

A produção imaginária e a formação do sentido estético. Reflexões úteis para uma educação humana

Angel Pino*

Resumo: Este texto configura-se como um ensaio sobre duas questões que, na perspectiva histórico-cultural, são consideradas fundamentais na constituição *humana* do homem: sua capacidade criadora e o sentido estético das suas obras. A primeira nos remete a um pressuposto teórico cujo valor empírico é historicamente comprovado. O homem é um ser criador das suas condições de existência. Tal pressuposto é o fundamento do que é denominado aqui de “produção imaginária”, cuja discussão forma a primeira parte deste texto. Três aspectos – considerados importantes na análise que é feita da “produção imaginária” – são sucessivamente discutidos. Inicialmente, o conceito de “atividade imaginária”, partindo do princípio de que a idéia de *produção* indica um determinado tipo de *atividade* humana cujo modelo, na perspectiva deste ensaio, é a teoria do “trabalho social” de Marx. Em seguida, são discutidas as razões que levam a introduzir na análise o conceito de *imaginário*, como uma instância primordial que designa o poder criador do ser humano. O próprio modelo do “trabalho social” justifica o *status* do imaginário de fonte de toda e qualquer forma de atividade produtiva que, antes de consumir-se nos planos do real concreto ou do simbólico, é um processo da subjetividade restrita do sujeito produtor. Pressupondo-se que criar – como ocorre com qualquer outra característica humana – é uma *função* do sujeito criador, conclui-se que se justifica falar de uma *função imaginária*, da mesma forma que se fala de função de falar, de pensar, de sentir, de agir, etc. Finalmente, é discutido o conceito de *produção imaginária* e natureza da diversidade desse tipo de produções. Na segunda parte do ensaio, discute-se o que, na perspectiva nele assumida, entende-se que é o fundamento do *sentido estético*, algo que aparece como inerente ao conceito de *sensibilidade humana*, que, por sua vez, é associado com a capacidade criadora do ser humano. A análise das duas questões que constituem o objeto de análise deste ensaio fornece elementos para avaliar sua importância na educação *humana* do homem.

Palavras-chave: Imaginário; produção imaginária; criatividade; estética; sentido estético; educação.

Abstract: This text is an essay on two issues that, in a cultural-historical perspective, are fundamental for man's *humane* constitution: his creative skill and the aesthetical sense in his works. The first one addresses us to a theoretical principle whose empirical value is historically proved. Man is a being that creates his own existing conditions. This principle

* Doutor em Psicologia pela Université de Louvain, Bélgica, Prof. Livre-Docente da Unicamp (aposentado) e Professor do Programa de Mestrado em Educação da Univali, SC. apino@unicamp.br

supports what is here named “imaginary production”, and its discussion is the topic of the first part of this text. Three aspects considered important in the analysis of “imaginary production” are successively discussed. The first one is the concept of “imaginary activity”, based on the principle that the *production* idea indicates a certain kind of human *activity* whose model, in the perspective assumed in this text, is Marx’s “social work” theory. Next, there is a discussion of the reasons that lead us to insert the *imaginary* concept in the analysis, like a prime instance that defines the human being’s creative skill. The “social work” model explains the *status* of the imaginary instance as being the source of each and every kind of productive activity that, before being accomplished in the concrete or symbolic field, is a process of the producing subject’s restricted subjectivity. When we assume that creating – like any other human characteristic – is one of the creating subject’s *functions*, we conclude that it is reasonable to talk about an *imaginary function* in the same way that we talk about the speaking, feeling and acting functions. Finally, the *imaginary production* concept is discussed, as well as the nature of diversity in this kind of production. In the second part of the essay, there is a discussion of what is understood as the fundamentals of the *aesthetic sense*, in the perspective taken in this essay. It is something that appears to be inherent to the *human sensibility* concept, which, in its turn, is associated to the human being’s creative skill. The analysis of the two issues that constitute this essay’s object of analysis provide us with elements to evaluate its importance to man’s *humane* education.

Key words: Imaginary instance; imaginary production; creativity; aesthetics; aesthetic sense; education.

Introdução

Neste texto proponho-me abordar duas questões, anunciadas no título, que, embora sejam claramente diferentes entre si, constituem aspectos de uma mesma e única temática, como tentarei mostrar mais adiante. Tais questões enquadram-se nas reflexões que venho fazendo a respeito de alguns importantes temas relativos à condição humana, suscitados, particularmente, pelos trabalhos de Lev S. Vigotski, referência maior da denominada psicologia histórico-cultural. Trata-se de questões complexas das quais alguns aspectos não estão ainda suficientemente amadurecidos, o que exige bastante reflexão antes de poder arriscar análises mais profundas. Entretanto, não creio que isso seja uma razão suficiente para não abordá-las, ainda mais que este trabalho pretende ter o caráter de simples ensaio sujeito a eventuais críticas. Penso que a discussão dessas questões pode ser bastante útil para refletir sobre a educação *humana*.

Na perspectiva histórico-cultural em que se situa este texto, “produção imaginária” e “formação do sentido estético” são questões que nos remetem, cada uma à sua maneira, a determinadas características constitutivas do modo de ser *humano* do homem. A primeira nos remete à capacidade criadora dos seres humanos, adquirida no processo evolutivo, que lhes permite assumir o rumo da própria evolução. Ela constitui um dos pilares do processo de humanização. A segunda nos remete à transformação da sensorialidade biológica — herdada do

mundo animal —ocorrida nesses seres humanos, num rico e variado elenco de sentimentos que constituem a sensibilidade humana, a qual tem tudo a ver com as formas de sociabilidade que os homens criam e que marcam sua história. Não é muito difícil perceber que, afinal de contas, o que está em jogo no debate destas questões é a constituição *humana* de Homem.

Embora se trate de duas questões interligadas, por razões práticas, elas serão abordadas em separado para depois explicitar suas interligações.

A produção imaginária

Falar de “produção imaginária” pressupõe várias coisas. Em primeiro lugar, que existe um certo tipo de *atividade produtiva* cuja natureza é imaginária, o que impõe que seja explicado o que se entende por atividade produtiva e como essa atividade pode ser de natureza imaginária. Em segundo lugar, que é assumido o termo *Imaginário*, na sua forma substantiva, para expressar o poder criador do homem e o campo da produção imaginária, cuja “matéria prima” são as *imagens* humanas. Em terceiro lugar, que as *produções imaginárias* constituem um pré-requisito de toda produção humana, material e simbólica. Isto equivale a dizer que a atividade imaginária precede toda e qualquer outra forma de atividade humana de natureza *criativa*; o que permite afirmar que, em última instância, o *imaginário* é o que define a condição *humana* do homem. Dada a limitação de espaço, abordarei apenas os aspectos da questão que julgo mais importantes para o objetivo que me proponho.

Atividade imaginária

No seu sentido mais genérico, a atividade é uma característica geral do universo dos seres vivos, dentro do qual se situa o ser humano. As diferentes formas de atividade existentes nesse universo revelam a diversidade das formas de vida que constituem as diferentes espécies. Isso nos permite pensar que a espécie humana, como qualquer outra, caracteriza-se por um determinado tipo de atividade, o qual revela sua forma peculiar de ser e de viver. Fundada nas características gerais da atividade dos seres vivos, esta atividade adquire uma forma nova especificamente *humana*, em que o adjetivo “humana” qualifica a atividade remetendo-nos ao campo da auto-determinação, da liberdade e da consciência. De maneira mais específica, a atividade a que me refiro é a atividade *criadora*¹, aquela que permite aos seres humanos agir sobre a natureza e transformá-la em função de objetivos

1. Parece-me mais oportuno falar de “atividade criadora” em vez de “atividade produtiva”, definidora do conceito de “trabalho social” que é o objeto da crítica de Marx ao sistema de produção capitalista.

próprios e, pelo mesmo ato, transformarem-se a si mesmos. Numa perspectiva histórico-cultural, transformar a natureza significa conferir-lhe uma “forma” nova de existência material e simbólica (entendendo o termo “forma” no sentido aristotélico). Isso tanto vale para a natureza quanto para o homem, parte dessa natureza. Em outros termos, é a humanização do homem e da natureza.

O modelo de atividade *humana* que orienta este ensaio, no esteiro dos trabalhos de Vigotski e de outros autores da mesma corrente teórica, é o modelo do “trabalho social”, tema central nas obras de Marx². Não é minha intenção discutir aqui a complicada questão do conceito de “trabalho” em Marx, pois extrapola meu campo específico de conhecimento, a psicologia. Entretanto, ao fazer do “trabalho social” o modelo do conceito de atividade *humana* a que me refiro aqui, acabei obrigando-me a discuti-lo de forma limitada e sintética, consciente dos próprios limites.

Em Marx, o termo “trabalho” – entendido como atividade do trabalhador ou como produto dessa atividade – tem dois sentidos opostos e contraditórios, o que não quer dizer que o pensamento de Marx sofresse de ambigüidades, incertezas ou dúvidas por conta de uma compreensão deficiente do termo.

O primeiro sentido decorre das análises que ele faz da “economia política” (expressão empregada por ele) nas sociedades que vivem historicamente sob o regime da propriedade privada dos meios de produção. Nestas condições históricas, o trabalho tem para Marx um significado *negativo* enquanto atividade alienada e alienante do trabalhador. Este tipo de análise aparece principalmente nos *Manuscritos de 1944* (MARX, 1972), mas está presente também em outras obras posteriores. No fim do primeiro manuscrito, Marx refere-se claramente ao “trabalho alienado”. Diz ele:

Partimos das premissas da economia política. Aceitamos sua linguagem e suas leis. Temos suposto a propriedade privada, a separação do trabalho, do capital e da terra, assim como a do salário, do lucro capitalista e da renda fundiária [...] Partindo da própria economia política, utilizando seus próprios termos, mostramos que o operário é rebaixado ao nível de mercadoria, e da mais miserável mercadoria, que a miséria do operário está em razão inversa ao poder e à grandeza da sua produção (MARX, 1972, p.55)

O trabalho não produz apenas mercadorias; ele se produz a si mesmo e produz o operário enquanto mercadoria [...] Este fato nada mais expressa do que isto: o objeto que o trabalho (do operário) produz, seu produto, o confronta como um *ser estrangeiro*, como uma *potência independente* do produtor.

2. Mais especificamente, estou me referindo aos *Manuscritos de 1844*, à *Ideologia alemã*, aos *Manuscritos de 1857-1858*, ou “Grundrisse” e *O Capital*.

O produto do trabalho é o trabalho que se fixou, se concretizou num objeto, é a *objetivação do trabalho*. A atualização do trabalho é sua objetivação. No estágio da economia, esta atualização do trabalho aparece como a *perda* por parte do operário da sua *realidade*, a objetivação como a *perda do objeto* ou a subserviência a ele, a apropriação como a *alienação*, a desapropriação [...] A tal ponto a apropriação do objeto se revela uma alienação que quanto mais objetos o operário produz, menos ele pode possuir e mais ele cai sob a dominação do seu produto, o capital (MARX, 1972, p.57). Até aqui só consideramos a alienação, a desapropriação do operário sob um único aspecto, aquele da sua *relação com os produtos do seu trabalho*. Mas a alienação não aparece só no resultado, mas no *ato da produção*, no interior da *própria atividade produtiva* (MARX, 1972, p.59-60)³.

Creio que estas palavras de Marx são suficientemente esclarecedoras das razões que, a partir de suas meticolosas análises da “economia política”, o levaram à conclusão da natureza alienada e alienante do trabalho no modo de produção capitalista. Entretanto, seu senso de realidade e sua visão pragmática do capitalismo o fizeram perceber que é, justamente, a essa produção capitalista, com todos os seus fatores alienantes, que se deve o fantástico progresso econômico e tecnológico das sociedades modernas. Tal percepção, porém, em vez de superar a contradição e dissolver a antinomia do trabalho, os reforça, levando-o a convencer-se de que só uma análise dialética da história lhe permitiria desfazer o imbróglio, deduzindo que a contradição só podia ser superada historicamente se no curso dos acontecimentos interferisse outro poder capaz de modificar esse curso. Para ele esse poder é a “revolução socialista”, a qual acabaria com a propriedade privada, restaurando a significação do trabalho e a dignidade humana do trabalhador.

Duas contribuições das análises de Marx da “economia política” podem ser enfatizadas. Uma, ter tido a clareza de perceber que esse “trabalho alienado” não é de origem *natural* – ou seja, não é um fato necessário e irreversível da natureza – mas de origem *histórica* – ou seja, é obra e criação dos próprios homens ou, melhor, daqueles que detêm historicamente o poder de decidir as estruturas de relação das sociedades. Outra, conseguir ler por detrás do lado *negativo* dos acontecimentos históricos o lado *positivo* que nele se oculta, o que implica ver a história de forma dialética, como um acontecer dinâmico, e não como um acontecimento estático previamente determinado.

A percepção do caráter *negativo* do trabalho social não impediu que Marx soubesse discernir que a negatividade não estava ligada à própria natureza da

3. A tradução do francês é minha. Os sublinhados são do texto.

atividade do trabalho, mas ao modo de produção capitalista, o que constitui um fenômeno social historicamente localizado. A análise dessa negatividade permitiu-lhe perceber o significado *positivo* do trabalho, visto como atividade *humana*. Pode parecer que isto é fácil, bastando para tanto imaginar o que seria esse trabalho se a essência do que o define como alienado e alienante fosse suprimida, ou seja, se a “propriedade privada” fosse eliminada. Ora, imaginar tal mudança nesse quadro histórico não era coisa fácil, pois, além das enormes dificuldades operacionais que acarreta criar uma economia numa sociedade sem classes – como a experiência histórica o mostrou – existe também uma dificuldade real de pensar o “trabalho humano” de uma outra forma que pudesse ser concretizada. A questão tinha que sair do campo do imaginário para tornar-se uma experiência histórica concreta (utópica?) em outros modos de produção. Muitas devem ter sido as idas e voltas analíticas de Marx para chegar a ler o texto oculto na realidade negativa do trabalho. Eu diria que ele teria tentado articular dois tipos de análises: um, filosófico-político e outro, político-filosófico. O primeiro conduz à superação da alienação do homem pelo trabalho, pensando o que é verdadeiramente o “trabalho humano”, o único capaz de devolver ao homem sua autonomia, liberdade e identidade criadora. Este tipo de análise, o que mais interessa aqui, está exposto, particularmente, numa passagem no *O Capital* (MARX, 1977, Livro I, cap.7), a qual, como pode ser percebido, não é apenas uma proposta de princípios filosóficos, mas também uma análise da “economia política” que conduz à necessidade de superar a natureza contraditória do modo de produção capitalista, causador da alienação do operário. O segundo conduz, no campo da ação política, à necessidade de realizar a libertação efetiva do operário da tirania desse tipo de trabalho, eliminando radicalmente o regime da “propriedade privada” que o produz. E aí, o caminho que aparece é o da revolução proletária onde quer que ele exista. Esta análise está explícita no *Manifesto* (MARX, 1962), o qual não é apenas uma declaração de ação política, mas também uma análise ideológica.

É na análise filosófico-política do trabalho que Marx faz em *O Capital* que se funda o conceito de trabalho humano considerado aqui o modelo para pensar a *atividade criadora*. Eis as palavras de Marx:

O trabalho é, antes de tudo, um ato que se passa entre o homem e a natureza. O próprio homem desempenha aí frente à natureza o papel de uma potência natural. As forças de que o seu corpo é doado, braços e pernas, cabeça e mãos, ele as põe em movimento a fim de assimilar-se matérias dando-lhes uma forma útil para sua vida. Ao mesmo tempo em que por este movimento ele age sobre a natureza exterior e a modifica, modifica sua própria natureza e desenvolve as faculdades adormecidas nela. Nós não nos deteremos neste

estado primordial do trabalho, que ainda não eliminou seu caráter puramente instintivo. Nosso ponto de partida é o trabalho sob uma forma que pertence exclusivamente ao homem⁴ [...] O resultado a que chega o trabalho pré-existe idealmente na imaginação do trabalhador. Ele não opera somente uma mudança de forma nas matérias naturais; mas realiza ao mesmo tempo seu próprio objetivo, do que ele tem consciência, o qual determina como uma lei seu modo de ação e ao qual ele deve subordinar sua vontade (MARX, 1977, p.136).

Retomando suas próprias palavras (MARX, 1977, p.137), o trabalho é um processo único e complexo, envolvendo três elementos simples: a *atividade pessoal* do homem, o *objeto* sobre o qual ele age e o *instrumento* pelo qual age. A atividade humana, por ser *pessoal* – o que não se deve confundir com individual – supõe que o seu autor saiba o que quer fazer e como, o que, em outros termos, significa que as ações não são obra do acaso, mas resultado de um projeto do seu autor. Por outro lado, toda atividade produtiva é exercida sobre algum tipo de *objeto*, material ou imaterial, que é transformado por ela em função dos objetivos do seu autor. Finalmente, a atividade exige o uso de meios ou *instrumentos* que, conforme a natureza do objeto, podem ser *técnicos*, como diz Marx (MARX, 1977, p. 137), e *simbólicos*, como acrescenta Vigotski (1994). Marx nos lembra que os primeiros instrumentos de que dispõe o homem, na condição de ser biológico, são seus próprios órgãos. Isso, porém, não diferenciaria “o pior dos arquitetos da mais experta das abelhas” e, portanto, espera-se daquele algo que não existe nem na arquitetura da abelha, nem na da aranha. É bem possível que tenham sido as limitações desses instrumentos naturais que pressionaram os homens a buscar ou inventar outros instrumentos fora do próprio organismo, espécies de próteses ou extensões dele, dando origem ao processo histórico do desenvolvimento tecnológico que atingiu patamares inimagináveis.

Embora Marx tenha presente neste capítulo de *O Capital* o “trabalho social” objeto de suas análises críticas, os três elementos que ele aponta são constitutivos do trabalho *humano*, pois é disso que ele trata aí. Todavia, o caráter de generalidade teórica que esses componentes do trabalho humano têm na formulação marxiana permite-nos estender o conceito de *atividade produtiva* (trabalho) a todos os tipos

4. É aqui que Marx introduz sua famosa comparação entre o trabalho da aranha e o trabalho do tecelão que produz o tecido e entre a abelha que constrói as células do favo e o arquiteto que realiza estruturas arquitetônicas, concluindo que “o que distingue antes de tudo o pior dos arquitetos da mais experta abelha é que ele construiu a célula na sua mente antes de a construir na matéria”. É essa diferença o que separa a atividade puramente biológica, com os recursos inerentes à natureza, e a atividade *humana* ou cultural.

de atividade *criadora* dos homens (imaginária, virtual, simbólica, etc.) em que esses componentes estejam presentes. Se ao desenvolvimento dos meios tecnológicos devemos o imenso poder de transformação alcançado pela atividade humana, é, certamente, à capacidade de prever e organizar a sua execução (projeto) que devemos seu caráter criador. Com efeito, o simples fato de antecipar mentalmente a ação, o modo de realizá-la e o resultado esperado dela, revela, por si só, a capacidade criadora do homem. Fazer existir no plano da imaginação, como fala Marx, aquilo que ainda não se concretizou no plano real é dar existência a algo que não existia, ou seja, é um ato de criação. Seu valor de criação não fica reduzido pelo fato de ser no plano do imaginário, uma vez que é nesse plano que a criação do “objeto” ocorre, ficando à espera da sua possível transposição para os campos do real-concreto e do simbólico. É a essa criação que denomino aqui de “produção imaginária”.

Parafraseando Marx (MARX, 1977, p. 138), no processo de trabalho a atividade humana, com a ajuda de instrumentos, realiza no objeto uma “mudança de forma” desejada em função de determinados objetivos e com essa operação a atividade humana se materializa e a matéria se humaniza. Ou seja, a atividade criadora produz uma espécie de cumplicidade entre a natureza humana e a Natureza objeto da sua ação para criar o “mundo do Humano”, constituído por ambas.

○ campo do imaginário

Ao falar de “campo do imaginário” estou partindo do pressuposto de que entre o *real* – das materialidades constitutivas da *Natureza* de que falam os filósofos – e o *simbólico* – das criações materiais e simbólicas dos homens – existe um campo da subjetividade restrita, o *imaginário*, ao qual só o sujeito tem acesso antes que seus conteúdos se tornem expressões objetivas da subjetividade. Utilizo o termo “campo” ao referir-me ao imaginário por similaridade conceitual com o que chamamos de “campo de forças”, para traduzir sua característica essencial que é “criar”, “dar existência ao inexistente”, “fazer acontecer o novo do velho”, assim como para traduzir também a especificidade dos processos que nele ocorrem e que transformam materiais de origem biológica – como a formação natural de imagens – em objetos culturais. O imaginário é comparável a uma fábrica de produção.

O termo *imaginário*, na sua forma substantiva, só parcialmente equivale à palavra *imaginação* usada pela tradição psicológica e filosófica. Minha preferência pelo primeiro não está baseada apenas na diferença de significado que ambos têm no dicionário da língua portuguesa (o *Aurélio*), nenhum dos quais me parece dar conta do sentido em que é usado aqui. O sentido atribuído ao *imaginário* aqui, como substantivo, funda-se no pressuposto de que o poder criador, adquirido pela espécie humana ao longo da sua história, deve estar presente em cada um dos seus integrantes, pré-existindo aos seus atos de criação, na forma hipotética de marca cultural impressa em memória genética.

Esse sentido atribuído ao *imaginário* encontra referências em alguns autores, em especial em C. Castoriadis, (1975, p.13), para quem o imaginário “é criação incessante e essencialmente indeterminada [...] de figuras / formas / imagens a partir das quais somente é possível se falar de ‘alguma coisa’”. Para ele, o imaginário é um conceito fundamental cuja função originária é *fazer aparecer como imagem uma coisa que não é e nunca foi*, o que permite falar de um *imaginário último ou radical*, raiz comum de toda produção imaginária e simbólica. Se as razões que o levam a sustentar a existência de um *imaginário radical*, fonte de toda produção humana, parecem perfeitamente lógicas, não parece igualmente lógica a procura da origem desse imaginário no inconsciente freudiano, pois introduz na nova visão *social-histórica*, que ele contrapõe à visão da filosofia herdada, um “corpo estranho”, qual seja o pressuposto da pré-existência da *psique* à própria história da existência humana, o que contrasta negativamente com a visão do materialismo histórico e dialético, da qual Castoriadis parece estar próximo.

A primeira coisa a se considerar ao falar de campo do imaginário são as *imagens*, uma vez que elas constituem o que poderíamos chamar de “matéria-prima” da atividade imaginária. Da existência de imagens não se tem hoje nenhuma dúvida. As incertezas ocorrem quanto à sua natureza e aos processos de sua elaboração, conservação e evocação.

Em termos gerais, entende-se por *imagem* (do latim *imago*) uma espécie de *reprodução* da realidade. Em termos mais restritos, porém, o termo *imagem* remete-nos a um fenômeno biológico próprio de certas espécies de organismos portadores de um sistema nervoso central, o qual lhes permite reconstituir no âmbito interno as realidades externas (objetos, lugares, organismos, eventos, etc). A função principal das imagens naturais é permitir aos organismos captar a realidade que constitui seu meio possibilitando formas *naturais* de conhecimento. Em termos mais restritos ainda, o termo *imagem* nos remete às imagens *humanas*, ou seja, às produzidas pelo cérebro humano, transformando as imagens *naturais* em imagens de natureza simbólica, ou seja, detentoras de *significação*. Os seus mecanismos de emergência continuam *naturais*; os da sua elaboração, porém, tornam-se *culturais*, obra do próprio homem. Pode-se afirmar sem sombra de dúvida que o caráter semiótico das imagens humanas faz toda a diferença em relação às imagens naturais do mundo animal. É ele que torna possível o que chamamos de atividade criadora.

Uma pergunta inevitável que as imagens humanas colocam é: como simples *sinais* físicos/químicos podem tornar-se *significativos* ou simbólicos sem perderem sua natureza original? A resposta não é nada fácil, pois é um processo complicado que, no esteiro de Vigotski, prefiro chamar de “conversão”, assunto amplamente tratado num outro lugar (PINO, 1996). Para um pensamento ingênuo que já tivesse superado a dificuldade de reconhecer a interposição dos *sinais* entre ele e o mundo que o rodeia, poderia parecer que os *sinais*, à maneira dos fios elétricos,

das palavras, dos cabos telefônicos ou de TV, etc. serviriam de “veículos” à *significação*, a qual viria já pronta da fonte emissora dos *sinais*. Evidentemente, não é isso o que ocorre. Os *sinais* não transportam nada, eles simplesmente *sinalizam* ao cérebro as características dos objetos que eles refletem e que este só poderá processar se contar com uma estrutura adequada para isso. Ao que sabemos, isso só acontece com o cérebro humano, organizado ao longo da história social e cultural da espécie *humana* para processar os *sinais* de forma a conferir-lhes uma *significação*. Como isso ocorre ainda é um mistério, o “buraco negro” da neurologia. Mas os fatos estão aí para confirmar que o cérebro humano faz isso e com uma eficiência ímpar, pois não só distingue essas qualidades simbólicas dos *sinais* como deixa ao sujeito espaço aberto para encontrar o que para ele é “a boa *significação*”, ou seja, o *sentido*.

Produção imaginária

A expressão *produção imaginária* designa o resultado da atividade criadora do imaginário, seja no âmbito restrito da subjetividade – como a criação imagética, eidética ou afetiva –, seja no âmbito da subjetividade objetivada – como a criação de objetos culturais: técnicos, artísticos, científicos, sociais, etc. Segundo Vigotski (1999, p.5), existem no homem duas formas de atividade: a *reprodutora* – que guarda estreita relação com a memória e consiste essencialmente em refazer ou repetir algo que já foi feito antes ou reviver eventos vividos anteriormente – e a *criadora* ou combinatória. “O cérebro” – diz Vigotski: (1999, p.6) – “não é só o órgão que conserva e reproduz nossa experiência anterior, mas é também o órgão que combina, transforma e cria, a partir dos elementos dessa experiência anterior, as novas idéias e a nova conduta.”

Se a atividade do homem fosse unicamente reprodutora, ele seria, como diz Vigotski, um ser voltado unicamente para o passado e o futuro seria para ele uma repetição desse passado. Evidentemente é difícil imaginar uma situação semelhante. É à atividade criadora que devemos o caráter humano e histórico do homem, alguém capaz de construir sua história, seu “passado”, em cada instante do “presente” e projetá-la no “futuro” que vai ser construído.

Criar é uma necessidade da existência humana. Tudo o que exceda o marco da rotina e contenha algo novo, por pequeno que for, guarda relação, pela sua origem, com o processo criador. Contrariamente a uma idéia muito difundida em certos meios educacionais, institucionais ou não, a capacidade de criar estende-se a todas as esferas da vida social e cultural do ser humano: a artística, a técnica, a científica e a social. Não apenas a alguma delas.

Se fazemos do *imaginário* a expressão do poder criador do ser humano, então parece razoável pensar na existência de uma *função imaginária*, à semelhança das outras funções humanas (o falar, o pensar, o sentir, etc.). Funções de origem *cultural*,

não biológica, embora se constituam sobre as funções *naturais* que se assemelham a “materiais arqueológicos” de um passado biológico que fala da pré-história do ser humano do homem. Como tenho sustentado em outro lugar (PINO, 2005, p.96-98), o próprio de uma função (substantivo) é *funcionar* (verbo), sendo este o que determina a dinâmica da vida psíquica. Assim sendo, justifica-se falar de uma *função imaginária* que precisa ser ativada para poder funcionar. O que, por sua vez, justifica falar em educação.

Falar de função imaginária apresenta alguns problemas que ainda não têm uma explicação satisfatória. Destaco dois deles: a natureza do material com que trabalha a *função imaginária* e a relação das produções imaginárias com o que denominamos de *real e simbólico*.

Em relação ao primeiro, o único dado seguro de que dispomos é que o material básico da atividade imaginária são as *imagens* que, em princípio, tornam-se objeto da consciência. Do que ocorre a partir daí, e que é justamente o que caracteriza o processo de produção imaginária, ainda sabemos pouco, apesar do avanço das pesquisas neurológicas, como reconhece A. Damásio (2004), um dos mais célebres neurólogos experimentais do nossos dias. Uma importante contribuição das pesquisas que ele e seu grupo vêm realizando é tentar desconstruir a idéia de que o cérebro guarda, numa espécie de arquivos, as imagens que ele vai produzindo, ficando assim à disposição para serem evocadas. Sua evocação desencadearia no cérebro um processo de seleção e busca, cujas falhas são atribuídas aos mais diversos fatores (orgânicos, sociais ou psicológicos, no nível da consciência ou do inconsciente).

Contrariamente a essa visão, as pesquisas parecem nos mostrar que existe um modo de funcionamento cerebral muito diferente: em vez de conservar imagens, o cérebro conservaria as alterações bioquímicas que as experiências vividas produzem nas suas diferentes áreas, envolvendo grandes contingentes de neurônios, os quais seriam mobilizados nos processos de sua evocação, aportando cada um aspectos específicos do evento evocado.

Em relação ao material que compõe as produções imaginárias a partir das *imagens* produzidas pelo cérebro, a experiência nos ensina que deve ser de origem múltipla e variada, como múltipla e variada é a origem do material que compõe as nossas experiências. Trata-se de um material composto não só das *imagens* resultantes do processamento dos *sinais* captados do mundo exterior, mas também dos inúmeros elementos que compõem as experiências anteriores, além dos fornecidos pelas práticas simbólicas de cada um (saberes científicos e tecnológicos, valores, afetos, ideologias, etc.). Todos esses elementos, presentes ou não em cada experiência original singular, podem ser utilizados pela função imaginária na ação criadora.

O segundo problema é estabelecer a relação do *imaginário* com o *real* e o *simbólico*, pois isso depende das diferentes concepções de cada um desses termos.

Não faz parte dos objetivos deste texto discutir tais concepções, mas busca-se explicitar essas relações na perspectiva histórico-cultural assumida aqui. Parte-se do pressuposto de que se pode falar em três planos diferentes, mas articulados, em que ocorre o modo de funcionar do ser humano, entendendo este como um complexo articulado de funções naturais e culturais: o plano do *real* – mundo das coisas que têm existência em si, sejam de origem *natural* e ou *cultural* –; o plano do *imaginário* – mundo da subjetividade restrita e das coisas que têm existência em nós por meio das imagens –; e o plano do *simbólico* – mundo das coisas cuja existência depende, essencialmente, da ação criadora dos homens. Esses três planos são regidos por determinantes diferentes: o *real*, por determinantes físicos, em que a ação humana é extremamente limitada (a ciência descobre e formula esses determinantes e, dentro de certos limites, pode até alterá-los, mas não pode criá-los); o *simbólico*, por determinantes históricos e, como tais, sujeitos às contingências da história humana; e o *imaginário*, por determinantes da subjetividade restrita, em que os determinantes físicos, particularmente os espaciotemporais que regem a materialidade, não operam, o que permite uma criação impensável no plano do *real*. Essa característica permite que as produções imaginárias possam ser vistas como “fantasias”, “sonhos”, coisas “irreais”. A esse respeito, diz Jacqueline Held (1980), ao analisar o que ela considera características da literatura fantástica voltada para a infância:

Mais do que em certos temas ou em certos personagens, a essência do fantástico reside antes de tudo em certo clima em que, sutilmente, sonho e realidade se interpenetram, a tal ponto que qualquer linha de demarcação desaparece (HELD, 1980, p.26).

Digamos apenas, em primeira abordagem, que pertencerá à literatura fantástica toda obra na qual temática, situação, atmosfera, mesmo linguagem, ou tudo isso junto, nos introduzirão num outro mundo que não o da percepção comum, diferente, estrangeiro, estranho (HELD, 1980, p.30).

Procurando as relações da atividade imaginária com a realidade, Vigotski (1999) considera que ela se estrutura com *elementos tomados da realidade*, o que faz desta o fundamento daquela. Mas existem outras formas de relação entre elas: uma é quando *o produto acabado da fantasia* se relaciona com algum fenômeno complexo da realidade; outra é de natureza emocional, pois todo sentimento tende a encontrar formas de expressão tiradas da realidade ou das imagens da fantasia; outra, ainda, é quando a estrutura da fantasia se apresenta como algo totalmente novo, que não faz parte da experiência do homem, mas que, ao objetivar-se como um componente da realidade, influencia outras coisas. Apesar de não ficar muito claro, esta última

forma de relação supõe a criação imaginária de algo totalmente novo que não é tirado da realidade, mas que, ao concretizar-se, torna-se um elemento da realidade. O que quer dizer que, se o *real* precede o *imaginário*, este precede o *real* quando agrega a ele produções totalmente novas.

O fulcro da questão das relações entre imaginação e realidade é, na verdade, a questão da concepção que se tem da origem das *imagens* humanas, o que, em última instância, é a questão da natureza do imaginário. Numa das suas obras sobre questões estéticas, Bachelard (2001) refere-se a este problema nos seguintes termos:

Tanto para a filosofia realista quanto para o comum dos psicólogos, é a *percepção* das imagens que determina os processos de imaginação. Para eles, vemos as coisas primeiro, imaginamo-las depois; combinamos, pela imaginação, fragmentos do real percebido, lembranças do real vivido, mas não poderíamos atingir o domínio de uma imaginação fundamentalmente criadora. Para combinar ricamente, é mister ter visto muito. O conselho de *bem ver*, que forma o fundo da cultura realista, domina sem dificuldade o nosso paradoxal conselho de *bem sonhar* (p.2-3). (grifos do autor).

É para contestar essa concepção e afirmar sua tese do caráter primitivo, psicologicamente fundamental, da imaginação criadora, que Bachelard se propõe a analisar o que ele denomina de *imaginação da matéria*. Segundo ele, *imagem percebida* e *imagem criada* são instâncias diferentes, faltando a palavra que designe a *imagem imaginada*. É pela imagem, diz ele, que o ser imaginante e o ser imaginado estão mais próximos. Para imaginar não é necessário ver o que se imagina, mesmo se é a contemplação do mundo que provoca o poder de imaginar. Falando do “devaneio e cosmos” (1999), afirma:

O pensador de mundo é o ser de uma hesitação. Desde a abertura do mundo por uma imagem, o *sonhador* de mundo habita o mundo que acaba de ser-lhe oferecido. De uma imagem isolada pode nascer um universo (p.150).

Tudo isso para dizer que a função criadora do imaginário pode fazer surgir entes novos, experiências nunca experienciadas, sentimentos nunca sentidos, mundos nunca vistos. Produções imaginárias que, na maioria das vezes, constituem a dimensão *irreal* do mundo real e que só pela inspiração poética podem entrar no mundo simbólico dos humanos. Isso faz do *imaginário*, sem ceder a falsos romanticismos, um plano-chave da evolução criadora do Homem.

A formação do sentido estético

Questões preliminares

Após ter tratado de alguns aspectos importantes da produção imaginária, posso examinar agora alguns aspectos igualmente importantes do que é entendido por “sentido estético”, uma das questões do complexo tema da “estética”. Um tema que, como o mostram os trabalhos especializados, tem sido objeto bastante freqüente de elucubração filosófica, desde a antiguidade grega até os tempos modernos, variando apenas a maneira de tratá-lo de uma época para outra e de um país para outro.

Ao tratar do que está sendo entendido aqui por “sentido estético”, pressuponho que se trata de um “sentido” que tem que ser constituído no indivíduo humano porque, embora esteja prenunciado na *biogenética humana*, ele não acontece nem pela ação de qualquer mecanismo inato, nem por obra da hereditariedade. Ele, como tudo o que é especificamente *humano*, tem que ser objeto de formação, daí a sua relação com a educação. O tema é bem específico. Mesmo se para contextualizar sua discussão são feitas algumas referências a aspectos da história das idéias estéticas, isso não faz parte do objetivo a que me proponho aqui, assim como não o faz discutir as questões filosóficas postas pelo tema da estética.

Dado que o enfoque teórico deste texto é a perspectiva histórico-cultural, cuja matriz de referência é o materialismo histórico e dialético de Marx e Engels, o tema que me ocupará agora parte de uma concepção de “ser humano” que decorre desse paradigma. Justifica-se, portanto, a referência a trabalhos que tratam diretamente da estética em Marx ou no marxismo (EAGLETON, 1993, LUKÁCS, 1978; VAZQUEZ, 1978), sem querer com isso discutir a existência ou não de uma estética marxista, nem dar a este texto o caráter de um estudo marxista. O que procuro é extrair idéias já discutidas por esses e outros autores que possam auxiliar as minhas reflexões, as quais se situam intencionalmente no campo da psicologia.

Embora a estética pareça ser um campo de experiência e de conhecimento alheio às ingerências políticas e aos interesses ideológicos, não passa despercebido a um analista suficientemente crítico, até em excesso por vezes, como Terry Eagleton (1993), o caráter ideológico de muitos dos trabalhos sobre arte e estética que marcam a história das idéias estéticas com as implicações que isso possa ter. Apenas a título de exemplo dessa relação possível, basta lembrar, como as análises de Eagleton procuram mostrar (EAGLETON, 1993, p. 29-32), o efeito que a diferença das relações da burguesia emergente com a aristocracia na Inglaterra e na Alemanha do século XVIII tem no rumo que tomam os estudos estéticos nesses dois países. “Enquanto a classe média alemã sofria sob o jugo da nobreza, a classe média inglesa

trabalhava para transformar, a seu favor, uma ordem social ainda marcadamente aristocrática” (EAGLETON, 1993, p.29). A demanda de estética em ambos os países também atende a objetivos diferentes. Na Alemanha, particularmente da parte da intelectualidade burguesa, a necessidade é encontrar um ponto de fuga ao absolutismo político, algo capaz de dar conta da vida sensível que permita ao mesmo tempo atender aos objetivos políticos da burguesia e quebrar a rigidez do absolutismo político e da razão. Nestas condições, o mundo dos sentimentos e das sensações, como diz Eagleton, não pode ser simplesmente ignorado como subjetivo, mas tem que ser incorporado ao grandioso objetivo da razão. Na Inglaterra, ao contrário, a demanda de estética tem razões mais pragmáticas; caberia dizer: articular a sensibilidade burguesa, ávida de liberdades e de sentido de individualidade, com as regras da civilidade da tradição aristocrática inglesa, a qual prefere a virtude espontânea do cavalheirismo à conformidade a lei externa. Nada melhor para a difusão dos padrões morais que o campo da *sensibilidade pessoal*, do gosto, dos afetos e das opiniões, o que levaria à estetização da vida social e moral, como era a idéia dos “moralistas ingleses” (John Locke, David Hume, Shaftesbury, Adam Smith, etc.). Aproximar a moral e a virtude das fontes da sensibilidade, como o gosto e o sentido do belo, fazendo destas um fim em si mesmas como a obra de arte, torna praticamente desnecessário o controle externo, pois as condutas passam a ser exigências do “bom senso” do cidadão.

Aspectos históricos. Algumas breves considerações

Deixando para os historiadores o estudo das idéias estéticas, é importante para este texto rever alguns dos sentidos que a estética adquire em certos momentos ou picos da sua história.

Desde a época grega, as questões relativas ao que hoje se entende por estética estão diretamente ligadas à produção artística, sendo o principal ponto de debate a relação entre arte e ciência, ou entre sensibilidade e racionalidade. No pensamento europeu moderno, particularmente desde o século XVIII, esse debate assume formas mais radicais como consequência da forte presença do racionalismo, de um lado, e da reação empiricista, do outro, com ênfase na sensorialidade.

Os dois grandes pensadores da antiguidade grega, Platão (427-347 a.C.) e Aristóteles (384-322 a.C.), tratam da questão estética em várias das suas obras, mais especificamente nas dedicadas à arte e ao artista, como o *Fedro*, o *Ion* e a *República*, no caso de Platão, e a *Poética*, a *Ética de Nicodemo* e a *Política*, no caso de Aristóteles. Ambos consideram que a música, a poesia, a arquitetura e a tragédia são instituições fundamentais dentro do corpo político do Estado. Entretanto entendem diferentemente a natureza da inspiração estética, ao ponto que Platão, após erguer a arte e o artista ao nível do sublime, como no *Fedro*, chega a bani-los do Estado ideal que ele apresenta na *República*, rebaixando os

artistas e suas artes aos últimos lugares no *ranking* dos cidadãos⁵. A razão disso parece ser a concepção que ele possui da *mimesis*⁶ que, como seu discípulo Aristóteles, considera essencial à inspiração artística. Como aparece num dos seus diálogos, o *Ion*⁷, a atividade do poeta (vale para o artista em geral) é inspirada pelos deuses ou pelas musas, reproduzindo simplesmente o que estes lhe inspiram. Enquanto a moral e o conhecimento são obra do homem, a poética, ou qualquer outra arte, não pertence ao artista, mas aos deuses ou às musas; portanto, não é obra humana. Contrariamente ao seu mestre Platão, Aristóteles sustenta que a *mimesis* é fundamento não só da “catarsis” (*Poética*), como também da educação moral (*Ética de Nicodemos*) e da formação cívica (*Política*). No início do seu tratado de *Poética* diz:

A poesia épica e a tragédia, a comédia e a poesia ditirâmbica e a música de flauta e de lira na maioria das suas formas, são todas na sua concepção geral modos de imitação (*mimesis*). Porém, elas diferem entre si em três aspectos: o meio, os objetos e a maneira ou modo de imitação que é distinto em cada caso (ARISTÓTELES, s.d., Part 1, 1994-2000, p.1).

Em suma, Aristóteles reabilita a teoria da *mimesis* (ARISTÓTELES, s.d., part IV, p.4) e atribui a inspiração do poeta a duas causas enraizadas na própria natureza do ser humano: de um lado, ao “instinto de imitação” inculcado ao homem – “a mais imaginativa de todas as criaturas vivas” – e do outro, ao “prazer ligado às coisas imitadas”, não ao ato de imitar em si mesmo, mas ao ato de criar que faz do objeto artístico a obra do seu autor.

5. Como é sabido, o modelo de república de Platão é constituído de diferentes funções ou papéis correspondentes aos *dons inatos* que cada um recebe da Natureza, reservando aos filósofos a função de governar a política. A atividade política é, portanto, relacionada com o saber intelectual.
6. O conceito grego de *mimesis* remete-nos à idéia de uma produção na qual o homem tem como modelo da sua ação a natureza (com suas formas, cores, ritmos e sons), as pessoas e os acontecimentos sociais e políticos, como fica evidenciado na tragédia e na comédia. Contrariamente a Platão, que reserva a *mimesis* só às artes, Aristóteles faz dela um princípio comum às artes, à educação moral e à política.
7. “Esse talento que você (Ion) tem de falar bem sobre Homero não é de forma alguma o efeito da arte em você [...], mas é não sei que poder divino que te transporta, semelhante ao da pedra que Eurípides chamou Magnética e que a maioria chama de pedra de Heracles. Esta pedra não só atrai os anéis de ferro, mas comunica-lhes o poder de produzir o mesmo efeito e de atrair outros anéis, a ponto de se ver algumas vezes uma longa corrente de pedaços de ferro e de anéis suspensos uns dos outros, todos estes anéis tirando seu poder desta pedra. De forma semelhante, a própria Musa inspira os poetas e estes comunicam a outros seu entusiasmo, formando-se uma corrente de inspirados. Não é de fato por arte, mas por entusiasmo e por inspiração que os bons poetas épicos compõem todos os seus belos poemas. Assim como os bons poetas líricos” (PLATON, 1892, p. 215-243).

Portanto, a imitação é um instinto de nossa natureza. É o instinto para a “harmonia” e o ritmo, as medidas constituindo manifestamente secções do ritmo. As pessoas, porém, começando por este dom natural, desenvolveram gradativamente suas aptitudes especiais, até que suas improvisações rudes deram origem à poesia. (ARISTÓTELES, s.d., part IV, p.4).

Em síntese, esses autores apontam já o rumo que tomariam os debates nos séculos posteriores sobre a questão estética: oposição entre a arte como “criação humana” e a arte como “inspiração das musas”; a arte como “expressão da racionalidade” e a arte como “pura expressão do sentimento”, ou da “irracionalidade”.

Embora o tema da estética esteja presente em vários autores do Medievo, como Boécio, Sto. Agostinho e, mais tarde, Sto. Tomás de Aquino, direta ou indiretamente associado à questão do belo, existe um certo consenso entre os especialistas de que foi necessário esperar até fins do séc. XVII para poder falar de *estética*⁸ no sentido moderno do termo. O nome do Conde de Shaftesbury (1671-1713) é lembrado pelos especialistas como o filósofo que introduziu a *ética* e a *estética* no centro da investigação filosófica. Como bom naturalista, diz R. Scruton (2003),

ele esperava que os princípios fundamentais da moral e do bom gosto seriam estabelecidos pela atenção prestada à natureza humana, sendo nossos sentimentos ordenados de tal maneira que certas coisas naturalmente nos agradam e conduzem naturalmente nosso prazer.

A concepção de beleza de Shaftesbury é bastante semelhante à que ele tem da virtude: “o gosto moral e o gosto artístico acabam sendo a mesma coisa, pois o bem e a beleza são a mesma coisa” (SHAFTESBURY, 1999, *apud* SCRUTON, 2003).

Foi, porém, o filósofo alemão Alexander G. Baumgarten (1714-1762) quem introduziu na filosofia alemã o termo *ästhetic*, transposição latinizada do grego *αἰσθητικός*. Tal como é usado por esse filósofo, o termo “estética” não se refere, primeiramente, à arte, mas à região da percepção e da sensação humanas, como o mostra a tradição platônica onde os *aisthêta* (coisas sensíveis ou fatos da

8. O termo português “estética” deriva do grego *aisthêtikos* (aisqhtikvx) através da sua versão latina *aesthetica*. Os termos gregos derivados do verbo *aisthanesthai*, que significa “sentir” (como *aisthesis* = sensação; *aisthêtês* = aquele que sente), mostram que na sua origem grega a estética está diretamente relacionada com o mundo dos sentidos e da percepção sensível. Mas é justamente a questão terminológica que constitui o eixo de divergência dos autores no continente europeu desde o século XVII.

sensibilidade) se contrapõem aos *noêta* (coisas inteligíveis ou fatos da inteligibilidade). Segundo Baumgarten (1988), os *noêta* são o objeto da Lógica, os *aisthêta* são o objeto do episteme estético ou da Estética. Portanto,

a distinção que o termo “estética” perfaz antes de tudo, em meados do século XVIII, diz Eagleton (1993, p.17), não é a distinção entre “arte” e “vida”, mas entre o “material” e o “imaterial”, entre coisas e pensamentos, sensações e idéias.

É como se a filosofia estivesse acordando para o fato de que existe um território denso e em crescimento que ameaça fugir ao seu controle. É o território da totalidade da vida sensível.

Entretanto, segundo Eagleton (1993, p.18) se a *Aestética* (1850) de Baumgarten “abre, num gesto inovador, todo o terreno da sensação, ela o abre exatamente para a colonização da razão”, pois para Baumgarten a cognição estética se situa entre os aspectos gerais da razão e os particulares dos sentidos. Em outros termos, aproxima a experiência sensível da razão, mas como uma forma inferior de conhecimento.

Eagleton sintetiza assim, numa mescla de crítica e de ironia, o estado dos debates da questão estética no pensamento europeu após Baumgarten:

Kant expulsa toda a sensorialidade da representação estética, deixando de fora somente a pura forma [...] Shieller dissolve o estético numa indeterminação rica e criativa, em contradição com a dimensão material que ela deve, no entanto, transformar. Hegel é fastidiosamente seletivo em relação ao corpo, endossando apenas aqueles sentidos que de algum modo parecem intrinsecamente abertos à idealização; e nas mãos de Schopenhauer a história acaba como uma recusa implacável da própria história material. Se Kierkegaard retoma a dimensão estética, é também, de forma claramente negativa: a estética que foi uma vez consumação de beleza, é agora sinônimo de fantasia ociosa e desejo degradado. Um discurso que começou, com Baumgarten, buscando reconciliar os sentidos e o espírito acaba polarizado violentamente entre um idealismo anti-sensual (Schopenhauer) e um materialismo irregenerado (Kierkegaard) (EAGLETON, 1993, p. 146).

Diante disso, caberia perguntar como o faz esse autor: não seria o caso de repensar tudo de novo, voltando ao início, mas desta vez fazendo do *corpo* o ponto de partida, uma vez que o sentido da estética contém implícito um materialismo que ainda pode ser redimido à condição de libertá-lo do peso do idealismo? A atenção volta-se então a um tipo de formulação da questão estética que tenha por base a “materialidade do corpo”, ponto de partida de uma história humana. É

aqui que as idéias Vigotski, inspiradas em algumas das teses mais importantes de Marx e Engels, podem servir-nos de pista.

A estética na perspectiva histórico-cultural

Para pensar a questão do “sentido estético” numa perspectiva histórico-cultural, parece-me fundamental partir de algumas das idéias sobre a condição *humana* do homem, desenvolvidas, de diferentes modos, por Vigotski (1994, 1997, 2001) a partir de algumas das teses mais importantes de Marx e Engels. Já tive a ocasião de analisar algumas delas em outros trabalhos (PINO, 2000a; 2000b; 2005) e não pretendo abordá-las de novo aqui, mas apenas extrair delas alguns pressupostos básicos que ajudem a pensar o que está sendo entendido por “sentido estético”.

O primeiro desses pressupostos é que o processo de humanização do *Homo sapiens*, de quem falam os paleontólogos, está alicerçado no fato fundacional da transformação das suas características *naturais* ou biológicas, herdadas das espécies que o precederam no processo evolutivo, sob a ação da *Cultura*, ou seja, sob a ação das novas condições de existência que ele mesmo criou a partir do momento em que descobriu ser capaz de transformar a Natureza, da qual ele fazia parte. Nos termos em que fala Vigotski (1997), é o processo da constituição *humana* do homem, resultado da *conversão* das suas funções *biológicas*, de ordem *natural*, em funções *simbólicas*, de ordem *cultural*, resultado da sua própria ação criadora. O fato mais relevante disso – coisa que o pensamento ocidental sempre teve dificuldades de entender – é que a ação das novas funções simbólicas (novas porque de aparição tardia) não elimina, mas apenas transforma, o caráter natural e orgânico das funções biológicas. É próprio do funcionamento do simbólico, criado pelo próprio homem, permitir que realidades de ordens diferentes possam articular-se numa unidade dialética em que cada uma possa ser também a outra: a *matéria* adquirindo uma forma simbólica de existência, sem perder sua condição primeira, e o *simbólico* objetivando-se numa matéria.

Uma conseqüência lógica disso é que à condição originária de materialidade que caracteriza a natureza humana é permanentemente agregada a condição simbólica que confere a essa materialidade a capacidade de captar e atribuir um sentido às coisas. Pelas suas raízes biológicas, os seres humanos são seres corpóreos e o corpo – representação da sua materialidade orgânica – faz parte da Natureza e, como tal, é a porta de acesso do homem a ela e de entrada do simbólico nela.

O segundo pressuposto é que, seguindo a lógica das palavras de Marx a respeito do “trabalho social”, discutido anteriormente, o homem enquanto espécie é um ser biológico que se tornou capaz de agir sobre a Natureza, da qual faz parte, para transformá-la, conferindo-lhe *significação*, o que faz dela uma produção humana.

Uma das conseqüências lógicas disso é que o homem é, na sua condição originária, uma materialidade viva que o mantém na ordem da natureza. Mas é

uma materialidade que se constituiu em um ser de outra ordem, a simbólica, como resultado da sua condição, ao mesmo tempo, de sujeito e objeto de sua própria atividade criadora. Essa transformação, sem retirá-lo da Natureza, na qual continua irremediavelmente inserido, o distancia dela para fazê-la objeto da sua contemplação, reflexão e ação.

Esses dois pressupostos, articulados na sua lógica interna, permitem deduzir duas conclusões fundamentais para o tema que estou tratando. Uma é que o contato do homem com o mundo *natural* do qual faz parte é feito, primeira e necessariamente, pelo corpo, expressão da sua materialidade orgânica. O corpo é a interface necessária no contato do homem com o mundo. Na sua forma originária, o papel do corpo não é muito diferente do papel do organismo de outros seres vivos, mas a evolução do homem permitiu-lhe captar muito mais do que os seus órgãos podem captar das coisas, porque só ele pode atribuir *significação* ao que capta com os seus órgãos sensoriais. Essa significação, em si mesma, as coisas não têm, mas o homem, que a atribui a elas, pode fazê-la emergir na representação que faz delas. Isto levanta um complexo problema a respeito dos limites da objetividade do mundo e do lugar da significação na subjetividade humana. O problema extrapola os limites deste texto.

Sentido do “sentido estético”

Creio que dispomos agora das idéias necessárias para repensar a questão da estética e com ela o sentido do “sentido estético”. Espero que fique claro ao leitor que, ao introduzir o termo “sentido”, passo a lidar com uma expressão que oferece diferentes interpretações do que com ela quero tratar. A escolha é intencional, porque ela ajuda a explicar o que estou me proponho analisar aqui.

O termo “sentido” abre, permite abrir, três níveis de análise da questão estética. Um é *orgânico*, o qual se desdobra em outros dois: o da sensorialidade ligada aos sentidos ou órgãos receptores dos *sinais* procedentes do mundo exterior, e o de participio passivo do verbo “sentir”, que se refere à impressão produzida pela percepção dos objetos do mundo exterior ou dos acontecimentos da vida; é daí que decorre o termo “sentimento”. Outro é *direcional*, ou seja, de indicação da direção que se quer seguir. Por fim, outro é *semiótico*. Não se trata de um efeito de linguagem ou de jogo de palavras. Trata-se, isso sim, de três indicadores de análise que, neste caso, se complementam, permitindo explicar o que se deseja explicar.

Se é pelo corpo que entramos em contato com as “coisas” que formam a realidade do mundo, então a sensorialidade é fundamental e os órgãos sensoriais, ou “sentidos”, são essenciais para a percepção sensível; a tal ponto que, se não funcionam, ou funcionam de forma deficiente por falhas fisiológicas, anatômicas ou outras, uma de duas: ou perdemos a percepção das coisas ou temos uma percepção distorcida delas. O fato de constituir a forma elementar, ou biológica,

da percepção não quer dizer que a sensorialidade não entre no quadro do que entendemos por “sentido estético”, pois sem ela não temos o que dizer a respeito.

Acontece que a tese da dupla série de funções de que fala Vigotski supõe que os órgãos receptores funcionem bem, o que no caso humano, embora necessário, não é suficiente, pois o que resulta da percepção sensorial não são apenas *imagens*, mas *imagens humanas* passíveis de interpretação e de múltiplas reelaborações semióticas.

Isto nos fornece já alguns elementos básicos do quadro teórico-empírico do que é entendido aqui por “sentido estético”: (1) a necessidade de educação sensorial para obter um bom discernimento dos *sinais* e, assim, uma adequada representação perceptiva das coisas; (2) a necessidade de um trabalho de sensibilização dos sentidos para captar as variações e sinuosidades das imagens que se formam na percepção sensorial. Em outras palavras e em consonância lógica com a tese da dupla série de funções, uma percepção refinada das materialidades sensoriais (sons, luzes, sabores, tactos, odores) é fundamental para a constituição nelas das funções culturais (simbólicas), fundamento do “sentido estético”. Portanto, do que se trata é de *sentir* bem aquilo que captam os sentidos.

Orientar os sentidos para *sentir* bem (segundo nível de análise do termo “sentido”) é procurar a forma de aperfeiçoar suas qualidades e atributos naturais para tirá-los do estado bruto – aquele em que talvez a *natureza* os formou – para levá-los ao refinamento de um grau de sensibilidade às coisas que a *cultura* é capaz de dar. Ao colocar a questão assim, não se pode esquecer que a transformação das funções biológicas em funções simbólicas sob a ação da cultura começa a operar desde os primeiros instantes após o nascimento (PINO, 2005), o que torna muito difícil imaginar um estado estritamente “bruto” da sensorialidade humana, mas, como a transformação é lenta e progressiva, se os agentes culturais (parentes, meio social próximo, educadores, etc.) não criarem condições favoráveis para uma progressiva educação sensorial e um também progressivo refinamento da sensibilidade, particularmente dos jovens, não é difícil prever as conseqüências negativas disso na vida das pessoas e na vida social. A experiência cotidiana mostra a veracidade disso.

Um componente da tese de Vigotski do “desenvolvimento cultural” – ou, como eu prefiro dizer, da constituição cultural do ser *humano* do homem – é a sua capacidade de simbolizar, ou seja, de criar símbolos e significar as coisas, fato que anteriormente eu associei com a capacidade criadora do homem. Trata-se do terceiro sentido da expressão “sentido estético”. No campo da sensorialidade e da sensibilidade isso se traduz na capacidade de atribuir um *sentido* – o que equivale a dar *significações* sociais atribuídas às coisas – às produções do *imaginário*, às imagens formadas como resultado da sensorialidade e ao conjunto das produções imaginárias resultantes do remanejamento dessas imagens e da criação de outras

novas sem vínculo direto com a percepção sensorial. Dizer que uma produção imaginária faz algum *sentido* ao seu autor equivale a dizer que este *sente* nela ou por ela algo que afeta a sua sensibilidade (expressão, ao mesmo tempo, do seu impacto em algum ponto sensível do corpo e das reelaborações pessoais dos saberes culturais) que transcende a pura materialidade das coisas. Afinal de contas, se a ação criadora do homem consiste essencialmente num processo de humanização da natureza, ou seja, das coisas e dele mesmo, o “sentido estético” emerge como um encontro do homem consigo mesmo na Natureza. Assim, fazem todo o sentido as palavras de Marx quando ele afirma: “eu não posso referir-me humanamente à coisa a não ser que a coisa se refira humanamente ao homem” (1977)⁹.

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. Poetics. Translated by S. H. Butcher. *The internet Classics Archive*. Available at <http://classics.mit.edu/Aristotle/poetics.htm>.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*. Trad. bras. de Ma. E. Galvão, S. Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BAUMGARTEN, A. Gottlieb. *Esthétique*. Ed. e trad. fr. J.-Y. Pranchère, L’Herne, 1988.
- CASTORIADIS, Cornélio. *L’institution imaginaire de la société*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- DAMÁSIO, Antônio. *O mistério da Consciência*. Trad. bras. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- EAGLETON, Terry. *A Ideologia da Estética*. Trad. port. de Mauro Sá R. Costa. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 1993.
- HELD, Jacqueline. *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. Trad. bras. Carlos Rizzi. S. Paulo: Summus, 1980.
- LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma Estética Marxista*. Trad de Carlos N. Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- MARX, Karl. *L’Idéologie Allemande*. Trad fr., sob a direção de Gilbert Badia. Paris: Éditions Sociales, 1976.
- MARX, Karl. *Le Capital*. Trad. fr. de Joseph Roy, 3 v. Paris: Éditions Sociales, 1977.
- MARX, Karl. *Manuscripts de 1844*. Trad. fr. Paris: Éditions Sociales, 1972.
- MARX, Karl. *Manuscripts de 1857-1858*. Grundrisse. Trad. fr. sob a responsabilidade de J.P. Lefebvre. 2v. Paris: Éditions Sociales, 1980.

9. “Je ne puis me rapporter humainement à la chose que si la chose se rapporte humainement à l’homme” (*Manuscripts de 1844*, p.92 em nota).

- MARX-ENGELS. *Manifeste du Parti Communiste* (1848). Trad. francesa de Laura Lafargue, Éditions Sociales, 1962.
- PINO, Angel. A psicologia concreta em Vigotski. In: PLACCO, Vera Maria S. (org.). *Psicologia & Educação: Revendo contribuições*. S. Paulo: Educ & Fapesp, 2000b.
- PINO, Angel. As categorias de público e privado na análise do processo de internalização. *Educação & Sociedade*. São Paulo: Papyrus-Cedes, 1992, 42, p.315-327.
- PINO, Angel. *As marcas do Humano*. S. Paulo: Cortez Editora, 2005.
- PINO, Angel. O social e o cultural na obra de Vigotski. *Educação & Sociedade*, 71, número especial, 2. ed. 2000a.
- PLATON. Dialogues Socratiques. *Oeuvres Complètes*. Trad. de Dacier et Grou. Paris: Charpentier & Cie, t. II, 1892, p. 215-243.
- SCRUTON, Roger; MUNRO, Thomas. Aesthetics. December 2003. iAPP homepage, Global Knowledge-Based Economy. In: KLEIN, Lawrence E. (ed.). *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- SHAFTESBURY. *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, edited by Lawrence E. Klein, Cambridge: Cambridge, University Press, 1999, citado por Scruton (2003).
- VAZQUEZ, A. Sanchez. *As Idéias Estéticas de Marx*. Trad. de Carlos N. Coutinho. S. Paulo: Paz e Terra, 2.ed., 1978.
- VIGOTSKY, Lev S. *Imaginación y creación en la edad infantil*. Trad. esp. de Francisca Martinez, 2. edición. Ciudad de la Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1999.
- VIGOTSKY, Lev S. The Genesis of Higher Mental Functions. RIEBER, Robert W. (ed.) *The Collected Works*. New York-London: Plenum Press, 1997.
- VYGOTSKY, Lev S.; LURIA, Alexander. Tool and symbol in child development. VANDER VEER, R.; VALSINER, J. (ed.). *The Vygostky Reader*. Oxford & Cambridge: Blackwell, 1994, p.99-174.

Recebido em 02 de março de 2006 e aprovado em 28 de abril de 2006.