

Lev S. Vigotski

# **Imaginação e criação na infância**

**Ensaio psicológico – Livro para professores**

APRESENTAÇÃO E COMENTÁRIOS

**Ana Luiza Smolka**

Doutora em Educação pela Unicamp e pós-doutorada pelo Departamento de Psicologia da Universidade Clark.  
Professora assistente doutora na Faculdade de Educação da Unicamp

TRADUÇÃO

**Zoia Prestes**

Mestre em Educação e graduada em Pedagogia e Psicologia Pré-escolar pela Universidade Estatal de Pedagogia de Moscou



65513

# 1. Criação e imaginação<sup>1</sup>

---

**C**hamamos 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. Se olharmos para o comportamento humano, para a sua atividade, de um modo geral, é fácil verificar a possibilidade de diferenciar dois tipos principais. Um tipo de atividade pode ser chamado de reconstituidor ou reprodutivo. Está ligado de modo íntimo à memória; sua essência consiste em reproduzir ou repetir meios de conduta anteriormente criados e elaborados ou ressuscitar marcas de impressões precedentes. Quando me lembro da casa onde passei a infância ou de países distantes que

1. Em algumas traduções (espanhol e inglês), a palavra *tvortchestvo* foi traduzida como criatividade. No entanto, *tvortchestvo* significa criação, uma atividade ou um processo. A palavra criatividade, segundo o dicionário *Houaiss*, designa a qualidade ou característica de quem ou do que é criativo. (N. da t.)

► O conceito de *atividade* tem raízes no materialismo histórico-dialético de Karl Marx e está relacionado às bases materiais da existência. Refere-se à atividade especificamente humana, conscientemente orientada, que só se tornou possível no âmbito das relações sociais, e emergiu na história dessas relações; é mediada por instrumentos e signos. Vigotski esteve interessado em investigar a atividade psíquica do homem com base nos princípios do materialismo histórico-dialético. Distanciando-se de uma visão naturalista ou estritamente cognitivista da natureza humana, ele realça o potencial gerador e transformador da atividade criadora, que possibilita ao homem planejar, projetar e construir suas próprias condições de existência.

visitei, reproduzo as marcas daquelas impressões que tive na primeira infância ou à época das viagens. Da mesma forma, quando elaboro desenhos de observação, quando escrevo ou faço algo seguindo determinado modelo, reproduzo somente o que existe diante de mim ou o que assimilei e elaborei antes. O comum em todos esses casos é que a minha atividade nada cria de novo e a sua base é a repetição mais ou menos precisa daquilo que já existia.

É fácil compreender o enorme significado da conservação da experiência anterior para a vida do homem, o quanto ela facilita sua adaptação ao mundo que o cerca, ao criar e elaborar hábitos permanentes que se repetem em condições iguais.

A base orgânica dessa atividade reprodutiva ou da memória é a plasticidade da nossa substância nervosa. Chama-se plasticidade a propriedade de uma substância que permite que ela seja alterada e conserve as marcas dessa alteração. Assim, nesse sentido, a cera tem mais plasticidade, por exemplo, do que a água ou o ferro, pois admite modificação mais facilmente do que o ferro e conserva a marca desta melhor que a água. Somente se tomadas juntas essas duas propriedades formam a plasticidade da nossa substância nervosa. Nosso cérebro e nossos nervos, que possuem uma enorme plasticidade, modificam com facilidade sua estrutura mais tênue sob diferentes influências e, se os estímulos são suficientemente fortes ou repetidos com bastante frequência, conservam a marca dessas modificações. No cérebro, ocorre algo semelhante ao que acontece a uma folha de papel quando a dobramos ao meio. No local da dobra, fica a marca resultante da modificação feita, bem como a predisposição para repetir essa modificação no futuro. Basta, agora, so-

► Vigotski afirma que "a plasticidade constitui uma das propriedades básicas e primárias de qualquer matéria" e que "nossa matéria nervosa é, ao que tudo indica, o que há de mais plástico de tudo o que conhecemos na natureza" (*Psicologia pedagógica*, p. 181 e 182). No homem, a plasticidade se evidencia particularmente na disposição orgânica característica da espécie para a incorporação da cultura e na possibilidade de conservação e (trans)formação da experiência, que reúne as marcas do vivido e a abertura para o possível.

prar essa folha de papel para que ela se dobre no mesmo local em que ficou a marca.

O mesmo ocorre com a marca deixada pela roda na terra fofa: forma-se uma trilha que fixa as modificações produzidas pela roda, facilitando o seu deslocamento no futuro. De modo semelhante, em nosso cérebro, estímulos fortes ou que se repetem com frequência abrem novas trilhas.

Dessa forma, nosso cérebro mostra-se um órgão que conserva nossa experiência anterior e facilita a sua reprodução. Entretanto, caso a atividade do cérebro fosse limitada somente à conservação da experiência anterior, o homem seria capaz de se adaptar, predominantemente, às condições habituais e estáveis do meio que o cerca. Todas as modificações novas e inesperadas no meio, ainda não vivenciadas por ele na sua experiência anterior, não poderiam, nesse caso, provocar uma reação necessária de adaptação. Ao lado da conservação da experiência anterior, o cérebro possui ainda outra função não menos importante.

Além da atividade reprodutiva, é fácil notar no comportamento humano outro gênero de atividade, mais precisamente a 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 passado longínquo 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, pertencem

► Como inúmeros pensadores apontaram, memória e imaginação encontram-se intrinsecamente articuladas. Aristóteles já dizia que memória e imaginação pertencem à mesma parte da alma. A insistente referência de Vigotski ao cérebro indica a busca das bases materiais da existência. Assumindo os fundamentos orgânicos, no entanto, ele critica a psicologia da época e aponta para outras possibilidades de explicação do funcionamento mental, que não se reduzem ao associacionismo ou ao idealismo.

► Vigotski usa sem distinção os termos *imaginação*, de raiz latina, e *fantasia*, de raiz grega. Na história das ideias, encontramos os dois termos como sinônimos ou com significados mais específicos. Dependendo do campo de conhecimento e do referencial teórico em questão, a palavra imaginação pode estar mais ligada à formação de imagens sensoriais e/ou mentais; e fantasia mais relacionada ao devaneio e à ficção.

ce a esse segundo gênero de comportamento criador ou combinatório. O cérebro não é apenas o órgão que conserva e reproduz nossa experiência anterior, mas também o que combina e reelabora, de forma criadora, elementos da experiência anterior, erigindo novas situações e novo comportamento. Se a atividade do homem se restringisse à mera reprodução do velho, ele seria um ser voltado somente para o passado, adaptando-se ao futuro apenas na medida em que este reproduzisse aquele. É exatamente a atividade criadora que faz do homem um ser que se volta para o futuro, erigindo-o e modificando o seu presente.

A psicologia denomina de imaginação ou fantasia essa atividade criadora baseada na capacidade de combinação do nosso cérebro. Comumente, entende-se por imaginação ou fantasia algo diferente do que a ciência denomina com essas palavras. No cotidiano, designa-se como imaginação ou fantasia tudo o que não é real, que não corresponde à realidade e, portanto, não pode ter nenhum significado prático sério. Na verdade, a imaginação, base de toda atividade criadora, manifesta-se, sem dúvida, em todos os campos da vida cultural, tornando também possível a criação artística, a científica e a técnica. Nesse sentido, necessariamente, tudo o que nos cerca e foi feito pelas mãos do homem, todo o mundo da cultura, diferentemente do mundo da natureza, tudo isso é produto da imaginação e da criação humana que nela se baseia.

“Qualquer invenção, grandiosa ou pequena”, diz Ribot<sup>2</sup>, “antes de firmar-se, de realizar-se de fato, manteve-se íntegra como uma construção erigida na mente, por meio de novas combinações ou correlações, apenas pela imaginação.

2. Ribot, Théodule Armand (1839-1916). (N. da t.)

“[...] A grande maioria das invenções foi feita sabe-se lá por quem. Conservaram-se apenas alguns poucos nomes dos grandes inventores. Aliás, a imaginação sempre permanece por si só, quer se manifeste numa pessoa ou coletivamente. Quem sabe quantas imaginações foram necessárias para que o arado, anteriormente um simples pedaço de pau com as pontas calcinadas a fogo, se transformasse de um instrumento manual singelo no que é hoje, após uma série de modificações descritas em textos especializados? Do mesmo modo, a chama tênue do graveto de uma árvore resinosa, a grosseira tocha primitiva, leva-nos por uma longa série de invenções até a iluminação a gás e a elétrica. Podemos dizer que todos os objetos da vida cotidiana, sem excluir os mais simples e comuns, são *imaginação cristalizada*.”

Daí é fácil perceber que a nossa ideia cotidiana de criação não corresponde plenamente à compreensão científica dessa palavra. 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. Reconhecemos de bom grado e prontamente a criação na atividade de Tolstoi, Edison e Darwin, porém é corriqueiro pensarmos que na vida de uma pessoa comum não haja criação.

No entanto, como já foi dito, esse ponto de vista é incorreto. Segundo uma analogia feita por um cientista russo, a eletricidade age e manifesta-se não só onde há uma grandiosa tempestade e relâmpagos ofuscantes, mas também na lâmpada de uma lanterna de bolso. Da mesma forma, 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

► Note-se a ênfase na dimensão coletiva, histórica, da criação humana.

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 humanidade pertence exatamente ao trabalho criador anônimo e coletivo de inventores desconhecidos.

A grande maioria das invenções foi feita sabe-se lá por quem, como diz corretamente Ribot. O entendimento científico dessa questão obriga-nos, dessa forma, a olhar para a criação mais como regra do que como exceção. É claro que expressões superiores de criação foram até hoje acessíveis apenas a alguns gênios eleitos da humanidade, mas, na vida cotidiana que nos cerca, a criação é condição necessária da existência, e tudo que ultrapassa os limites da rotina, mesmo que contenha um íota do novo, deve sua origem ao processo de criação do homem.

Se for esse o nosso entendimento, então notaremos facilmente que os processos de criação manifestam-se com toda a sua força já na mais tenra infância. Uma das questões mais importantes da psicologia e da pedagogia infantis é a da criação na infância, do desenvolvimento e do significado do trabalho de criação para o desenvolvimento geral e o amadurecimento da criança. Já na primeira infância<sup>3</sup>, identificamos nas crianças processos de criação que se expressam melhor em suas brincadeiras. A criança que monta um cabo de vassoura e imagina-se cavalgando um cavalo; a menina que brinca de boneca e imagina-se a mãe; a criança que, na brincadeira, transforma-se num bandido, num soldado do Exército Vermelho, num marinheiro – todas essas

3. Em seus trabalhos, Vigotski refere-se a diversas idades: primeira infância, que seria a criança até três anos, e a idade pré-escolar, que seria a criança acima de três e até seis ou sete anos. (N. da t.)

crianças brincantes representam exemplos da mais autêntica e verdadeira criação. É claro que, em suas brincadeiras, elas reproduzem muito do que viram. Todos conhecem o enorme papel da imitação nas brincadeiras das crianças. As brincadeiras infantis, frequentemente, são apenas um eco do que a criança viu e ouviu dos adultos. No entanto, esses elementos da experiência anterior nunca se reproduzem, na brincadeira, exatamente como ocorreram na realidade. [A brincadeira da criança não é uma simples recordação do que vivenciou, mas uma reelaboração criativa de impressões vivenciadas.] É uma combinação dessas impressões e, baseada nelas, a construção de uma realidade nova que responde às aspirações e aos anseios da criança. Assim como na brincadeira, o ímpeto da criança para criar é a imaginação em atividade.

“O menino de três anos e meio”, conta Ribot, “ao ver um homem manco andando pela estrada, gritou:

“Mãe, veja a perna desse pobre homem!”

“Depois, ele começou a contar uma história: o homem estava sentado num cavalo alto, caiu por cima de uma pedra grande, machucou a perna; é preciso encontrar algum pozinho para curá-lo.”

Nesse caso, a atividade combinatória da imaginação é extremamente clara. Diante de nós, há uma situação criada pela criança. Todos os elementos dessa situação, é claro, são conhecidos por ela de sua experiência anterior, pois, do contrário, ela nem poderia criá-la. No entanto, a combinação desses elementos já representa algo novo, criado, próprio daquela criança, e não simplesmente alguma coisa que reproduz o que ela teve a oportunidade de observar ou ver. É essa capacidade de fazer uma construção de elementos, de combinar o velho de novas maneiras, que constitui a base da criação.

► Como outros estudiosos na época, Vigotski ressalta o caráter ativo e criativo da brincadeira no desenvolvimento infantil. Em suas análises, mostra como a percepção imediata da criança e suas ações sobre os objetos vão se transformando pela mediação do outro e do signo, particularmente, pela apropriação da forma verbal de linguagem. É na brincadeira que a criança “começa a agir independentemente daquilo que vê” (*A formação social da mente*, p. 110). Palavras e gestos possibilitam transformar uma coisa em outra. É a *linguagem* que torna possível o faz de conta, a criação da situação imaginária. A criação não emerge do nada, mas requer um trabalho de construção histórica e participação da criança na cultura. A brincadeira infantil é, assim, um lugar por excelência de incorporação das práticas e exercício de papéis e posições sociais.

Justificadamente, muitos autores indicam que as raízes dessa combinação criativa podem ser identificadas ainda nas brincadeiras dos animais. A brincadeira animal, frequentemente, também é um produto da imaginação motriz. No entanto, esses rudimentos da imaginação criativa nos animais, dadas as condições em que vivem, não podem se desenvolver de modo firme e estável. Somente o homem desenvolveu à verdadeira altura essa forma de atividade.

## 2. Imaginação e realidade

**T**odavia, surge uma questão: como ocorre a atividade criadora de combinação? De onde surge, a que está condicionada e, em seu curso, a que leis se subordina? A análise psicológica dessa atividade indica sua enorme complexidade. Ela não irrompe de uma vez, mas lenta e gradativamente, desenvolvendo-se de formas mais elementares e simples para outras mais complexas. Em cada estágio etário, ela tem uma expressão singular; cada período da infância possui sua forma característica de criação. Além disso, não existe de modo isolado no comportamento humano, mas depende diretamente de outras formas de atividade, em particular do acúmulo de experiência.

Para compreender o mecanismo psicológico da imaginação e da atividade de criação a ela ligada, é melhor iniciar pelo esclarecimento da relação entre fantasia e realidade no comportamento humano. Já dissemos que é incorreta a visão comum que separa fantasia e realidade com uma linha intransponível. Tentaremos, agora, demonstrar as quatro for-

► Preocupado com a gênese das funções mentais superiores, com a formação histórica dos processos caracteristicamente humanos, Vigotski busca leis gerais que regem o desenvolvimento, isto é, os princípios que se apresentam como plausíveis para explicá-lo.

► Podemos dizer, sumariamente, que o problema da imaginação se colocava nos seguintes termos: são as imagens oriundas das sensações? São elas espelho da realidade? Fiéis aos objetos? Têm elas origem na mente? São ilusão, aparência? São invenção, ficção? Quais as relações entre razão e imaginação? Deve a razão controlar a imaginação? Vigotski tinha conhecimento dos trabalhos no campo da filosofia e da >

> arte (Aristóteles, Espinosa, Descartes, Diderot, Cassirer, Stanislavski, entre outros) e enveredava pelo conhecimento em psicologia. Participando dos esforços de tantos autores, suas tentativas se esboçam na busca de um princípio explicativo que possibilite a compreensão da imaginação como *atividade humana* (não uma faculdade dada *a priori*), elaborada com base na experiência sensível transformada pela própria produção do homem, pela possibilidade de significação, pela cultura.

mas principais de relação entre a atividade de imaginação e a realidade. Esse esclarecimento ajudará a compreender que a imaginação não é um divertimento ocioso da mente, uma atividade suspensa no ar, mas uma função vital necessária.

A primeira forma de relação entre imaginação e realidade consiste no fato de que toda obra da imaginação constrói-se sempre de elementos tomados da realidade e presentes na experiência anterior da pessoa. Seria um milagre se a imaginação inventasse do nada ou tivesse outras fontes para suas criações que não a experiência anterior. Somente as representações religiosas e místicas sobre a natureza humana atribuem a origem das obras da fantasia a uma força estranha, sobrenatural, e não à nossa experiência.

De acordo com essa visão, são os deuses ou os espíritos que inculcam os sonhos às pessoas, a inspiração aos poetas e os Dez Mandamentos aos legisladores. 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.

É claro que a *izbuchka*<sup>1</sup> sobre patas de galinha existe somente no conto fantástico, mas os elementos que embasam essa representação fantasiosa foram tomados da experiência humana real. É somente a sua combinação que possui traços do fantástico, isto é, não corresponde à realidade. Tomemos como exemplo a imagem de um mundo fantástico retratado por Puchkin<sup>2</sup>.

1. Diminutivo de *izba* (em português, *isbá*), nome dado à casa camponesa de madeira. (N. da t.)

2. Puchkin, Aleksandr Aleksandrovitch (1799-1837), um dos maiores poetas russos. (N. da t.)

Na enseada, há um carvalho verdejante  
Nesse carvalho, há uma corrente de ouro,  
E um gato sábio, de dia e de noite,  
Anda em círculos pela corrente.  
Ao ir à direita, canta uma canção;  
Vai à esquerda, conta um conto.  
Lá há magias e silvanos,  
E uma sereia nos galhos;  
Lá nas trilhas misteriosas,  
Há pegadas de animais nunca vistos;  
A *isbá* lá tem patas de galinha,  
Não tem janelas, nem portas.

Pode-se seguir esse trecho inteiro, palavra por palavra, e demonstrar que, nesse conto, apenas a combinação de elementos é fantástica, ao passo que os elementos em si foram hauridos da realidade. O carvalho, a corrente de ouro, o gato e as canções existem na realidade; apenas a imagem do gato sábio que anda em círculos pela corrente dourada, contando contos, apenas a combinação desses elementos é que é fantástica. Quanto às imagens de cunho puramente fantástico que figuram em seguida, como os silvanos, a sereia, a *izbuchka* sobre patas de galinha, todas são tão somente uma combinação complexa de alguns elementos sugeridos pela realidade. Na imagem da sereia, por exemplo, encontram-se a representação da mulher e a de pássaro no galho; na *izbuchka* encantada, a representação das patas de galinha e a de uma *isbá*, e assim por diante.

Dessa forma, a imaginação sempre constrói de materiais hauridos da realidade. É verdade que, como vimos pelo trecho transcrito, a imaginação pode criar, cada vez mais, novos níveis de combinações, concertando, de início, os elementos primários da realidade (gato, corrente, carva-

lho) e, posteriormente, as imagens de cunho fantástico (se-reia, silvano etc.). Porém, os elementos primários dos quais se cria uma representação fantástica distante da realidade serão sempre impressões da realidade.

Deparamo-nos, então, com a primeira e a mais importante lei a que se subordina a atividade da imaginação. Essa lei pode ser formulada assim: 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. ✓

Quando acompanhamos a história das grandes invenções, das grandes descobertas, quase sempre é possível notar que elas surgiram como resultado de uma imensa experiência anterior acumulada. A imaginação origina-se exatamente desse acúmulo de experiência. Sendo as demais circunstâncias as mesmas, quanto mais rica é a experiência, mais rica deve ser também a imaginação.

“Após o momento de acúmulo de experiência”, diz Ribot, “começa o período de amadurecimento ou de choco (incubação). Ele durou 17 anos para Newton, que, quando finalmente confirmou sua descoberta em cálculos, foi tomado por um sentimento tão forte que precisou confiar a outra pessoa a tarefa de concluí-los. O matemático Hamilton diz que o seu método dos quatérnios de repente apareceu-lhe completamente pronto, quando estava sobre a ponte de Dublin: ‘Naquele momento eu obtive o resultado de 15 anos de trabalho’. Darwin coletou material durante suas viagens, observou plantas e animais por um longo período e somente após a leitura do livro de Malthus, que caiu em

► Um dos pontos mais polêmicos apresentados no texto. Vigotski fala em riqueza e pobreza de experiência relacionada ao acúmulo ou quantidade. O problema, então, é como quantificar e qualificar a experiência. Há que se entender esse argumento, no entanto, com base no princípio da natureza social do desenvolvimento humano. Se pensarmos no caso de crianças abandonadas, sem contato com outros humanos, como Vitor de Aveiron, ou Amala e Kamala, na Índia, poderemos compreender melhor a posição de Vigotski. A experiência social faz a diferença. No capítulo 4, ele explica mais detalhadamente esse argumento ao analisar as transformações da imaginação na infância e na adolescência.

suas mãos por acaso e o impressionou, é que definiu a forma final de seu estudo. Exemplos semelhantes são encontrados em um grande número de obras literárias e artísticas”.

A conclusão pedagógica a que se pode chegar com base nisso consiste na afirmação da necessidade de ampliar a experiência da criança, caso se queira criar bases suficientemente sólidas para a sua atividade de criação. Quanto mais a criança viu, ouviu e vivenciou, mais ela sabe e assimilou; quanto maior a quantidade de elementos da realidade de que ela dispõe em sua experiência – sendo as demais circunstâncias as mesmas –, mais significativa e produtiva será a atividade de sua imaginação. Por essa primeira forma de relação entre fantasia e realidade, já é fácil perceber o quanto é equivocado contrapô-las. A atividade combinatória do nosso cérebro não é algo completamente novo em relação à atividade de conservação, porém torna-a mais complexa. A fantasia não se opõe à memória, mas apoia-se nela e dispõe de seus dados em combinações cada vez mais novas. A atividade combinatória do cérebro baseia-se, em última instância, no mesmo processo pelo qual os traços de excitações anteriores são nele conservados. A novidade dessa função encontra-se no fato de que, dispondo dos traços das excitações anteriores, o cérebro combina-os de um modo não encontrado na experiência real.

A segunda forma de relação entre fantasia e realidade é diferente, mais complexa, e não diz respeito à articulação entre os elementos da construção fantástica e a realidade, mas sim àquela entre o produto final da fantasia e um fenômeno complexo da realidade. Quando, baseando-me em estudos e relatos de historiadores ou aventureiros, compo-nho para mim mesmo um quadro da Grande Revolução Francesa ou do deserto africano, em ambos o quadro resulta da atividade de criação da imaginação. Ela não reproduz

► A possibilidade de criação ancora-se na experiência. Podemos, certamente, pensar que qualquer experiência humana tem sua riqueza, suas possibilidades, suas formas de realização. No que se refere às práticas pedagógicas, no entanto, trata-se do incansável trabalho de inventar e planejar, a cada dia, como viabilizar, de maneira mais efetiva, o acesso das crianças ao conhecimento produzido e sua participação na produção histórico-cultural. Podemos aqui pensar na própria atividade pedagógica como atividade criadora. Esse modo de conceber traz significativas implicações sociais e políticas, e tem repercussões importantes, em particular no âmbito da educação pública e nas situações de maior precariedade nas condições de vida.

► Podemos formar imagens, criar mentalmente cenas e cenários, imaginar, tomando por base a experiência alheia. Isso se torna possível pela linguagem. Tanto a narrativa de uma pessoa quanto o efeito dessa narrativa no outro mobilizam e produzem imagens. Tanto a ficção (contos de fadas, por exemplo) quanto a história (os acontecimentos vividos e narrados) implicam a atividade criadora da imaginação.



o que foi percebido por mim numa experiência anterior, mas cria novas combinações dessa experiência.

Nesse sentido, ela subordina-se integralmente à primeira lei descrita anteriormente. Esses produtos da imaginação consistem de elementos da realidade modificados e reelaborados. É preciso uma grande reserva de experiência anterior para que desses elementos seja possível construir imagens. Se eu não tiver alguma ideia de aridez, de areal, de enormes espaços e de animais que habitam o deserto, não posso, é claro, criar a minha imagem daquele deserto. Da mesma forma, se eu não tiver inúmeras representações históricas, também não posso criar na imaginação um quadro da Revolução Francesa. Percebe-se, aqui, com uma clareza ímpar, a dependência que a imaginação tem da experiência anterior. Mas, ao mesmo tempo, nessas construções da fantasia há também algo novo que as diferencia essencialmente do excerto da obra de Puchkin que analisamos. Tanto o quadro da enseada com o gato sábio quanto o do deserto africano que nunca vi são, na verdade, as mesmas construções da imaginação, criadas pela fantasia combinatória de elementos da realidade. Mas o produto da imaginação, a própria combinação desses elementos, num caso, é irreal (um conto) e, no outro, a relação entre os elementos, o produto da fantasia, e não os elementos em si, corresponde a algum fenômeno da realidade. Essa relação do produto final da imaginação com algum fenômeno real é a forma segunda, ou superior, de relação entre fantasia e realidade.

Essa forma de relação torna-se possível somente graças à experiência alheia ou experiência social. 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 fun-

► Ao considerar a experiência prévia, no nível pessoal, Vigotski enfatiza que ela é forjada na e pela incorporação da experiência social, histórica, coletiva, sendo esta vista como condição fundamental na produção do novo. Minha imaginação é, assim, constituída e orientada pela experiência de outrem. Minha experiência é ampliada na apropriação da experiência alheia.

ciona 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.

Nesse sentido, a imaginação adquire uma função muito importante no comportamento e no desenvolvimento humanos. Ela transforma-se em meio de ampliação da experiência de um indivíduo porque, tendo por base a narração ou a descrição de outrem, ele pode imaginar o que não viu, o que não vivenciou diretamente em sua experiência pessoal. A pessoa não se restringe ao círculo e a limites estreitos de sua própria experiência, mas pode aventurar-se para além deles, assimilando, com a ajuda da imaginação, a experiência histórica ou social alheias. Assim configurada, a imaginação é uma condição totalmente necessária para quase toda atividade mental humana. Quando lemos o jornal e nos informamos sobre milhares de acontecimentos que não testemunhamos diretamente, quando uma criança estuda geografia ou história, quando, por meio de uma carta, tomamos conhecimento do que está acontecendo a uma outra pessoa, em todos esses casos a nossa imaginação serve à nossa experiência.

Assim, há uma dependência dupla e mútua entre imaginação e experiência. Se no primeiro caso a imaginação apoia-se na experiência, no segundo é a própria experiência que se apoia na imaginação.

A terceira forma de relação entre a atividade de imaginação e a realidade é de caráter emocional. Ela manifesta-se de dois modos. Por um lado, 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

► Em *Psicologia da arte*, Vigotski faz referência à contribuição específica de Zienkovski (*Psicologia da arte*, p. 258), que mostra como as emoções se articulam a imagens, que, por sua vez, transformam as emoções. Daí sua dupla expressão.

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. Quando o ditado diz que gralha assustada tem medo de arbusto, pressupõe-se exatamente essa influência do sentimento que colore a percepção dos objetos externos. Do mesmo modo que, há muito tempo, as pessoas aprenderam a expressar externamente seus estados internos, as imagens da fantasia servem de expressão interna dos nossos sentimentos. A desgraça e o luto de uma pessoa são marcados com a cor preta; a alegria, com a cor branca; a tranquilidade, com o azul; a rebelião, com o vermelho. As imagens e as fantasias propiciam uma linguagem interior para o nosso sentimento. O sentimento seleciona elementos isolados da realidade, combinando-os numa relação que se determina internamente pelo nosso ânimo, e não externamente, conforme a lógica das imagens.

Os psicólogos denominam essa influência do fator 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 ha-

► Refere-se à convergência ou (con) fusão de imagens distintas pela prevalência de um afeto ou sentimento comum. A emoção ou o sentimento agregam imagens, enquanto o estado emocional atua na significação de uma experiência.

ver qualquer relação de semelhança ou contiguidade explícita entre elas. Daí resulta uma obra combinada da imaginação em cuja base está o sentimento ou o signo emocional comum que une os elementos diversos que entraram em relação.

“As impressões”, diz Ribot, “que são acompanhadas pelo mesmo estado afetivo da reação, posteriormente associam-se entre si; a semelhança afetiva une e entrelaça impressões diferentes. Isso difere da associação por contiguidade, que representa a repetição da experiência, e da associação por semelhança, no sentido intelectual. Essas imagens combinam-se não porque, anteriormente, ocorreram juntas ou porque percebemos as relações de semelhança entre elas, mas sim porque têm um tom afetivo comum. A alegria, a tristeza, o amor, o ódio, o espanto, o tédio, o orgulho, o cansaço etc. podem se transformar em centros de gravidade que agrupam impressões ou acontecimentos sem relações racionais entre si, mas marcados com o mesmo signo ou traço emocional: por exemplo, alegres, tristes, eróticos etc. Com bastante frequência, essa forma de associação apresenta-se em sonhos ou devaneios, isto é, em um estado de ânimo tal que a imaginação tem total liberdade e funciona ao acaso, de qualquer jeito. É fácil entender que essa influência explícita ou implícita do fator emocional pode favorecer o surgimento de agrupamentos totalmente inesperados, representando um campo quase ilimitado para novas combinações, já que o número de imagens que têm a mesma marca afetiva é extremamente grande”.

Como exemplos simples desse tipo de combinação de imagens que têm um mesmo signo emocional pode-se apontar casos cotidianos de associação de duas impressões diversas, que, sem dúvida, nada têm em comum além do fato de nos provocarem estados de ânimo semelhantes.

Quando dizemos que o tom azul-claro é frio e o vermelho é quente, aproximamos a impressão azul e a impressão fria apenas com base nos estados de ânimo que ambos induzem em nós. É fácil entender que a fantasia guiada pelo fator emocional – pela lógica interna do sentimento – constituirá o tipo de imaginação mais subjetivo, mais interno.

Entretanto, existe ainda uma relação inversa entre imaginação e emoção. Enquanto, no primeiro caso que descrevemos, os sentimentos influem na imaginação, nesse outro, inverso, a imaginação influi no sentimento. Esse fenômeno poderia ser chamado de lei da realidade emocional da imaginação. A essência dessa lei é formulada por Ribot do seguinte modo: “Todas as formas de imaginação criativa contêm em si elementos afetivos”. Isso significa que qualquer construção da fantasia influi inversamente sobre nossos sentimentos e, a despeito de essa construção por si só não corresponder à realidade, todo sentimento que provoca é verdadeiro, realmente vivenciado pela pessoa, e dela se apossa. Vamos imaginar um simples caso de ilusão. Entrando no quarto, ao entardecer, uma criança, ilusoriamente, percebe um vestido pendurado como se fosse alguém estranho ou um bandido que entrou na casa. A imagem do bandido, criada pela fantasia da criança, é irreal, mas o medo e o susto que vivencia são verdadeiros, são vivências reais para ela. Algo semelhante ocorre com qualquer construção fantasiosa. É essa lei psicológica que pode nos explicar por que as obras de arte, criadas pela fantasia de seus autores, exercem uma ação bastante forte em nós.

As paixões e os destinos dos heróis inventados, sua alegria e desgraça perturbam-nos, inquietam-nos e contagiam-nos, apesar de estarmos diante de acontecimentos inverídicos, de invenções da fantasia. Isso ocorre porque as

► Também chamada por Vigotski de lei da realidade dos sentimentos (*Psicologia da arte*, p. 260), ou lei da sensação real (*Obras escolhidas*, v. IV, p. 434). Vigotski chama a atenção para a força da *imagem em ação* e a realidade da sensação/emoção por ela provocada. O exemplo do medo realmente experienciado na situação imaginada ajuda a compreender o argumento.

emoções provocadas pelas imagens artísticas fantásticas das páginas de um livro ou do palco de teatro são completamente reais e vividas por nós de verdade, franca e profundamente. 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 sentimentos. Essa ampliação e esse aprofundamento do sentimento, sua reconstrução criativa, formam a base psicológica da arte da música.

Resta ainda mencionar a quarta e última forma de relação entre fantasia e realidade. Por um lado, essa forma liga-se intimamente com a que acabamos de descrever, mas, por outro, diferencia-se dela de maneira substancial. A sua essência consiste em que a construção da fantasia pode ser algo completamente novo, que nunca aconteceu na experiência de uma pessoa e sem nenhuma correspondência com algum objeto de fato existente; no entanto, ao ser externamente encarnada, ao adquirir uma concretude material, essa imaginação “cristalizada”, que se fez objeto, começa a existir realmente no mundo e a influir sobre outras coisas.

Essa imaginação torna-se realidade. Qualquer dispositivo técnico – uma máquina ou um instrumento – pode servir como exemplo de imaginação cristalizada ou encarnada. Esses dispositivos técnicos são criados pela imaginação combinatória do homem e não correspondem a nenhum modelo existente na natureza. Entretanto, mantêm uma relação persuasiva, ágil e prática com a realidade, porque, ao se encarnarem, tornam-se tão reais quanto as demais coisas e passam a influir no mundo real que os cerca.

Esses produtos da imaginação passaram por uma longa história, que, talvez, deva ser breve e esquematicamen-

te delineada. Pode-se dizer que, em seu desenvolvimento, descreveram um círculo. Os elementos de que são constituídos foram hauridos da realidade pela pessoa. Internamente, em seu pensamento, foram submetidos a uma complexa reelaboração, transformando-se em produtos da imaginação.

Finalmente, ao se encarnarem, retornam à realidade, mas já como uma nova força ativa que a modifica. Assim é o círculo completo da atividade criativa da imaginação.

Entretanto, é incorreto supor que apenas na área técnica, no campo da ação prática sobre a natureza, a imaginação é capaz de descrever esse círculo completo. Também na esfera da imaginação emocional, ou seja, da imaginação subjetiva, é possível e fácil constatar esse círculo.

É quando temos diante de nós o círculo completo descrito pela imaginação que os dois fatores – intelectual e emocional – revelam-se igualmente necessários para o ato de criação. Tanto o sentimento quanto o pensamento movem a criação humana.

“Qualquer pensamento preponderante”, diz Ribot, “é sustentado por alguma necessidade, ímpeto ou desejo, ou seja, por um elemento afetivo, pois seria um absurdo completo crer na constância de qualquer pensamento que, supostamente, se encontraria num estado puramente intelectual, em toda a sua aridez e frieza. Qualquer sentimento (ou emoção) preponderante deve concentrar-se numa ideia ou numa imagem que o encarne, sistematize-o, sem o que ele permanecerá num estado vago. [...] Dessa forma, podemos ver que esses dois termos – pensamento preponderante e emoção preponderante – são quase equivalentes porque tanto um quanto o outro envolvem os dois elementos inseparáveis e indicam apenas a preponderância de um ou de outro”.

► A imaginação humana é vista como uma nova formação que se tornou historicamente viável, fazendo parte do sistema de funções psicológicas superiores. É considerada por Vigotski uma “forma mais complexa de atividade psíquica”, como “a união de várias funções em suas relações peculiares” (*Obras escogidas*, v. II), e está intrinsecamente vinculada às capacidades de planejamento e realização humanas. É nesse sentido que Vigotski enfatiza que a imaginação precisa ser completada, isto é, realizada num artefato, numa palavra, numa obra; precisa tornar-se um produto que possa integrar, de maneira objetiva, a produção coletiva.

Isso é fácil de mostrar com um exemplo de imaginação artística. Para que, de fato, é necessária a obra artística? Será que ela não influencia nosso mundo interior, nossas ideias e sentimentos da mesma forma que o fazem os instrumentos técnicos sobre o mundo externo, o mundo da natureza? Apresentaremos um exemplo muito simples com base no qual será fácil esclarecer a ação da fantasia artística em sua forma mais elementar. O exemplo é extraído da obra *A filha do capitão*, de Puchkin, em que se descreve o encontro de Pugatchiov com o herói, Griniev, que é o narrador da história. Griniev é um oficial, preso por Pugatchiov, que tenta convencer este último a recorrer à misericórdia da tsarina e a abandonar seus companheiros. Ele não consegue entender o que move Pugatchiov.

Pugatchiov deu um sorriso amargo.

– Não – respondeu ele –, é tarde para me arrepender. Não terei perdão. Continuarei como comecei. Quem sabe? De repente, consigo. Pois Grichka Otrepiev não reinou em Moscou?

– Mas você sabe como foi o fim dele? Jogaram-no pela janela, cortaram-no em pedaços, queimaram-no, carregaram o canhão com suas cinzas e atiraram.

– Escute – disse Pugatchiov com certo entusiasmo selvagem –, vou contar-lhe uma história que, na minha infância, uma velha calmuca me contou. Certa vez, uma águia perguntou ao corvo: “Diga, pássaro-corvo, por que vives no mundo trezentos anos e eu somente trinta e três?” “É porque, paizinho”, respondeu o corvo, “bebes o sangue vivo e eu me alimento de carniça”. A águia pensou um pouco: “Eu também vou tentar me alimentar dessa forma. Está bem”. Voaram a águia e o corvo. Avistaram uma égua morta. Desceram e pousaram. O

► Já em seus primeiros estudos, *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca* e *Psicologia da arte*, Vigotski indaga sobre o estatuto da obra de arte, analisando não só a criação artística e a reação estética, mas a função social dessa forma de produção humana. Nas análises do conto de Bunin (*Psicologia da Arte*), por exemplo, mostra-se sua intenção de compreender como a palavra afeta a pessoa, como produz um efeito estético, como emociona.

Ao aprofundar os estudos sobre signos e significação no desenvolvimento humano (*A formação social da mente; Teoria e método em psicologia*), Vigotski faz uma analogia entre instrumentos técnicos e semióticos, ressaltando suas distinções e especificidades: ferramentas que possibilitam a transformação da natureza; signos que constituem o funcionamento mental. A forma verbal de linguagem, signo por excelência, possibilita ao homem a emergência da consciência, a orientação e a (inter-)regulação das ações (*A construção do pensamento e da linguagem*).

corvo começou a bicar a refeição e a se deliciar com ela. A águia bicou uma vez, bicou outra, bateu as asas e disse: “Não, irmão corvo, melhor uma vez beber sangue vivo do que passar trezentos anos alimentando-se de carniça. E o futuro, seja o que Deus quiser!” Eis o conto calmuco.

A história contada por Pugatchiov é um produto da imaginação e pode-se dizer até de uma imaginação totalmente desvinculada da realidade. Corvo e águia falantes existem apenas como invencionice da velha calmuca. No entanto, é fácil constatar que em outro sentido essa construção fantasiosa parte diretamente da realidade e nela influi. Só que essa realidade não é externa, e sim interna – o mundo das ideias, dos conceitos e dos sentimentos próprios do homem. Dizem dessas obras que elas são fortes não pela verdade externa, mas pela verdade interna. É fácil perceber que, com as imagens do corvo e da águia, Puchkin representou dois tipos distintos de pensamento e de vida, duas maneiras diferentes de relação com o mundo e, de um modo que não era possível esclarecer por meio de uma conversa seca e fria, diferenças entre o ponto de vista de um homem comum e de um rebelde. Pelo modo de sua expressão na história, essa diferença imprime-se na consciência com muita clareza e com enorme força de sentimento.

O conto ajuda a esclarecer uma relação cotidiana complexa; suas imagens iluminam um problema vital, e o que não pode ser feito de um modo frio, em prosa, realiza-se na história pela linguagem figurativa e emocional. Eis por que Puchkin está certo quando diz que o verso pode golpear o coração com uma força nunca vista; eis por que, em outro poema, ele fala sobre a vivência emocional real pro-

vocada pela invenção: “As invenções fazem-me derramar em lágrimas”. Para convencer-se de que a imaginação, nesse caso, descreve o mesmo círculo completo que quando é encarnada num instrumento material, basta lembrar a ação que a obra artística provoca na consciência da sociedade. Gogol criou *O inspetor geral* e os atores interpretaram-no no teatro. Tanto o autor quanto os atores criaram uma obra de fantasia, enquanto a própria peça, interpretada no palco, desnudava com muita clareza todo o horror da Rússia de então. Com tamanha força a peça ironizava costumes aparentemente inabaláveis, mas que sustentavam a vida, que todos sentiram que continha uma enorme ameaça para o regime por ela retratado. E o tsar, presente à estreia, sentiu isso mais que qualquer um: “Hoje sobrou para todos e para mim, principalmente”, disse Nikolai, após o espetáculo.

As obras de arte podem exercer essa influência sobre a consciência social das pessoas apenas porque possuem sua própria lógica interna. O autor de qualquer obra artística, assim como Pugatchiov, combina as imagens da fantasia não à toa e sem propósito ou amontoando-as casualmente, como num sonho ou num delírio. Pelo contrário, as obras de arte seguem a lógica interna das imagens em desenvolvimento, lógica essa que se condiciona à relação que a obra estabelece entre o seu próprio mundo e o mundo externo. No conto do corvo e da águia, as imagens são dispostas e combinadas segundo as leis da lógica que regulam duas forças daquele período e que se fazem presentes nas pessoas de Griniev e Pugatchiov. Um exemplo muito curioso desse tipo de círculo completo que descreve a obra artística é apresentado por L. Tolstoi em suas declarações. Ele conta como surgiu a imagem de Natacha no romance *Guerra e paz*:

► Vigotski se refere aqui, mais especificamente, à criação literária e teatral, mas aponta que a obra de arte não se reduz a essas formas de criação. Como atividade criadora do homem, a obra literária implica um trabalho composicional específico, uma *arquitetônica*, como diria Bakhtin. A reunião de imagens, a caracterização de personagens, a descrição de cenas, o desenrolar da trama; os modos de narrar, as escolhas de palavras e pontos de vista; as imagens de possíveis interlocutores; tudo isso faz parte desse trabalho, cujo produto final transcende o momento de criação, adquire uma existência autônoma, e escapa do domínio do criador, produzindo efeitos e afetos no próprio autor e naqueles que o recebem.

“Peguei a Tânia”, diz ele, “remoí com a Sônia, então, saiu a Natacha”.

Tânia e Sônia são, respectivamente, sua cunhada e esposa, duas mulheres reais. Da combinação das duas foi produzida uma imagem artística. Os elementos hauridos da realidade, longe de se combinarem pelo livre desejo do artista, fazem-no segundo a lógica interna da imagem artística. Certa vez, Tolstoi ouviu a opinião de uma das leitoras a respeito de como ele teria sido cruel com Anna Karenina, heroína de seu romance, obrigando-a a jogar-se debaixo do trem. Tolstoi, então, disse:

“Isso lembra-me um caso ocorrido com Puchkin. Certa vez, ele disse a um de seus colegas: ‘Imagine o que Tatiana aprontou comigo. Ela casou-se. Jamais esperava isso dela. O mesmo posso dizer de Anna Karenina. De um modo geral, meus heróis e heroínas, às vezes, fazem coisas que eu não esperava. Eles fazem o que devem fazer na vida real, como acontece de verdade na vida real, e não o que eu quero’”.

Verificamos esse tipo de declaração em vários autores, que destacam a lógica interna que norteia a construção de uma imagem artística. Num exemplo maravilhoso, Wundt expressou essa lógica da fantasia ao dizer que a ideia de casamento pode inculcar a ideia de sepultamento (união e separação dos noivos), porém não a ideia de uma dor de dente.

Assim, numa obra de arte, frequentemente encontramos justaposições de traços distantes uns dos outros e aparentemente desconexos, que, todavia, não são estranhos uns aos outros, como a ideia de dor de dente e de casamento, mas unidos por uma lógica interna.

► Quando fala em lógica interna – do sentimento, da imaginação, da imagem artística, da obra de arte –, Vigotski se refere à dimensão intrínseca, própria de uma esfera de atividade; aquilo que constitui uma especificidade, um modo característico de operar; aquilo que sustenta uma consistência interna e a prevalência de alguns sentidos historicamente construídos. Aproximando-se dos objetos de estudo pelo prisma do materialismo histórico-dialético, ele procura compreender as relações e a dinâmica internas a um fenômeno nas suas contradições, buscando incorporá-las nas análises. Em *Psicologia da arte*, por exemplo, Vigotski mostra como a obra de arte mobiliza emoções contraditórias e produz um efeito estético na superação das contradições. Essa busca se intensifica e se explicita no estudo das relações entre pensamento, linguagem, consciência, significação.