreende-se de Vigotski (2009), a atividade criadora na cultura faz parte da constituição de todos os seres humanos que dela fazem parte e isso é de um humanismo tão notável (!) que acaba por contrapor e invalidar cientificamente qualquer teoria que tenha a pretensão de defender a existência dualizada e idealizada dos que são e dos que não são capazes de criar. Na realidade, **a criação é uma regra e não uma exceção**, conforme Vigotski (2009, p. 16). “Se compreendermos a criação, em seu sentido psicológico verdadeiro, como a criação do novo, será fácil chegar à conclusão de que **a criação é o destino de todos**” (idem, p. 51, grifos nossos). Exemplificando a questão, Vigotski (1999b, p. 16) ilustra:

O escritor que fixa o produto escrito da sua criação [...] não é, absolutamente, o criador individual da sua obra. Púchkin [famoso poeta russo] não é, de modo algum, o autor individual do seu poema. Como qualquer escritor, não inventou sozinho os modos de escrever em versos, de rimar, de construir o enredo de determinada forma, etc., e, como narrador [...] foi apenas o divulgador de uma imensa herança da tradição literária, e narrador dependente, em imenso grau, da evolução da língua, da técnica do verso, dos enredos tradicionais, dos temas, das imagens, dos procedimentos, das composições, etc.

É digno de nota que o processo de criação passa a ocorrer ainda na primeira infância⁴. “A brincadeira da criança não é uma simples recordação do que vivenciou, mas uma reelaboração criativa de impressões vivenciadas [...] o ímpeto da criança para criar é a **imaginação em atividade**”⁵, elucida Vigotski (2009, p. 17, grifos nossos). A imaginação, garante Vigotski (2009, p. 20), “não é um divertimento ocioso da mente, uma atividade suspensa no ar, mas uma função vital necessária”⁶. Sendo assim, para o autor, a imaginação totaliza uma unidade com a realidade material se relacionando com ela por meio de

quatro formas, a saber: (1) a imaginação não tem outra fonte a não ser a própria realidade, ou seja, o conteúdo da imaginação é a experiência anteriormente vivenciada. Nessa direção, não existe imaginação oriunda do nada ou de representações religiosas e místicas sobrenaturais (influência de deuses, espíritos desencarnados, etc.).

A análise científica das construções mais fantasiosas e distantes da realidade, por exemplo, dos contos, mitos, lendas, sonhos etc., convence-nos de que as criações mais fantásticas nada mais são do que uma nova combinação de elementos que, em última instância, foram hauridos da realidade e submetidos à modificação ou reelaboração da nossa imaginação (VIGOTSKI, 2009, p. 20).

Se a realidade é o alicerce para a imaginação, a cada vez que experienciamos a vida, mais complexa vai se tornando nossa imaginação.

A atividade criadora da imaginação depende diretamente da riqueza e da diversidade da experiência anterior da pessoa, porque essa experiência constitui o material com que se criam as construções da fantasia. Quanto mais rica a experiência da pessoa, mais material está disponível para a imaginação dela. Eis por que a imaginação da criança é mais pobre que a do adulto, o que se explica pela maior pobreza de sua experiência (VIGOTSKI, 2009, p. 20).

Diante disso, a nosso ver, Vigotski (2009, p. 23) chega a uma conclusão pedagógica importantíssima (!) que se traduz na necessidade de máxima ampliação da experiência da criança (ou da pessoa em geral). Pois, segundo o autor, quanto mais a criança vê, ouve ou vivencia, mais produtiva se torna a sua atividade de imaginar. Do ponto de vista educativo, “o melhor estímulo para a criança infantil é uma organização da vida e do ambiente das crianças que permita gerar necessidades e possibilidades para tal” (idem, p. 92). Sabemos que na história da espécie humana, as funções psíquicas superiores somente se desenvolveram na cultura por meio da experiência, das relações sociais (VYGOTSKY, 1996). Nesse sentido, negar as experiências vivenciadas pela criança ou tolhê-la de novas relações com a sociedade ao encerrá-las em salas de aula, por exemplo, é negá-la enquanto um ser histórico e culturalmente humano.

Falemos agora da segunda forma de relação entre imaginação e realidade. Vigotski (2009) a considera um pouco mais complexa que a primeira por ser (2) a experiência internalizada da experiência alheia. Para a teoria histórico-cultural como um

4 A primeira infância, para Vigotski, compreende a criança de zero a três anos e a idade pré-escolar seria a criança acima de três até seis ou sete anos (SMOLKA; PRESTES, 2009, p. 16).

5 De acordo com Vigotski (2009, p. 99), a brincadeira educa física e espiritualmente, “a brincadeira é a escola da vida para a criança”.

6 Para Vigotski (1999b, p. 56), a atividade imaginativa é uma “descarga de emoções, como sentimentos que se resolvem em movimentos expressivos”.

todo, somos sínteses de múltiplas determinações que englobam a internalização da experiência cultural vivenciada numa dimensão individual, da experiência histórica do passado e da experiência social atual por meio da internalização de experiências vivenciadas por outros seres humanos.

Se ninguém nunca tivesse visto nem descrito o deserto africano e a Revolução Francesa, então uma representação correta desses fenômenos seria completamente impossível para nós. É devido ao fato de que a minha imaginação, nesses casos, não funciona livremente, mas é orientada pela experiência de outrem, atuando como se fosse por ele guiada, que se alcança tal resultado, ou seja, o produto da imaginação coincide com a realidade (VIGOTSKI, 2009, p. 24).

Essa forma de relação nos libera de termos que nos embasar apenas no que vivenciamos presencialmente em “carne e osso”. Isto nos impulsiona a aprender coisas com os outros que de outro modo seria mais ou menos impraticável. Novamente, a imaginação fica a serviço da experiência. Vigotski (2009) aponta a relação dialética de unidade entre experiência e imaginação. Uma apoia-se na outra. **São indissociáveis.**

A terceira forma (3) de relação entre imaginação e realidade é de caráter emocional. Assim coloca Vigotski (2009, p. 26-27, grifos nossos):

Qualquer sentimento, qualquer emoção tende a se encarnar em imagens conhecidas correspondentes a esse sentimento. Assim, a emoção parece possuir a capacidade de selecionar impressões, ideias e imagens consonantes com o ânimo que nos domina num determinado instante. Qualquer um sabe que vemos as coisas com olhares diferentes conforme estejamos na desgraça ou na alegria. Há muito os psicólogos notaram o fato de que qualquer sentimento não tem apenas uma expressão externa, corporal, mas também uma interna, que se reflete na seleção de ideias, imagens, impressões. Esse fenômeno foi denominado por eles de lei da dupla expressão dos sentimentos. O medo, por exemplo, expressa-se não somente pela palidez, tremor, secura da garganta, alteração da respiração e dos batimentos cardíacos, mas também mostra-se no fato de que todas as impressões recebidas e as ideias que vêm à cabeça de uma pessoa, naquele momento, estão comumente cercadas pelo sentimento que a domina.

Existe para Vigotsky (2010b) um caráter fisiológico das emoções. A base material orgânica dos sentimentos revela a origem biológica ancestral dos mecanismos pelos quais as emo-

ções se manifestam. “É fácil perceber que todas as mudanças físicas acompanhadas do medo têm origem biologicamente explicável [...] o tremor, tão comum no medo humano, não é outra coisa senão uma rápida contração dos músculos”, cita Vigotski (2010a, p. 132). Em síntese, a emoção, do ponto de vista biológico, é o alicerce da reação adaptativa perante os desafios providos do meio em que se vive. É um modo que permite a garantia da sobrevivência orgânica por meio do afastamento do perigo mortal⁷. Para cada emoção sentida, existe um estado de consciência que lhe corresponde, daí a diversificação de sentimentos e impressões que nos afetam, nos marcam em nossa unidade afeto intelectual, constituindo e forjando nosso comportamento social-emocional.

Para Vigotsky (2010b, p. 244), os estados de consciência são associados a condições físicas e estas constituem um todo que deve ser estudado como tal.

Cada tipo de emoción debe considerarse de esta manera: lo que los movimientos de la cara y del cuerpo, los trastornos vasomotores, respiratorios y secretores expresan objetivamente, los estados de consciencia correlativos, que la observación interior clasifica en función de sus cualidades, lo expresan subjetivamente: es un único y mismo acontecimiento traducido a dos lenguajes.

As emoções podem estimular ou inibir um determinado comportamento (VIGOTSKY, 2010b). Confessa Vigotski (2010a, p. 139):

Toda emoção é um chamamento à ação ou uma renúncia a ela. Nenhum sentimento pode permanecer indiferente e infrutífero no comportamento⁸. As emoções são esse organizador interno das nossas reações, que retesam, excitam, estimulam ou inibem essas ou aquelas reações. Desse modo, a

7 Tal concepção de Vigotski acerca da emoção enquanto “elemento protetor” e mantenedor da vida encontra forte ressonância com o conceito de conatus em Spinoza (2007) onde este filósofo declara que tudo o que há, esforça-se por se perseverar e se potencializar na existência.

8 Para Vigotski (2010a, p. 136), o único modo em que pode haver indiferença emocional é quando existe um equilíbrio absoluto entre o organismo e o meio, onde nenhum dos dois vence a disputa, ou seja, o organismo não perde nem o mínimo nem o máximo de força vital para se adaptar ao ambiente. Depreende-se daí que um meio totalmente adaptado ao organismo jamais irá estimulá-lo emocionalmente e que a emoção não apenas constitui o humano como é inerente a ele, ao seu comportamento.

emoção mantém seu papel de organizador interno do nosso comportamento.

Com efeito, expressamos externamente nossas emoções por meio de seleções de materiais que indicam o estado psicológico de que padecemos. “A desgraça e o luto de uma pessoa são marcados com a cor preta; a alegria, com a cor branca; a tranquilidade, com a azul; a rebelião, com o vermelho”, nota Vigotski (2009, p. 26). É uma espécie de combinação de elementos presentes na realidade por meio do ânimo emocional interno em que nos encontramos e não uma combinação puramente externa de imagens. Em outras palavras, o sentimento une por meio de um **signo emocional**, elementos, imagens que logicamente não guardam entre si qualquer concordância, a conexão é tão somente afetiva. Aprofunda Vigotski (2009, p. 26-27-28, grifos nossos):

Os psicólogos denominam essa influência do fato emocional sobre a fantasia combinatória de **lei do signo emocional comum**. A essência dessa lei consiste em que as impressões ou as imagens que possuem um signo emocional comum, ou seja, que exercem em nós uma influência emocional semelhante, tendem a se unir, apesar de não haver qualquer relação de semelhança ou contiguidade explícita entre elas. Daí que resulta uma obra combinada da imaginação em cuja base está o sentimento ou signo emocional comum que une os elementos diversos em relação [...] quando dizemos que o tom azul-claro é frio e o vermelho é quente, aproximamos a impressão azul e a impressão frio apenas com base nos estados de ânimo que ambos induzem em nós⁹. É fácil entender que a fantasia guiada pelo fator emocional – pela lógica interna do sentimento – constituirá o tipo de imaginação mais subjetivo, mais interno.

Aqui pode-se fazer um paralelo com a teoria dos afetos de Spinoza (2007) e sua concepção de unidade corpo-mente que se traduz no corpo enquanto exteriorização corporal de imagens dinâmicas oriundas da mente e a mente enquanto mapeamento afetivo imagético das afecções sentidas pelo corpo emocionalmente afetado (SPINOZA, 2007). Os modos como nosso corpo e nossa mente afetam e são afetados são diversas e cada relação afetiva que o corpo se envolve nos encontros, combinam-

se afetos (estados corporais e emocionais) de variados modos (SPINOZA, 2007).

Resulta que há tantas espécies de afetos quantas são as espécies de objetos pelos quais somos afetados [...] e que os homens são afetados de diferentes maneiras por um único e mesmo objeto [...] e sob essas condições, discrepam em natureza; e, finalmente, que um único e mesmo homem [...] é afetado de diferentes maneiras relativamente a um mesmo objeto e, sob tal condição, ele é volúvel, etc. (SPINOZA, 2007, p. 299).

Vigotski (2010b, p. 16), ao defender a atualidade e a complexidade da teoria das paixões de Spinoza comenta:

Es inevitable que el estudio de la teoría de las pasiones de Spinoza a la luz de la neuropsicología contemporánea sea, en lo esencial y en la misma medida, un reexamen del estado actual del problema de la naturaleza de las emociones a la luz de la teoría de las pasiones de Spinoza.

Após essa digressão, declaramos que o que Vigotski (2009) insiste em dizer é que tanto a imaginação influi no sentimento quanto o sentimento influi na imaginação. A esse movimento dialético, o autor, com base em Ribot (psicólogo francês), chama de “lei da realidade emocional da imaginação” (idem, p. 28). É que as imagens (criadas pela imaginação) suscitam, de fato, sentimentos reais, vivos. “É essa a lei psicológica que pode nos explicar porque as obras de arte, criadas pela fantasia de seus autores, exercem uma ação bastante forte em nós” (idem, p. 28), mesmo que os acontecimentos narrados pelos autores sejam irreais, inverídicos. Vigotski (2010a) chega à seguinte conclusão que, para nós, é de suma importância, a saber: independentemente de qualquer fato vivenciado e independentemente se algo que vemos ou pensamos exista de fato ou não na realidade: “**o que sentimos é sempre real**” (idem, p. 359, grifos nossos). Tendo como base a terceira forma de relação entre imaginação e realidade, Vigotski (2009, p. 29) anuncia, *en passant*, a base psicológica da arte da música:

Muitas vezes, uma simples combinação de impressões externas – por exemplo, uma obra musical – provoca na pessoa que a ouve um mundo inteiro e complexo de vivências e de sentimentos. Essa ampliação e esse aprofundamento do sen-

9 Sobre essa questão, Vigotski (2010a, p. 137) ilustra: “É evidente que não existe nada em comum entre cor e temperatura [...] o tom quente [...] significa que existe certa semelhança entre o tom emocional da cor e a temperatura”.

timento, sua reconstrução criativa, formam a base psicológica da arte da música.

A obra de arte, advoga Vigotski (2010a), não é o reflexo da realidade em toda sua totalidade, mas “um produto sumamente complexo da elaboração dos elementos da realidade, de incorporação a essa realidade de uma série de elementos inteiramente estranhos a ele” (idem, p. 329). A **vivência estética**, que se traduz, dentre outras coisas, na recriação psíquica e ativa do receptor afetado pela obra artística, socializa os sentimentos, humanamente conecta a pessoa à música criada pelo compositor (ou à poesia inventada pelo poeta) — organiza o comportamento de tal modo que, como diria Vigotski (2010a), se embasando na fala de um autor desconhecido: “pela maneira como uma pessoa sai de um concerto sempre se pode dizer se ela ouviu Beethoven ou Chopin” (VIGOTSKI, 2010a, p. 343). Uma explicação para esse fenômeno, dentre outras, é que “os próprios sentimentos que suscitam a obra de arte são socialmente condicionados”, elucidada Vigotski (1999b, p. 22). Os sentimentos sentidos individualmente antes de aparecerem como tais, foram sentimentos sociais internalizados pelo indivíduo na cultura.

A vivência estética, como diria Vigotski (2010a, p. 342), “cria uma atitude muito sensível para os atos posteriores e, evidentemente, nunca passa sem deixar vestígios para o nosso comportamento”. Nessa direção, ficará claro de identificar no comportamento das pessoas que saíram de um cinema se assistiram a um filme de comédia ou de terror. Neste momento, vale dizer que a vivência estética, **que é constituída pela emoção especificamente estética**, tem uma natureza singular que a distingue de outras vivências.

A emoção estética se baseia em um modelo absolutamente preciso de reação comum, que pressupõe necessariamente a existência de três momentos: uma estimulação, uma elaboração e uma resposta. O momento da percepção sensorial da forma, aquele trabalho desempenhado pelo olho e o ouvido constitui apenas o momento primeiro e inicial da vivência estética [...] sabemos que uma obra de arte é um sistema especialmente organizado de impressões externas e interferências sensoriais sobre o organismo. Entretanto, essas interferências sensoriais estão organizadas e construídas de tal modo que estimulam no organismo um tipo de reação diferente do que habitualmente ocorre, e **essa atividade específica, vincula-**

da aos estímulos estéticos, é o que constitui a natureza da vivência estética (VIGOTSKI, 2010a, p. 333, grifos nossos).

Ao acusar a teoria estética experimental de não conseguir distinguir a emoção comum da emoção estética, Vigotski (1999b, p. 19) demonstra ao longo de toda sua obra intitulada “Psicologia da Arte” a especificidade da última, isto é, da emoção estética, do sentimento artístico. Neste ponto, Vigotski (1999b, p. 266) problematiza: “até hoje os psicólogos não conseguiram apontar a diferença que existe entre o sentimento na arte e o sentimento real”. Podemos afirmar que existem três tipos diferentes de emoções que se interpenetram dialeticamente, a saber: a emoção biológica (medo, raiva, etc.), a emoção social (admiração, misericórdia, etc.) e a emoção estética extraída da obra artística. **A emoção estética, digamos, é uma nova síntese das emoções biológicas e sociais.** Pois, não pode se dar sem nossa base orgânica e sem nosso alicerce cultural que é constituído, *grosso modo*, pelo ser humano em suas relações afetivas. Aliás, Vigotsky (2010b), que sempre afirmou a importância da filosofia, lutava pela consolidação de uma psicologia dos afetos tendo como base o pensamento monista de Spinoza.

Es evidente que nuestra tarea para con la teoría de las pasiones es ponerla a la altura de los otros temas de la psicología contemporánea. Para hablar con más claridade, nuestra meta es crear las bases primeras de una teoría psicológica de los afectos que sea plenamente consciente de su naturaleza filosófica, que no tema hacer las generalizaciones más elevadas, adecuadas a la naturaleza psicológica de las pasiones, y que sea digna de convertirse en uno de los capítulos de la psicología humana, quizá incluso en su capítulo principal (VIGOTSKY, 2010b, p. 58).

Os afetos, traduzidos em emoções, são de ordem psicologicamente superior, são funções psicológicas superiores (VIGOTSKY, 2010b). Em outros termos, Vigotsky (2010b) criticou a teoria organicista visceral das emoções de Descartes por esta ter auxiliado no entendimento das emoções como epifenômenos e defendeu a teoria spinozista dos afetos que filosoficamente teve condições de alicerçar a compreensão de que **as emoções ou os afetos ocupam um lugar central no córtex cerebral** em particular e em toda nossa fisiologia em geral, isto é, em toda nossa unidade mente-corpo afeto intelectual. É que para Descartes, as emoções eram fenômenos estritamente fisiológicos que se iniciavam por meio das vísceras. Sendo assim, as emoções, no entendimento da filosofia cartesiana,

não eram tratadas como um elemento central, cerebral, cortical, psicológico, em suma (VIGOTSKY, 2010b). Concordamos com Vigotsky (2010b, p. 107) quando ele declara ser Descartes o real fundador da teoria fisiológica das emoções. Teoria que alcançou, ao longo dos séculos, muitos adeptos oriundos da psicologia que se “embriagaram com o vinho cartesiano” (VIGOTSKY, 2010b).

Vigotsky (2010b) volta e meia aponta, durante todo o seu livro “Teoría de las emociones: Estudio histórico-psicológico”, que a teoria das paixões de Spinoza se aplica empiricamente na psicologia e que não é, por isso mesmo, uma mera abstração escolástica.

Si se recuerda de la definición de los afectos [...] en la Ética, es inevitable ver que la prueba experimental de esta influencia dinámogena de las emociones, que lleva al individuo a un mayor nivel de actividad, constituye, por otro lado, la prueba empírica de la idea de Spinoza; idea que entiende por afectos los estados corporales que aumentan o disminuyen la capacidad del cuerpo para la acción, la favorecen o la limitan, así como las ideas que uno tiene de esos estados (VIGOTSKY, 2010b, p. 16).

Com efeito, Vigotsky (2010b) chega à conclusão, para nós, correta e adequada, de que **toda emoção interna pode se externalizar fisiologicamente** e, por sua vez, toda afecção corporal pode se internalizar em uma emoção, um sentimento. A palavra “pode”, que exprime a condição de possibilidade, se traduz no fato de que algumas partes do corpo podem estar mutiladas, por exemplo, e assim as emoções internas podem não se realizar no corpo ou a depender da lesão cerebral sofrida por um indivíduo, as afecções corporais ou estímulos recebidos pelo corpo não se internalizam adequadamente no cérebro, na mente, etc. (VIGOTSKY, 2010b). Este autor deduz, contudo, com base nos experimentos feitos pelo neurofisiólogo britânico Charles Scott Sherrington, que **a emoção humana pode se manifestar mesmo sem as vísceras**. Vigotsky (2010b, p. 31) explica mais detalhadamente os achados da pesquisa feita por Charles:

¿La aparición de una emoción es posible sin sus manifestaciones corporales? [...] la respuesta a la primera pregunta la proporciona Sherrington en un conocido estudio: cortando el nervio vago y la médula espinal, conseguí sustraer los principales órganos internos y los grandes grupos de músculos esqueléticos a la influencia del encéfalo. Así, en sus experimentos se eliminaron quirúrgicamente las principales manifestaciones corporales de las emociones que sobrevenían por vía refleja. Sin embargo,

resultó que los perros de laboratorio, en las condiciones correspondientes, se observaron, de manera inequívoca, reacciones emocionales sin modificaciones destacables en la manifestación de los síntomas característicos que habitualmente se toman por los signos de la cólera, el miedo, la satisfacción y la repugnancia [...] el cerebro continúa produciendo reacciones emocionales, aun después de haber sido separado de los órganos internos y de los grupos importantes de músculos del esqueleto.

A citação acima nos induz a pensar sobre as complexas relações existentes entre o cérebro e as emoções na constituição humana. No livro intitulado “Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos”, o renomado neurologista português António Damásio (2004, p. 40) explica que as emoções são desencadeadas e executadas por meio de determinados locais do cérebro (os mesmos listados por Sacks (2007, p. 14), a saber: prosencéfalo basal, região pré-frontal ventromedial, amígdala, hipotálamo e núcleos do tronco cerebral. Damásio (2004, p. 40, grifos nossos) argumenta:

Quando esses locais entram em ação ocorrem diversas emoções. A emoção não é produzida no local onde é desencadeada. A emoção só se produz quando o local desencadeador provoca atividade em outras regiões cerebrais, tais como o prosencéfalo basal, hipotálamo e certos núcleos do tronco cerebral. **Como qualquer outro comportamento complexo, a emoção requer a participação coordenada de diversos componentes de um sistema cerebral.**

Constatamos, por meio de variadas demonstrações e discussões científicas realizadas por Vigotski (2010a; 2010b, etc.) ao longo de sua trajetória de vida, que as emoções são, de fato, **funções psicológicas superiores e tais quais os sentimentos, podem se desenvolver na cultura**. Na verdade, é tão somente na cultura que as funções psicológicas superiores passam a existir ou a se desenvolverem. As leis culturais do desenvolvimento também regem as emoções em geral e em particular as emoções estéticas. Estas, no entanto, guardam em si uma especificidade, como veremos logo em seguida. Concordando com as palavras de Müller-Frienfels (s.d, s.p), Vigotski (1999b, p. 266, itálico do original) cita: “as emoções estéticas são *parciais*, vale dizer, não tendem a passar à ação e, apesar de tudo, podem atingir o mais elevado nível de intensidade dos sentimentos”. Nesse sentido, Vigotski (1999b, p. 267) assume a ideia para si de que a emoção estética se difere da emoção não estética justamente por reter sua manifestação fisiológica externa,

compreendendo a arte como uma emoção central, isto é “uma emoção que se resolve predominantemente no córtex cerebral [...] as emoções da arte são emoções inteligentes. Em vez de se manifestarem de punhos cerrados e tremendo, resolvem-se principalmente em imagens da fantasia” (VIGOTSKI, 1999b, p. 267).

Ainda que Vigotski (1999b) tenha demonstrado a existência de algumas leis que regem a obra de arte, a atividade estética em si é ainda um mistério, reconhece Vigotski (2010a, p. 333):

Ainda não sabemos em que consiste essa atividade, uma vez que a análise psicológica não disse ainda a última palavra sobre a sua composição, mas já agora estamos convencidos de que aqui se desenvolve uma atividade construtiva sumamente complexa, que é realizada pelo ouvinte ou o espectador e consiste em que viva com as impressões externas apresentadas o próprio receptor constrói e cria o objeto estético para o qual já se voltam todas as suas posteriores reações¹⁰.

A emoção estética é tão particular a um determinado indivíduo que Vigotski (2010a, p. 18, grifos nossos) chega a admitir humildemente:

A emoção estética permanece incompreensível e oculta ao sujeito em sua essência e transcorrência. Nunca saberemos nem entendemos por que essa ou aquela obra foi do nosso agrado. Tudo o que imaginamos para explicar o seu efeito vem a ser um artifício tardio, uma racionalização ostensiva [...] **a própria emoção continua um enigma para nós.**

Nessa direção, estamos de acordo com Vigotski (1999b, p. 80) quando ele declara ser difícil de dizer precisamente ou externar em palavras os traços essenciais das emoções que sentimos por meio de uma experiência estética. “Como já observara Platão no *Íon* [...] os próprios poetas são os que menos sabem por que meios criam” (idem, p. 50, itálico do original). De qualquer modo, a vivência estética (permeada pela emoção estética) torna-se possível graças a encarnação material de uma imaginação que se transforma em uma obra de arte.

Justamente por isso, torna-se importante falar sobre a quarta forma (4) de relação da imaginação e realidade. Pois ela fecha o que Vigotski (2009, p. 30) chama de “círculo completo da atividade criativa da imaginação”. Isto porque, essa última

forma consolida, cristaliza algo novo na realidade. “Qualquer dispositivo técnico – uma máquina ou um instrumento – pode servir como exemplo de imaginação cristalizada ou encarnada” (idem, p. 29). Dessa maneira, o ser humano se põe na natureza, não apenas dominando-a, mas, humanizando-a na medida em que cria coisas não naturais, mas, culturais! Coisas que não existem na natureza. Tais instrumentos ou ferramentas passam a afetar a realidade, a transformá-la. Até que os seres humanos chegassem na elaboração de uma ferramenta manejável inédita foram necessários sabe-se lá quanto tempo exatamente para isso acontecer.

Ao extrair da realidade os elementos materiais por meio da experiência, os indivíduos refletem, pensam e concretizam uma ideia, um pensamento. O mesmo ineditismo que se cristaliza na fabricação de uma nova ferramenta, ocorre de igual modo na imaginação emocional interna de um indivíduo (VIGOTSKI, 2009). No final das contas, concordamos com o autor quando diz o seguinte: “tanto o sentimento quanto o pensamento movem a criação humana” (idem, p. 30). E movem na justa medida em que se defrontam a uma necessidade que perpassa o afeto, que é, no final das contas, o que realmente somos: afeto-intelecto, emoção. “Toda emoción es una función de la personalidad”, nos lembra Vigotsky (2010b, p. 214). No ser humano, existe a necessidade emocional imbuída na ânsia por humanizar-se e se objetivar na natureza, tornando-a humanizada. Apoiado nas ideias estéticas de Marx, Vázquez (1968, p. 53-54) conclui com razão:

O poder de criação do homem explicita-se na criação de objetos humanizados e de sua própria natureza. O homem já é criador desde que produz objetos que satisfazem necessidades humanas, isto é, desde que emerge de seu trabalho um produto nôvo, humano ou humanizado, que só existe por e para êle.

A arte, compreendida como “uma forma peculiar do trabalho criador” (VÁZQUEZ, 1968, p. 47), também existe por e para o ser humano. Como diria Suassuna (2005, p. 260): “a Arte é um impulso fundamental do homem e, enquanto existir o homem, a Arte existirá”. Há, inclusive, uma relação dialética entre arte e trabalho. Segundo Vigotski (2010a, p. 334-335, grifos nossos), “**a arte surge por uma necessidade da vida**, o ritmo é uma forma primária de organização do trabalho e da luta [...] a arte tem um caráter nitidamente de [...] **trabalho**”. Karl Marx, que não era um esteta e nem se debruçou profundamente sobre o estudo da arte, foi o responsável direto por

10 Em um tom poético, Vigotski (1999a, p. xxxiii-xxxiv) alega que “as leis do mundo interpretadas pela arte permanecerão um eterno mistério, que atrai de modo irresistível mas permanece fechado de modo irremediável e eterno para a consciência humana”.

conceber, segundo Vázquez (1968), a unidade dialética existente entre o trabalho e a arte.

A comunidade da arte e do trabalho já fôra percebida por Hegel, ainda que sob uma forma idealista (tese da *Fenomenologia do Espírito* sobre o papel do trabalho na formação do homem, ou tese do homem como produto de seu próprio trabalho); entretanto, foi Marx quem viu claramente a relação entre a arte e o trabalho através de sua natureza criadora comum e, conseqüentemente, concebeu êste último não apenas como uma categoria econômica (fonte de riqueza material), mas como categoria filosófica ambivalente (fonte de riqueza e de miséria *humanas*) (VÁZQUEZ, 1968, p. 47, itálicos do original).

Tanto o trabalho quanto a arte possuem um fundamento comum que é o **caráter criador**, isto é, manifestam uma necessidade de criação humana. Mas, existe uma particularidade que caracteriza o trabalho e a arte como coisas distintas de um único e mesmo fundamento: a criação. No trabalho há o predomínio da utilidade prática imediata, na arte, não necessariamente. A arte, se afastando da mera necessidade imediata, física, se distancia da necessidade pragmática engendrada pelo trabalho (VÁZQUEZ, 1968). Este autor, entretanto, alerta que até mesmo a criação de objetos afastados de suas necessidades físicas (que exigem um consumo imediato) somente ocorreu devido ao trabalho.

O homem produz verdadeiramente, dizia Marx, quando se acha livre da necessidade física. Mas, graças ao trabalho, não só pode produzir objetos cada vez mais afastados de suas necessidades físicas (isto é, objetos que não necessita consumir imediatamente), como ainda — em virtude da distância cada vez maior entre a produção e o consumo — pode produzir objetos que satisfaçam necessidades materiais cada vez mais distantes até chegar a criar objetos que satisfazem, primariamente, uma necessidade humana meramente espiritual (VÁZQUEZ, 1968, p. 72).

A arte surgiu por meio do trabalho. E um trabalho que alcançou, enquanto atividade humana, uma certa complexidade.

É preciso que o trabalho alcance um certo nível — no que se refere à sua produtividade, à sua utilidade material — para

que se possa produzir objetos que superem sua função utilitária e que, sem excluir este, cumpram uma função estética, ou objetos que se libertam completamente desta função prática para ser, antes de mais nada, obras de arte. **O trabalho é assim, histórica e socialmente, a condição necessária do aparecimento da arte, bem como da relação estética do homem com seus produtos** (VÁZQUEZ, 1968, p. 73, grifos nossos).

Filogeneticamente, o trabalho precedeu a arte em muitas dezenas de milhares de anos, conforme alega Vázquez (1968, p. 73). As elaborações de objetos antecederam a arte. “O trabalho é mais antigo que a arte [...] o homem considera primeiramente os objetos e os fenômenos de um ponto de vista utilitário e somente depois adota diante deles o ponto de vista estético”, disse certa vez Plekhanov (1965, p. 108 apud VÁZQUEZ, 1968, p. 76). Nesta altura, resta-nos fazer a seguinte indagação: em qual período a criação artística surgiu na história da evolução da espécie humana? Tendo como base a teoria marxista, Vázquez (1968, p. 73, grifos nossos) responde:

A arte nasce, nas fases aurignaciana e magdaleniana do paleolítico superior, a partir do trabalho, isto é, recolhendo os frutos da vitória do homem pré-histórico sobre a matéria, para assim elevar o humano — **mediante esta nova atividade que hoje chamamos artística**.

Atividade que somente foi possível graças ao trabalho e ao domínio da matéria e da técnica pelo ser humano por meio da criação de ferramentas que cristalizam sua imaginação rumo à objetivos que transcendem o utilitarismo prático. “O homem pré-histórico passa assim do trabalho para a arte, do útil para o estético”, explica Vázquez (1968, p. 81). Este autor alega, sobre isso, o que se segue:

Ultrapassando as exigências práticas, no próprio seio do objeto útil, o artista dos tempos pré-históricos adorna ossos de rena ou de mamute, fazendo estrias que se alternam simetricamente, isto é, introduzindo temas decorativos. A transformação das qualidades naturais do objeto se opera nestes casos mediante considerações que ultrapassam o ponto de vista meramente utilitário. A disposição das estrias no objeto útil, de acôrdo com uma ordem simétrica, não é exigida pelo uso do objeto. Dêste modo, a presença de um motivo decorativo re-

vela já certa autonomia do objeto decorado com relação à sua função meramente utilitária (VÁZQUEZ, 1968, p. 77).

É bom deixar claro que filogeneticamente há um percurso do útil para o estético. Mas, há também o caminho contrário: do estético para o útil. Depreende-se de Vázquez (1968) que ao longo da história do desenvolvimento humano, a arte serviu também como um instrumento de compensação da debilidade biológica do ser humano perante o mundo material, perante a natureza. Os homens e as mulheres pré-históricas precisaram duplicar a realidade e terem o poder sobre ela desenhando animais abatidos ou feridos no intuito de acontecer o mesmo na vida real (VÁZQUEZ, 1968). Este autor diz (idem, p. 78): “Após ter alcançado certa autonomia com relação à utilidade material, a arte — por meio da magia — coloca-se a serviço de um interesse prático, utilitário: a caça de animais selvagens”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não nos interessa traçar aqui um histórico descrevendo a quem, ao quê ou a quais interesses a arte serviu ao longo dos milênios. Apenas ressaltaremos que, em alguma medida, **o modo de produção capitalista ao longo da história vem retirando do ser humano seu caráter criador ao alienar seu trabalho e sua arte.** Sobre o trabalho, façamos das nossas palavras as de Vázquez (1968, p. 91-92) quando ele defende:

O trabalho, em sua origem, é uma atividade livre [...] mas agora o trabalho se lhe impõe como algo exterior do qual não pode escapar, dado que é o único meio de que dispõe para assegurar sua subsistência física. É um trabalho imposto, forçado, exterior ao operário, que já não satisfaz uma necessidade interior, especificamente humana, de afirmar-se no mundo objetivo.

Tal satisfação da necessidade interior por meio da arte também é em boa medida negada no modo de produção capitalista. Pois, para ser lucrativa, uma obra de arte deve se destinar ao mercado ao se submeter às demandas dele, deve estar sob a égide da lei da oferta e da procura, dentre muitas outras coisas. Sendo assim, o artista fica submetido às preferências, aos gostos e às “ideias e concepções estéticas daqueles que

influenciam decisivamente o mercado” (VÁZQUEZ, 1968, p. 93). Este autor finaliza:

Enquanto produz obras de arte destinadas ao mercado que as absorve, o artista não pode deixar de atender às exigências dêste, as quais afetam, em determinadas ocasiões, tanto o conteúdo como a forma da obra de arte, com o que se autolimita e, com frequência, nega suas possibilidades criadoras, sua individualidade (idem, p. 93).

No final das contas, no modo de produção capitalista, o trabalho tende a perder o seu caráter criador e a arte o seu caráter de trabalho. Mais ainda, sua liberdade. Liberdade que, na criação artística, em relação a qualquer tipo específico de arte, deve ser o principal fundamento. “No desenvolvimento da criação artística [...] **é preciso seguir o princípio da liberdade**, que é a condição imprescindível de qualquer criação”, protesta Vigotski (2009, p. 117, grifos nossos). Este autor defende veementemente que “a lei básica da arte exige [...] **livre combinação dos elementos da realidade** [...] a realidade da arte significa apenas a realidade daquelas emoções a ela relacionadas” (VIGOTSKI, 2010a, p. 358, grifos nossos).

Mesmo com certa repressão do sistema capitalista, **que visa a produção lucrativa em qualquer âmbito social**, o poder criador estético (mas não apenas estético) do ser humano persiste e persistirá enquanto ele pairar sobre a Terra. É que, sendo a estética útil ou inútil, sendo a arte alienada ou o ser humano que a cria, é indubitável que **a estética nos constituiu ao longo de todos os modos de produção que temos notícia e ao longo de toda nossa trajetória filogenética** (VÁZQUEZ, 1968). Diz Vázquez (1968, p. 11) que “o estético [...] constitui [...] uma dimensão essencial da existência humana”, o autor assegura, com razão, o seguinte:

O homem é objeto específico da arte, ainda que nem sempre seja o objeto da representação artística. Os objetos não humanos representados artisticamente não são pura e simplesmente objetos representados, mas aparecem em certa relação com o homem; ou seja, revelando-nos não o que são em si, mas o que são para o homem, isto é, humanizados (idem, p. 35).

Humanização que a arte engendra pela via emocional por meio da criação de realidades externas e internas, psicológicas

(VIGOTSKI, 2009). Este autor alega que qualquer arte, juntamente com a técnica que a especifica, possui métodos singulares de cristalização ou encarnação da imaginação e o educador deve estar atento a esse fato (idem, p. 118-119). As obras e as fantasias artísticas influem diretamente nos sentimentos, provocando mudanças afetivas que a todo momento passam a constituir nossa personalidade social como um todo. Existe uma verdade específica na obra de arte – que não é a veracidade fatural da realidade objetiva – que consegue acessar, por meio de uma lógica e dinâmica interna (imaneente à própria obra artística), o psiquismo da maneira mais individual possível **que de outra forma seria inviável**.

REFERÊNCIAS

- DAMÁSIO, António. **Em busca de Espinosa**: prazer e dor na ciência dos sentimentos. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- GONÇALVES, Augusto Charan Alves Barbosa. **Educação Musical na Perspectiva Histórico-Cultural de Vigotski**: A Unidade Educação-Música. 2017. 277 f. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília, Brasília, 2017.
- PRESTES, Z. **Quando não é quase a mesma coisa**: traduções de Lev Semionovitch Vigotski no Brasil. Campinas, SP: Autores Associados, 2012.
- SACKS, Oliver. **Musicophilia**: Tales of Music and the Brain. New York and Toronto: A. Knopf, Inc., 2007.
- SMOLKA, A; PRESTES, Z. Vigotski: arte e vida. In: VIGOTSKI, L. S. **Imaginação e criação na infância**: ensaio psicológico. São Paulo, Ática, 2009.
- SPINOZA, B. **Breve tratado de Deus, do homem e do seu bem-estar**. Prefácio de Marilena Chauí; Tradução e notas de Emanuel Angelo da Rocha Fragoso e de Luís César Guimarães Oliva. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- _____. **Ética**. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. Edição bilingüe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2007.
- VÁZQUEZ, A. S. **As Idéias Estéticas de Marx**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.
- VIGOTSKI, L. S. **A Tragédia de Hamlet**: Príncipe da Dinamarca. São Paulo: Martins Fontes, 1999a.
- _____. **Estudos sobre a História do Comportamento Humano**: O Macaco, o Primitivo e a Criança. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.
- _____. **Imaginação e criação na infância**: ensaio psicológico. São Paulo, Ática, 2009.
- _____. **Psicologia da Arte**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999b.
- _____. **Psicologia pedagógica**. Tradução do russo e introdução de Paulo Bezerra. 3ª edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010a.
- _____. **Teoría de las emociones**: Estudio histórico-psicológico. Madrid: Editora Akal, S. A, 2010b.

CURRÍCULO

* <http://lattes.cnpq.br/0248255255152990>