

ANA RITA NICOLIELLO LARA LEITE

ESTÉTICA DA EXPERIÊNCIA, CORPO E DEMOCRACIA

Uma abordagem do Contato Improvisação a partir das considerações filosóficas de
John Dewey

Belo Horizonte

2017

ANA RITA NICOLIELLO LARA LEITE

ESTÉTICA DA EXPERIÊNCIA, CORPO E DEMOCRACIA

Uma abordagem do Contato Improvisação a partir das considerações filosóficas de
John Dewey

Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de
Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da
Universidade Federal de Minas Gerais.

Linha de Pesquisa: Estética e Filosofia da Arte

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo A. de Paiva Duarte

Belo Horizonte

2017

100
L318e
2017

Leite, Ana Rita Nicoliello Lara

Estética da experiência, corpo e democracia [manuscrito]
: uma abordagem do contato improvisação a partir das
considerações filosóficas de John Dewey / Ana Rita
Nicoliello Lara Leite. - 2017.

178 f.

Orientador: Rodrigo Antonio de Paiva Duarte.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia

1.Filosofia – Teses. 2.Pragmatismo - Teses. 3.Estética –
Teses. 4.Dança - Teses. 5.Dewey, John, 1859-1952 I. Duarte,
Rodrigo A. de Paiva (Rodrigo Antônio de Paiva). II.
Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de
Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA



FOLHA DE APROVAÇÃO

ESTÉTICA DA EXPERIÊNCIA, CORPO E DEMOCRACIA - Uma abordagem do Contato Improvisação a partir das considerações filosóficas de John Dewey

ANA RITA NICOLIELLO LARA LEITE

Dissertação submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA, como requisito para obtenção do grau de Mestre em FILOSOFIA, área de concentração FILOSOFIA, linha de pesquisa Estética e Filosofia da Arte.

Aprovada em 20 de junho de 2017, pela banca constituída pelos membros:

Prof. Rodrigo Antonio de Paiva Duarte - Orientador
UFMG

Prof. André Abath
UFMG

Prof. Debora Pazetto Ferreira
CEFET-MG

Belo Horizonte, 20 de junho de 2017.

*“A arte é o caminho
mais curto entre dois homens”.*

Roger Garaudy

*“Há situações, é claro, que te deixam
absolutamente sem palavras.
Tudo o que você pode fazer é insinuar.
As palavras não podem fazer mais
do que apenas evocar as coisas.
É aí que vem a dança”.*

Pina Bausch

RESUMO

Nesta dissertação, investigamos o conceito de *Experiência Estética*, proposto pelo filósofo John Dewey, como um critério ainda válido para a teoria da arte e ainda pertinente para considerações acerca da arte contemporânea.

Fazemos, primeiramente, um percurso pelas ideias gerais do pragmatismo clássico, corrente filosófica que tinha Dewey como um de seus principais representantes, e apresentamos um panorama da filosofia deweyana, englobando seus estudos de psicologia social, epistemologia, ética e teoria social, para uma clarificação dos conceitos apresentados em sua obra de estética – o livro *Arte como Experiência*.

Mergulhamos, então, na análise do conceito de experiência, discriminando suas fases processuais, com o intuito de compreendermos porque o filósofo considera a experiência estética a culminação natural da experiência humana. Concentramo-nos nas suas considerações sobre a arte que, a nosso ver, ainda são convenientes para auxiliarnos na relação com obras contemporâneas, tais como as reflexões acerca da criação artística, do material e do objeto estético, sempre considerando a teoria no contexto de práticas artísticas reais; bem como as ideias sobre as relações entre arte e discurso, entre arte e valor e entre arte e sociedade. Por fim, refletimos sobre em que sentido a profecia hegeliana do fim da arte pode ser pensada em nosso contexto histórico e social.

A fim de quebrar o paradigma generalizador da filosofia, procuramos, também, investigar em que medida as considerações teóricas de Dewey são compatíveis com o tratamento dado ao corpo, à percepção e à experiência estética por uma prática artística específica: a dança de Contato Improvisação. Não se trata de uma aplicação da teoria à prática, mas do desenvolvimento de uma aproximação das ideias teóricas de Dewey a um tipo de *pensamento somático* que vem sendo elaborado por artistas da dança, desde a década de 60, e que inclui questões de política do corpo e política da arte na própria estrutura formal da dança.

Palavras chave: Pragmatismo, Experiência Estética, Arte, Corpo, Dança.

ABSTRACT

In this thesis, we investigate the concept of *Aesthetic Experience*, proposed by the philosopher John Dewey, as a still valid criterion for the theory of art and for considerations in the field of contemporary art.

We, first, present a survey about the general ideas of classic pragmatism – Dewey was one of the main representatives of this philosophical position – and a panorama of Dewey's philosophy, including his studies of social psychology, epistemology, ethics and social theory, in order to clarify some concepts developed in his book of aesthetics, *Art as Experience*.

Then, we immerse in the analysis of the concept of experience, discriminating its procedural phases and expecting to understand why the philosopher considers aesthetic experience the natural culmination of human experience. We concentrate on his accounts which, in our point of view, are still relevant to assist us in the relation with contemporary works of art, such as his reflections on artistic creation, art material and aesthetic object, always considering the theory in the context of real artistic practices; as well as his ideas about the relations between art and discourse, art and value, and art and society. Finally, we reflect upon how the Hegelian prophecy of the *end of art* can be thought of in our historical and social context.

Aiming to break the generalizing paradigm of philosophy, we also seek to investigate in what extent Dewey's theoretical considerations are compatible to the treatment of the body, perception and aesthetic experience by a specific artistic practice: the Contact Improvisation dance. It is not about applying the theory in practice, but rather approximate Dewey's theoretical ideas to a kind of *somatic thinking* that has been elaborated by dance artists since the 1960s, and which includes questions about body politics and politics of art in the very formal structure of dance.

Keywords: Pragmatism, Aesthetic Experience, Art, Body, Dance.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 UMA INTRODUÇÃO AO PENSAMENTO DE JOHN DEWEY	
1.1 O PRAGMATISMO: UMA ABORDAGEM HISTÓRICA	
1.1.1 A tríade pragmatista clássica: Peirce, James e Dewey	17
1.1.2 Entendendo o pragmatismo: o impacto da ciência moderna e do método experimental	19
1.1.3 O significado e a verdade das proposições por um viés pragmatista	21
1.1.4 O Americano e o Novo Mundo	26
1.2 UM PANORAMA ACERCA DA FILOSOFIA DE JOHN DEWEY	
1.2.1 Breve apresentação	29
1.2.2 Psicologia Social	
1.2.2.1 O arco reflexo como base para a teoria do conhecimento e teoria dos valores	33
1.2.2.2 A conduta humana – hábitos, impulsos e inteligência	
a) Os hábitos	36
b) Os Impulsos	38
c) A inteligência	39
1.2.3 Epistemologia, Investigação e Verdade	
1.2.3.1 O conhecimento é algo que fazemos	41
1.2.3.2 A investigação e a asserção garantida	45
1.2.3.3 O método científico e o progresso	47
1.2.4 A Ética e a Teoria dos valores	
1.2.4.1 Aplicação do método científico à Ética	49
1.2.4.2 Bens e Valores	50
1.2.4.3 O controle inteligente das escolhas – articulando meios e fins	52
1.2.4.4 A liberdade e a educação na teoria moral	54
1.2.5 Teoria Social – Democracia e Educação	
1.2.5.1 A cultura liberal e democrática como pressuposto e resultado do instrumentalismo	56
1.2.5.2 A educação como processo vital	60
1.2.5.3 Otimismo desenvolvimentista e pessimismo trágico	61

CAPÍTULO 2 EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E ARTE

2.1 A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA COMO CULMINAÇÃO NATURAL DA EXPERIÊNCIA

2.1.1 Introdução	65
2.1.2 A Experiência e a natureza	66
2.1.3 As fases da experiência	70
2.1.3.1 A fase primária da experiência – a experiência imediata	72
2.1.3.2 A fase instrumental da experiência – a experiência reflexiva	73
2.1.3.3 A fase final ou consumativa da experiência – a experiência estética	75
2.1.4 A experiência completa e a qualidade estética da experiência	77

2.2 A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E A ARTE

2.2.1 Por que Dewey?	81
2.2.2 Arte e criação	
2.2.2.1 O artista como criador	84
2.2.2.2 Percepção criativa	88
2.2.2.3 Relação entre a teoria e prática – as obras de arte e o ato criativo	91
2.2.3 O material da arte e o objeto estético	
2.2.3.1 A obra de arte	97
2.2.3.2 A forma e a substância da obra de arte – uma questão de ritmos	98
2.2.3.3 Relação entre a teoria e prática – o produto estético e suas possibilidades	100
2.2.4 Arte e discurso	
2.2.4.1 Arte, linguagem e significado	105
2.2.4.2 O discurso sobre a arte – a importância da crítica	108
2.2.5 Arte e Valor	110
2.2.5.1 Arte, cultura e comunicação	111
2.2.5.2 Abertura de novos mundos possíveis e crítica social	114
2.2.6 Arte e sociedade	115
2.2.7 O fim da arte?	126

CAPÍTULO 3 A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E A ARTE DA DANÇA

3.1 CORPO, AUTOCONSCIÊNCIA E EDUCAÇÃO SOMÁTICA

3.1.1 O corpo e a dança na filosofia estética de John Dewey	128
3.1.2 A Técnica Alexander e o aprimoramento do uso de si	131
3.1.3 O pensamento somático na arte da dança	134

3.2 O PENSAMENTO CONTEMPORÂNEO SOBRE A DANÇA – UMA ABORDAGEM HISTÓRICO-CRÍTICA

3.2.1 A dança primitiva e o balé clássico – perspectivas antagônicas sobre o corpo	137
3.2.2 A dança moderna e a retomada do humano	140
3.2.3 A dança pós-moderna e a radicalidade do corpo que dança – experiência, percepção e consciência	144

3.3 O CONTATO IMPROVISAZÃO COMO EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

3.3.1 Os aspectos técnicos do Contato Improvisação, o pensamento somático e a consciência corporal	149
3.3.2 A arte no Contato Improvisação	160
3.3.3 Algumas considerações sobre os aspectos políticos, sociais e democráticos do Contato Improvisação	165

CONSIDERAÇÕES FINAIS	171
-----------------------------	------------

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	174
-----------------------------------	------------

INTRODUÇÃO

O propósito da estética e da filosofia da arte parece traduzir uma tarefa paradoxal: se de um lado a postura filosófica, na maioria das vezes, exige a compreensão da arte em seu aspecto de generalidade, por outro o próprio campo de estudo conduz ao exame de singularidades, que são as próprias obras e seus efeitos na experiência pessoal de cada um. O historiador da arte Ernst Gombrich aponta para o perigo da tarefa do esteta quando diz “quanto mais generalizamos sobre arte mais provável estarmos errados”¹ e o filósofo Richard Shusterman destaca o paradoxo ao afirmar que “a teoria da arte afigura-se irrealizável e, ao mesmo tempo, inevitável”².

Se tomarmos como exemplo um setor específico da arte, digamos, a pintura tradicional, perceberemos a dificuldade de construção de uma teoria geral que abranja as várias perspectivas apresentadas no curso da história. A ideia, com a qual estamos bastante familiarizados, de que o artista deve pintar o que vê, isto é, reproduzir a natureza, é relativamente recente na história da pintura. A arte primitiva não estava preocupada com esse critério representativo de julgamento das obras: os artistas egípcios, por exemplo, estavam engajados na tradução de uma espécie de conhecimento acerca do mundo, os artistas romanos e gregos em dar vida a formas esquemáticas e ideais, os artistas chineses em provocar a contemplação e os artistas medievais em contar a história sagrada. Apenas no renascimento é que técnicas foram desenvolvidas no sentido de permitir uma fiel reprodução da natureza e do olhar humano sobre ela, o que refletia os ideais humanistas que surgiram em virtude do contato e reinterpretação da filosofia e da arte gregas. A perspectiva científica, a técnica do *sfumato*, as cores venezianas, a preocupação com o movimento e a expressão dos personagens foram adicionados aos meios pelos quais os artistas podiam representar o mundo, e cada geração descobriu, à sua maneira, que normas e convenções eram exigidas para que as pinturas fossem apreciadas, normas que eram aprendidas, e que, portanto, não necessariamente refletiam a realidade vista por olhos humanos.

No século XIX, os artistas se rebelaram justamente contra essas normas e convenções limitadoras, tanto da atividade do artista como da própria capacidade de ver o mundo, até que os impressionistas proclamaram que seu método de pintura permitia colocar na tela o ato da visão ele mesmo, quase que com precisão científica. E mesmo assim, eles não puderam de fato separar o que

1GOMBRICH, E. H. *The story of art*. 16ª ed. London: Phaidon, 1995, p. 630. No original: “The more we generalize about art the more likely we are to go wrong”.

2SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte. O pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 21.

era visto do que era sabido, porque nós sempre *aprendemos* a ver, isto é, nunca há uma rendição passiva do olhar às impressões dos sentidos.

O campo da pintura, pois, estava aberto às experimentações modernas que se seguiram no século XX. As vanguardas artísticas da época, menos preocupadas em representar a natureza ou reproduzir a beleza, orientaram-se pelos ideais de expressividade, estrutura e simplicidade, agregados à originalidade e à novidade. Os artistas estavam interessados em criar coisas, não apenas peças de decoração ou cópias da natureza, mas algo tão real quanto as coisas já prontas e naturais. Para solucionar seus paradoxos, a pintura moderna muitas vezes renunciou ao prazer, criando outros padrões de julgamento e de fruição para arte em geral³.

Diante de todas essas condições históricas distintas, como generalizar acerca da pintura? Isto é, como podemos englobar todas essas perspectivas numa teoria filosófica comum? O problema do filósofo contemporâneo é ainda mais desafiador quando ele volta o olhar para a arte do seu tempo, que parece, com mais vigor, fugir a toda lógica generalizante e se pautar pela dispersão, pela fragmentação e pela infinita possibilidade de se misturar a outros campos da vida, inclusive tomando objetos do mundo comum e classificando-os como obras de arte. Desde que Duchamp separou o estético do artístico, no sentido de colocar em evidência o *locus* paradigmático da obra de arte, mais do que seu conteúdo estético; desde de que Warhol ampliou esse *locus* para um circuito informacional mais abrangente; desde que os artistas passaram a trabalhar o conceito de antiarte no próprio contexto da arte e utilizar experimentações de recusas para desmistificar seu caráter ilusório e ficcional; a arte parece estar cada vez mais restrita a um campo de especialistas, longe do público e da vida da comunidade da qual é fruto.

Sobre isso, a professora Anne Cauquelin salienta:

As obras, e se vê aí o paradoxo mal compreendido, são cada vez mais numerosas; os museus, as galerias crescem e se multiplicam, e a arte nunca esteve tão afastada do público (...)

Trata-se de falta de informação, de perda das referências estéticas, ou de aplicação de critérios mal ajustados às obras, não pertinentes para a arte contemporânea, uma vez que refletiriam critérios válidos para as obras do passado? Neste caso tratar-se-ia da adesão do público a uma ideologia, a uma ideia convencionalizada do que deve ser arte, o artista, o mercado e o aficionado?⁴

Cauquelin aponta para o problema de que uma ideia restrita sobre *o que é arte* – ou seja, uma ideia de arte referida a obras do passado, referendada, inclusive, por teorias estéticas conservadoras – prejudique a fruição de obras de arte produzidas no presente, o que acaba

³Sobre esses três parágrafos, cf. GOMBRICH, 1995, pp. 560-562.

⁴CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea. Uma Introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 13.

afastando o público das experimentações contemporâneas⁵. De toda forma, a arte, que historicamente promovia a reunião simbólica nos rituais religiosos e sociais e fazia parte da vida comum das civilizações, parece hoje, nas sociedades pós-industriais ocidentais, estar numa posição ou de luxo supérfluo para uma pequena parcela da população, ou de mero divertimento de massa e válvula de escape da vida social em geral.

Diante disso, a tarefa do esteta e filósofo da arte parece ser a de apresentar uma espécie de paradigma teórico que nos auxilie na relação direta com a realidade contemporânea, um modelo que se direcione mais a compreender e esclarecer as experiências possíveis de contato com as obras de arte, do que buscar essências, generalizações abstratas ou significados artificiais sobre um conjunto de objetos já etiquetados como arte na prateleira social. Uma teoria que nos auxilie a fruir, a produzir, a refletir e a agregar a arte à vida, do que apenas identificar, num sentido pobre, um campo próprio e especializado de objetos.

A proposta do filósofo John Dewey caminha nesse viés, pois assume a experiência estética como o critério para uma teoria sobre a arte. Isso é interessante pois, primeiramente, fornece-nos subsídios teóricos para uma experiência mais autônoma e esclarecida em relação às obras de arte contemporâneas “legítimas”⁶, diante da aparente ausência de critérios, agravada pelo sistema de distribuição e das movimentações escusas do mercado da arte. Em segundo lugar, permanece aberta à constante ressignificação do material estético e à conseqüente transformação de nossas práticas artísticas, permitindo que a arte seja entendida num âmbito mais global de enriquecimento da vida em comunidade.

Contudo, ao escolhermos John Dewey como marco teórico, deparamo-nos com a dificuldade, salientada inclusive por Shusterman no prefácio da edição brasileira de seu livro *Vivendo a arte*⁷, de que a estética pragmatista é pouco estudada no Brasil. Em relação ao pragmatismo, no geral, vemos que outros filósofos ganharam a preferência da comunidade acadêmica brasileira, como Charles Sanders Peirce⁸ e, mais recentemente, o neopragmatista Richard

⁵Também nesse sentido Gombrich (1995, p. 596): “The general public has settled down to the notion that an artist is a fellow who should produce Art much in the way a bootmaker produces boots. By this they mean that he should produce the kind of paintings and sculptures they had labelled as Art before”.

⁶Referimo-nos aqui, sem muita precisão e com uma ponta de ironia (por isso o termo entre aspas) às obras de arte amplamente reconhecidas no contexto de nossa cultura, seja pelas instituições relacionadas ao mundo da arte, seja pela grande mídia, seja pelo público em geral.

⁷SHUSTERMAN, 1998, p. 7.

⁸Nesse sentido, podemos citar o Centro de Estudos de Pragmatismo (CEP) do Programa de Estudos Pós-Graduados em Filosofia da PUC-SP, fundado em 1998 pelo professor Ivo A. Ibri. Cf. <http://www.pucsp.br/pragmatismo/>, acessado em janeiro de 2017.

Rorty⁹, mas, mesmo assim, pouca relevância se deu aos textos de estética desses autores. O campo da estética no Brasil, por outro lado, no que se refere à filosofia estadunidense, ficou mais reservada à estética analítica, como a de Arthur Danto¹⁰. Em relação à vasta obra do próprio Dewey, as pesquisas brasileiras são mais voltadas à pedagogia da Escola Nova, amplamente difundida por Anísio Teixeira nas décadas de 20 e 30, e mais recentemente à sua epistemologia¹¹.

Tudo isso contribuiu para que fosse necessário preparar o terreno, antes de tomarmos em análise os conceitos tratados por Dewey em sua obra sobre estética – o livro *Arte como Experiência* – e, a partir deles, desenvolver um estudo mais aprofundado sobre um campo da arte específico, como forma de contribuição idiossincrática para o estudo filosófico sobre a arte em geral. A dança é uma subárea artística ainda pouco estudada filosoficamente que certamente pode enriquecer as investigações teóricas sobre a percepção, o corpo e a própria experiência estética.

Muitos filósofos buscam na ciência subsídios para análises aprofundadas sobre esses temas, sem considerarem que a dança traz uma perspectiva muito singular e interessante, pois seus estudos são imanentes a seu objeto. Dito de outro modo, os dançarinos e coreógrafos investigam a percepção, o corpo e a experiência estética de um ponto de vista “do interior”, isto é, no próprio desenvolvimento de suas experiências somáticas particulares. O corpo, a percepção e a experiência estética não são tomados como objetos exteriores, atemporais e neutros, como costumam fazer os filósofos e cientistas, pois os dançarinos sabem e sentem que têm corpo, e que é este corpo que percebe, pensa e experiencia o mundo. O movimento específico de dança que trazemos para estudo neste trabalho, o Contato Improvisação, é a radicalização dessa perspectiva de educação perceptiva, somática e experiencial, nossa maneira particular de contribuir para as investigações teóricas e filosóficas da experiência, desenvolvidas por John Dewey¹².

Esta pesquisa, então, segue o seguinte caminho:

9Trabalhos sobre Rorty têm sido desenvolvidos por membros do GT de Pragmatismo, Filosofia Americana e Crítica Cultural da ANPOF, como Paulo Ghiraldelli Jr. e Susana de Castro. Cf. <http://anpof.org/portal/index.php/en/gt-pragmatismo-filosofia-americana-e-critica-cultural/category-items/78-pragmatismofilosofiaamericanaecriticacultural-gt/463-participantes>, acessado em janeiro de 2017.

10Nesse sentido, por exemplo, pesquisas recentes do Prof. Rodrigo Duarte. Cf. <https://ufmg.academia.edu/RodrigoDuarte>, acessado em janeiro de 2017. A classificação de Danto como um esteta analítico vem principalmente de SHUSTERMAN, 1988.

11Artigos sobre esse tema foram publicados na revista *Cognitio*, editada pelo CEP. Cf. <https://revistas.pucsp.br/index.php/cognitiofilosofia/index>, acessado em janeiro de 2017.

12Essa aproximação entre a teoria estética de Dewey e a dança de Contato Improvisação não é novidade. Nesse sentido: “O destaque conferido por Dewey para o engajamento ativo da pessoa e do organismo integral na percepção (...) oferece um território bastante promissor para refletirmos sobre possibilidades de intensificação da percepção na dança de Contato Improvisação” (SILVA, Hugo Leonardo da. *Desabituação Compartilhada: Contato Improvisação, jogo de dança e vertigem*. Valença: Selo A editora, 2014, p. 106).

(a) O primeiro capítulo foi construído numa abordagem eminentemente contextualizadora do pensamento de Dewey, o que nos exigiu a tarefa de tratar de uma ampla gama de temas, a maioria dos quais foge a uma investigação propriamente estética, com profundidade suficiente para possibilitar, ao menos, uma compreensão não especializada. Assim, preocupamo-nos, na primeira parte do capítulo, em apresentar o pragmatismo clássico do final do século XIX e início do século XX por um viés histórico, destacando seus principais representantes, os principais problemas suscitados em virtude do impacto da ciência moderna e do método experimental para o pensamento filosófico da época, as principais soluções encontradas pelos pragmatistas, no que tange ao conceito de verdade e à necessidade de uma guinada semântica para a compreensão dos significados das proposições linguísticas da ciência e da filosofia, e, por fim, o contexto social e político que permitiu o florescimento desse pensamento americano mais vigoroso.

Na segunda parte, dedicamo-nos a sobrevoar a filosofia deweyana, englobando seus estudos de psicologia social, epistemologia, ética e teoria social. Sentimos essa necessidade porque, como veremos, Dewey é um filósofo que optou por utilizar os termos tradicionais da filosofia, mas sempre atribuindo-lhes um sentido reconstruído, de modo que para compreendermos os conceitos desenvolvidos em sua estética foi necessário recorrer a outras obras, em que estes sentidos são explicitados. Além disso, por ser sobretudo um filósofo que se preocupa em investigar a integralidade da experiência humana, sem sistematizá-la ou compartimentalizá-la, em suas análises sobre outros campos da vida, que não o das artes, podemos encontrar elementos importantes para compreendermos a experiência estética e a experiência somática no âmbito da dança.

(b) O segundo capítulo foi dedicado ao estudo da estética deweyana. Na primeira parte, optamos por analisar o conceito de experiência desenvolvido principalmente no livro *Experiência e Natureza*, discriminando suas fases processuais, com o intuito de compreendermos porque Dewey considera a experiência estética a culminação natural da experiência humana.

Na segunda parte, concentramo-nos nas considerações do filósofo sobre a arte, desenvolvidas no livro *Arte como Experiência*. Num primeiro momento, justificamos mais profundamente a escolha do marco teórico deste trabalho, passando a reflexões sobre a criação artística – tanto em relação ao artista quanto ao espectador – e sobre o material e o objeto estético – questões sobre a forma, a substância e a originalidade da obra de arte –, nos dois casos relacionando as considerações teóricas a práticas concretas de arte contemporânea. Passamos, então, a um estudo sobre as relações entre arte e discurso, em que discorreremos sobre o significado

da arte e a importância da crítica; entre arte e valor, em que pensamos o lugar da arte na cultura e suas possíveis funções sociais; e entre arte e sociedade, seção na qual adotamos uma postura crítica em relação à posição social atribuída à arte, trazendo em nosso auxílio teóricos como Theodor Adorno, Max Horkheimer, Vilém Flusser, Christoph Türcke e Anne Cauquelin. Por fim, refletimos sobre em que sentido a famosa profecia hegeliana do fim da arte pode ser pensada em nosso contexto histórico e social.

(c) No terceiro capítulo procuramos avançar a partir da estética deweyana, pensando possíveis relações entre suas considerações teóricas, desenvolvidas nos capítulos anteriores, e a arte da dança, pautando-nos pelo lembrete de Gombrich de que quanto mais se tenta generalizar sobre a arte, mais corre-se o risco de errar. Num primeiro momento, ocupamo-nos em entender como Dewey vê o corpo em sua filosofia, concluindo que a perspectiva de um *eu transacional* e a prática concreta, por parte do filósofo, da técnica de educação somática desenvolvida por F. M. Alexander, permitem uma aproximação com um tipo de *pensamento somático* que vem sendo desenvolvido por artistas da dança, desde a década de 60.

Num segundo momento, buscamos acompanhar o desenvolvimento desse pensamento somático ao longo da história da dança, demonstrando como esse campo da arte foi aos poucos trocando uma perspectiva formal e exterior do corpo por uma cada vez mais perceptiva, interna e consciente, o que é radicalizado por uma prática específica, denominada Contato Improvisação.

Num terceiro e último momento, dedicamo-nos a destacar os principais aspectos técnicos do Contato Improvisação e sua relação com a consciência corporal, salientando um debate ainda presente sobre a natureza artística desta prática e enfatizando os aspectos políticos do CI em suas relações com a sociedade e a democracia. Isso coloca em questão, por sua própria natureza formal, as mesmas posições teóricas levantadas por Dewey.

Por fim, apresentamos as considerações finais, articulando as conclusões que foram desenvolvidas nos três capítulos da dissertação.

CAPÍTULO 1 UMA INTRODUÇÃO AO PENSAMENTO DE JOHN DEWEY

1.1 O PRAGMATISMO: UMA ABORDAGEM HISTÓRICA

1.1.1 A tríade pragmatista clássica: Peirce, James e Dewey

Embalada pelos sucessos do método científico, pela teoria da evolução de Darwin, pela fé no progresso e contrário a toda espécie de autoritarismo, a filosofia de John Dewey nasce em um contexto de efervescência de um típico pensamento norte-americano, no final do século XIX e início do século XX, denominado pragmatismo. Diante da dificuldade em definir isso que não é nem teoria filosófica nem filosofia de vida, Charles Sanders Peirce uma vez disse: “qual seja a verdadeira definição do pragmatismo, é difícil dizê-lo: na minha maneira de ver, é uma espécie de atração instintiva por fatos vivos”¹³.

Foram nos encontros do Clube Metafísico que surgiram os contornos do que mais tarde seria denominado pragmatismo. Peirce reunia em sua casa em Cambridge durante os anos de 1870 um grupo de intelectuais – filósofos, cientistas e juristas¹⁴ – interessados em discutir questões centrais de filosofia e ciência. Em 1878, Peirce publicou dois artigos na revista *Popular Science Monthly* que sintetizaram, à sua maneira, as discussões do Clube – *A fixação das crenças* [*The fixation of belief*] e *Como tornar nossas ideias claras* [*How to make our ideas clear*] – e formulou, neste último, a máxima pragmatista que poderia auxiliar no esclarecimento do significado de concepções mentais e, conseqüentemente, nos processos de verificação da verdade das crenças.

Peirce desenvolveu, embora de forma fragmentária, um sistema filosófico que compreendia o estudo de Lógica, Teoria dos Signos, Epistemologia e Metafísica. A questão principal que parece ter motivado seus escritos é a relação entre o pensamento e a verdade. Interessava ao filósofo entender *como* e *se* podemos saber se nossos pensamentos estão corretos, formal e materialmente; entender como são formadas e fixadas nossas crenças, quais as suas relações e efeitos no mundo e qual o método mais eficaz para fundar o conhecimento em crenças verdadeiras – para ele, o método científico. Esclarecidas essas questões e considerando que nossas crenças são expressas por meios de proposições, interessava a Peirce também investigar a natureza simbólica do pensamento e o método mais adequado de clarificarmos nossa linguagem e, assim, tornarmos

¹³PEIRCE, Charles S. *Conferências sobre o pragmatismo, in Escritos Coligidos*, São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 24.

¹⁴Dentre eles Chauncey Wright, St. John Green, Frank Abbot, William James, Joseph B. Warner e Oliver Wendell Homes.

distintos os significados de nossas concepções mentais, já que muitos problemas filosóficos e científicos podem ser eliminados uma vez eliminadas as divergências linguísticas. Ele denominou esse método de pragmatismo.

Mais tarde, outros filósofos como William James, F. C. S. Schiller ampliaram o âmbito do pragmatismo, estendendo suas conclusões ao campo da Teoria da Verdade e da Metafísica. Percebendo como o pragmatismo tinha ganhado conotações bem diferentes daquelas restritas à Teoria do Significado, Peirce passou a empregar o termo *pragmaticismo* [*pragmaticism*] para se referir ao sentido original. Dizia ele que ao menos o termo era feio demais para ser apropriado por um raptor¹⁵. O britânico F. C. S. Schiller preferiu o termo *humanismo* para denominar o conjunto de suas ideias e John Dewey, posteriormente, o nome *instrumentalismo* ou *experimentalismo*. Mas foi o filósofo e psicólogo William James o principal responsável por disseminar e popularizar as ideias do pragmatismo nos Estados Unidos e no mundo.

William James, também participante do Clube Metafísico, foi o filósofo que, vinte anos após a apresentação do método pragmático por Peirce na revista *Popular Science Monthly*, reavivou o termo em um encontro com o professor Howison sobre religião, na Universidade da Califórnia¹⁶. A partir de então, foi o principal representante dessa espécie de *temperamento filosófico*, como diria mais tarde, em 1907, em suas *Conferências sobre o Pragmatismo*. O perfil de James é muito diverso do de Peirce. Enquanto este tem por referência o campo da matemática e da lógica, defendendo veementemente o realismo escolástico e preocupado com o significado de conceitos gerais e abstratos da mente, aquele provém da psicologia, filiando-se ao nominalismo e preocupado com o significado particular das ideias.

John Dewey parece ter equilibrado e reconciliado as duas versões do pragmatismo propostas por Peirce e James, dando-lhe, contudo, uma conotação original pelo modo como socializou os problemas lógicos e psicológicos dos dois predecessores. Seguindo James, Dewey expande a necessidade vista por Peirce de testes lógicos e operacionais dos significados a testes humanísticos e funcionais, e avança no sentido de integrar significado, verdade e valor e dar-lhes uma aplicação à vida social¹⁷, a partir de processos educacionais e democráticos. Dewey também dá

15PEIRCE, Charles S. *O que é o pragmatismo?*, in *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003, pp. 285-287.

16JAMES, William. *Conferências sobre o Pragmatismo*, in *Pragmatismo e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Lidor, 1967, p. 45.

17STROH, Guy W. *A filosofia americana. De Edwards a Dewey: uma introdução*. São Paulo: Editora Cultrix, 1972, 306-307. Também em FLOWER, Elizabeth; MURPHEY, Murray G. *A history of philosophy in America*. Vol II. New York: G. P. Putnam's Sons, 1977, p. 811: "Thus he generalizes Peirce's account of doubt and belief into a full theory of inquiry; this he welds to a Jamesian analysis of consciousness which has been radically extended to include action; then he sets the whole in a social evolutionary context".

uma nova feição ao individualismo de James, considerando a experiência individual sempre no interior de interações sociais, onde importa menos uma teoria da vontade, da crença particular e da disposição de agir e mais as formas de organização e controle social de valores, condutas e crenças. Por esses motivos, é visto como o filósofo da reconstrução social.

Grosso modo, podemos dizer que Peirce foi o lógico e semiótico, James o psicólogo e empirista radical e Dewey o cientista social e pedagogo. De toda forma, é comum aos três tratar os problemas filosóficos *de um certo modo*: ao invés de inventar soluções, ultrapassá-los, no sentido de mostrar a inconsistência de discussões inúteis e apontar para perspectivas mais frutíferas ao pensamento e à vida prática. Largar os enfoques tradicionais da filosofia e os modos enrijecidos de pensar, direcionando o pensamento ao futuro.

1.1.2 Entendendo o pragmatismo: o impacto da ciência moderna e do método experimental

Tal postura de direcionar o pensamento ao futuro e à vida prática decorreu principalmente dos impactos advindos do avanço das ciências modernas, da utilização pelos cientistas do método empírico e experimental e, conseqüentemente, da valorização da experiência concreta – experiência no sentido mais vulgar do termo, como o que é vivido imediata e diretamente, o que é apreendido, percebido, sentido no mundo da macropercepção. Essa mudança de tratamento em relação à experiência é bem explorada por Joseph Ratner, na *Introdução* de uma compilação de textos de John Dewey, publicada em 1939¹⁸.

Segundo Ratner, o problema do conhecimento, desde os gregos, formulado como dualidade entre o cognoscente e o conhecido e atrelado à crença na existência de seres eternos e imutáveis num mundo de constante mudança, foi colocado de modo a levantar suspeitas contra os sentidos e conseqüentemente contra a experiência. A teoria da mente espectadora desenvolvida pelos gregos baseou-se na compreensão de que a atividade da mente ou da alma, para conhecer, limita-se a apreender os objetos, sem interagir com eles, sem modificá-los. Essa explicação do funcionamento da mente foi desenvolvida pelo método da introspecção, pelo raciocínio e argumentação teórica, e não a partir do exame de como a mente realmente trabalha, porque os gregos estavam imersos no que Dewey chamou de *busca da certeza*, e a teoria da mente só importava na medida em que conduzisse à verdade. Para justificar, então, a mudança

¹⁸RATNER, Joseph. *Intelligence in the modern world – John Dewey's philosophy*. New York: The Modern Library, 1939.

constantemente percebida nos objetos mundanos, foi necessário dividir o mundo em dois, ou melhor, criar um outro mundo, o verdadeiramente real, composto por tudo que é belo, bom e verdadeiro, morada do ser eterno e imutável, em contraste com o mundo que percebemos, aquele imperfeito e incompleto das aparências.

Muitos séculos depois, a ciência corroborou a divisão do mundo e a existência de seres eternos, mesmo que invisíveis na experiência, com a descoberta dos átomos – as massas materiais em movimento que compõem microscopicamente os objetos apreendidos macroscopicamente –, de suas qualidades primárias¹⁹ e das leis universais que os governam. Mantiveram-se as concepções metafísicas acerca do conhecimento, da natureza e da mente. E, assim, a ciência condenou com mais vigor o que se convencionou chamar de qualidades secundárias, o que pode ser apreendido pelos sentidos, e todo o mundo natural, reduzido à mera aparência.

Diante disso, a tarefa da filosofia, desde que Descartes confinou a mente na glândula pineal excluindo-a da análise científica e filosófica por pertencer ao reino do divino e incognoscível em termos humanos, foi a de defender os órgãos sensoriais em face da depreciação científica, mais como forma de garantir seu próprio lugar e importância em relação à ciência na atividade de conhecimento, do que propriamente valorizar o mundo natural. O tratamento dado às faculdades secundárias foi visto por Berkeley como o calcanhar de Aquiles da ciência, e era esse justamente o campo ainda aberto à investigação filosófica.

A saída de Berkeley foi dar às qualidades secundárias o mesmo *status* de realidade das qualidades primárias, ligando-as, todavia, não aos sentidos, mas ao campo outrora intocado pela ciência: a mente, através da noção de percepção. Mas logo os idealistas acabaram catapultando a mente em uma realidade transcendental, de modo a também depreciar as qualidades secundárias, encerrando-as no mundo do mero fenômeno. Se Kant foi ousado em estabelecer a dicotomia entre o mundo transcendental das categorias e o mundo empírico, Hegel foi ainda mais além ao forçar a mente a engolir todo o mundo empírico²⁰.

Foi preciso, então, retirar da mente sua grandeza *a priori* e seu reino transcendental que sustentavam sua inaturalidade. Foi preciso introduzir a mente no mundo da natureza, admiti-la enquanto parte da natureza, com lugar e função naturais. Isso tem sido levado a cabo pela ciência moderna, pelas pesquisas experimentais em fisiologia, psicologia, sociologia, biologia, química, neurobiologia e tantos outros campos que surgiram. A começar pela teoria da evolução, exposta por

19Numa lista de Galileu e Newton: forma, tamanho, dureza, movimento, número, massa, inércia. RATNER, 1939, p. 29.

20RATNER, 1939, p. 37.

Darwin no livro *Origem das Espécies*, publicado no mesmo ano de nascimento de Dewey (1859), que acabou por desmitificar a gênese da racionalidade humana e questionar a autoridade da teoria criacionista, mostrando a plausibilidade do argumento de que a mente nada mais é do que uma ferramenta adaptativa particularmente humana frente a seu meio, originada mais ou menos ao acaso. Tanto o instinto como a inteligência passam a ser vistos sobre um viés naturalista, como desenvolvimento de processos adaptativos.

Por outro lado, não só com a naturalização dos processos mentais, a ciência moderna parece ter reestabelecido o *status* de realidade das qualidades secundárias e conseqüentemente de toda a experiência. Isso ocorre toda vez que se realiza um experimento. A mudança de metodologia das ciências modernas com a adoção plena e independente do método experimental, que exige o teste das hipóteses científicas a partir da manipulação controlada de materiais concretos, reforça o valor da experiência, porque a autoridade final do experimento, a validação ou não de uma teoria científica, repousa no campo da percepção.

1.1.3 O significado e a verdade das proposições por um viés pragmatista

Somado às discussões da teoria da mente e da experiência, as novas descobertas científicas e as mudanças sociais ocorridas no fim do século XIX contribuíram para que se instaurasse uma insegurança em relação aos grandes sistemas filosóficos iluministas do século XVIII. Segundo Dewey, o pensamento europeu sempre esteve atrelado de alguma forma aos princípios do cristianismo e por conseqüência à autoridade, isto é, à necessidade de fundação de todo o conhecimento em uma base sólida e inquestionável, seja a da religião, da metafísica, da ideia de verdade ou da utopia. Colocada em questão a base fundamental sobre a qual erige-se o sistema ou, em outras palavras, questionada sua autoridade, outro resultado não poderia advir senão a ruína da racionalidade intelectualista iluminista. Recusando estruturar o conhecimento sobre bases fundamentais absolutas, o método pragmático, contudo, não abandona o passado e, abrangendo um pensamento genético, busca compreender as ideias em termos de seus efeitos práticos e, mais radicalmente, no caso de Dewey, suas origens históricas e funções sociais.

Sobre a verdade, os pragmatistas chegaram à conclusão de que se trata de um *valor* relacionado à utilidade prática de determinadas ideias de conduzir a processos vitais satisfatórios e ao acordo entre as pessoas, pelo qual as experiências distintas podem ser aproximadas e trocadas. Dessa forma, o termo *verdadeiro* não significa nenhuma qualidade das ideias que se relacionam de

maneira correta a algo que existe previamente – como a vontade de deus, a lei moral, a natureza ou a realidade objetiva – mas significa a expressão de satisfação, acordo e equilíbrio numa dada comunidade de falantes. Essa satisfação, contudo, é sempre e apenas provisória. O progresso do conhecimento deixa de ser uma questão de se aproximar cada vez mais de uma realidade existente ou concebida previamente, e passa a ser uma questão de resolver problemas²¹. Assumida como real a constante mutabilidade do mundo, o foco passa a ser, então, não o resultado da investigação, pois esta nunca terá realmente um fim, mas o próprio processo de investigação, isto é, o *método* pelo qual é possível garantir que nossas ideias sejam racionalmente desenvolvidas de modo a permitir um rico comércio ou uma interação favorável com o ambiente que nos cerca, inclusive com nossos semelhantes.

Peirce, o primeiro dos pragmatistas clássicos, abre mão da noção de verdade apodíctica, deduzível e autoevidente, em favor da noção de estados de crença empiricamente verificáveis e coletivamente compartilhados. Uma proposição verdadeira é, para ele, uma explicação satisfatória de um determinado estado de coisas, resultado de um conjunto de práticas públicas de investigação e de verificação experimental, apta a orientar nossas condutas como uma fórmula geral. A verdade é, desse modo, um *ponto ideal de convergência entre os resultados das investigações*, sujeita a correção futura, a partir do método científico²².

Após coroar o método científico como o mais apto a fixar crenças verdadeiras, Peirce, então, debruçou-se sobre um problema de semântica: como podemos nos entender em relação ao significado das proposições que expressam nossos pensamentos? Há dois equívocos usualmente cometidos por cientistas e filósofos que geram discussões acirradas acerca de falsos problemas: primeiro, a confusão entre a obscuridade do pensamento e a obscuridade dos próprios objetos; e, segundo, o entendimento de que uma distinção linguística é, em última instância, uma distinção entre concepções mentais. Há aqui três diferentes elementos que não devem ser confundidos: os objetos, os pensamentos e as proposições. Para Peirce, grande parte da metafísica é fundada nesse tipo de falácia, que pode ser evitada através de um método que esclareça o significado das concepções mentais. Se o método científico é aquele que nos guia no caminho da verdade, o

21 RORTY, Richard. *Para Realizar a América – o pensamento de esquerda no século XX na América*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1999, pp. 64-65.

22 “A opinião a que todos os investigadores são levados a finalmente concordar é o que significamos como verdade, e o objeto representado por essa opinião é o real” (Tradução livre de PEIRCE, *How to make our ideas clear, in Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Vol V e VI*. Harvard: Belknap press, 1963, p. 267).

método pragmático é aquele capaz de esclarecer o significado de uma concepção mental²³, expressa numa proposição.

Para Peirce, o pensamento é sempre teleológico e sua finalidade é o estabelecimento de crenças²⁴. As crenças, por sua vez, são entendidas como hábitos mentais de estabelecimento de fórmulas gerais de ação, tanto de atividades fisicamente eficientes, energéticas e corporais, como de atividades mentais. Se duas crenças produzem a mesma ação ou o mesmo hábito de conduta, elas não se distinguem, mesmo que seus modos de expressão linguística proposicional sejam diversos. Então, independente de como uma crença é formulada linguisticamente, o que determina o significado das proposições é justamente o que elas provocam: o modo de ação ou hábito derivado de sua aceitação como verdadeira. É ineficaz buscar o significado de proposições em ideias claras e distintas ditadas pela razão, ou em elaborações abstratas da mente, porque isso poderá reduzir o significado à questões linguísticas. Por isso, Peirce estabelece a máxima pragmática, no artigo *Como tornar nossas ideias claras*, em 1978: “considerar os efeitos práticos que possam pensar-se como produzidos pelo objeto de nossa concepção. A concepção destes efeitos é a concepção total do objeto”²⁵.

É importante frisar que os efeitos práticos a que o filósofo se refere, ao contrário do que uma leitura superficial pode levar a crer, são as consequências experimentais, os efeitos *possíveis*, aqueles que *podem ser pensados* como decorrentes de se tomar por verdadeira a concepção, a partir de operações deliberadamente controladas. O significado é, portanto, intelectual e condicional²⁶: envolve um ato de generalização, uma suposição embasada de que algo que

23Peirce entende que uma concepção mental é o teor racional de uma palavra ou outra expressão. (PEIRCE, *O que é o pragmatismo?*, in 2003, p. 284).

24O filósofo utiliza o conceito de crença de Alexander Bain, segundo o qual crença é “aquilo que pode servir de fundamento para as ações humanas” (WESEP, H. B. Van. *A estória da filosofia americana*. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura s.a., 1966, p. 400).

25PEIRCE, *Conferências sobre o Pragmatismo*, in 1983, p. 5. No original: “consider what effects, that conceivably have practical bearings, we conceive the object of our conception to have. Then, our conception of these effects is the whole of our conception of the object” (PEIRCE, *Lectures on Pragmatism*, in 1963, p. 258). Outras definições da máxima, contudo, parecem ser mais esclarecedoras. Em 1904, no texto *O que é o pragmatismo?*, Peirce reformulou a máxima nos seguintes termos: “uma concepção, isto é, o teor racional de uma palavra ou outra expressão, reside, exclusivamente, em sua concebível influência sobre a conduta da vida; de modo que, como obviamente nada que não pudesse resultar de um experimento pode exercer influência direta sobre a conduta, se se puder definir acuradamente todos os fenômenos experimentais concebíveis que a afirmação ou negação de um conceito poderia implicar, ter-se-ia uma definição completa do conceito, e nele não há absolutamente nada mais”. (PEIRCE, *O que é o pragmatismo?*, in 2003 p. 284). Posteriormente, em 1905 no texto *Issues of Pragmatism*, encontramos o seguinte, em livre tradução: “o inteiro teor intelectual de qualquer símbolo consiste na soma de todos os modos gerais de conduta racional que, condicionalmente sob todas as possíveis diferentes circunstâncias e desejos, seguem-se à aceitação do símbolo” (PEIRCE, *Issues of Pragmatism*, in 1963, p. 293).

26Segundo Wesep (1966, p. 440), há uma passagem na lógica peirceana do modo indicativo ao condicional, porque, em termos lógicos, o pragmatismo pode ser assim definido, em tradução livre: “pragmatismo é o princípio pelo qual todo julgamento teórico expresso numa sentença no modo indicativo é uma forma confusa de pensamento cujo único significado, se tem algum, repousa na sua tendência de compelir a uma máxima prática expressa numa sentença

aconteceu no passado seguramente acontecerá no futuro, se preenchidas determinadas condições. Podemos, então, resumir o âmbito de aplicação do método pragmático, para Peirce, da seguinte forma:

Em primeiro lugar, a regra pragmática se aplica apenas a determinar o significado de ideias gerais, e não de ideias singulares ou únicas. Em segundo lugar, o método pragmático se aplica apenas ao que Peirce chama de 'teor racional' de uma ideia, apenas às consequências logicamente previsíveis que podem ser repetidamente encontradas na experiência. [...] As consequências práticas são as que podemos prever que se seguirão em resultado da realização de alguma operação. Sua regra pragmática, pois, é (1) hipotética, (2) operacional, (3) predictiva e (4) observacional. Dizê-la hipotética significa que é enunciada sob a forma de uma proposição condicional: se A então B. Dizê-la operacional significa que a parte A, ou o antecedente da condicional, envolve a ação ou realização, propositadamente controlada, de alguma coisa, para obter um certo resultado. Dizê-la predictiva significa que se prevê que a parte B, ou o conseqüente da condicional, seguir-se-á como um resultado inevitável da parte A, ou da operação realizada. Finalmente, dizê-la observacional significa que podemos realmente nos referir à experiência ou à observação para determinar se os resultados previstos realmente ocorrem.²⁷

A eleição do pragmatismo como o método capaz de possibilitar à filosofia, à ciência e ao conhecimento em geral liberdade e progresso está atrelada à ideia de que uma máxima metodológica que apenas busca considerações práticas dispensa um aparato hipotético prévio ou um fundamento ideal, os quais podem funcionar como verdadeiros entraves à investigação. O apego às ideias fundantes muitas vezes impossibilita a neutralidade e o avanço da pesquisa, em virtude do desejo sempre presente de que os fatos concretos correspondam às teorias já formuladas abstratamente. Para Peirce, conceber o significado em termos práticos permite precisamente o contrário: que a teoria acompanhe os fatos, isto é, que a abstração intelectual seja respaldada pela concretude do real, de maneira que a revisão de teorias caducas e ultrapassadas não seja vista como um percalço na investigação, mas justamente o que permite a evolução de todo conhecimento. Nesse sentido, a filosofia não deve trabalhar com crenças aceitas como definitivas, mas com hipóteses que devem ser provadas.

Mas Peirce negava a possibilidade do pragmatismo de dar respostas conclusivas em relação ao significado de concepções como *deus*, *liberdade* e *substância*, porque não se tratam de generalidades lógicas. Na contramão desse pensamento, William James via a potência do método justamente nessa possibilidade. James inicia sua segunda *Conferência sobre o Pragmatismo* esclarecendo a antiga máxima formulada por Peirce. Diz ele:

condicional que tem sua *apodosis* no modo imperativo". (PEIRCE, *Pragmatism and Pragmaticism*, in 1963, p. 15). Não é demais lembrar que Peirce se refere ao pragmatismo como idealismo condicional (PEIRCE, *Survey of Pragmatism*, in 1963, p. 343).

²⁷STROH, 1972, pp. 119-120.

O método pragmático é, primariamente, um método de assentar disputas metafísicas que, de outro modo, se estenderiam interminavelmente. É o mundo um ou muitos? – predestinado ou livre? – material ou espiritual? – eis aqui noções, quaisquer das quais podem ou não valer verdadeiras para o mundo; e as disputas em relação a tais noções são intermináveis. O método pragmático nesses casos é tentar interpretar cada noção traçando as suas consequências práticas respectivas. **Que diferença praticamente haveria para alguém se essa noção, de preferência àquela outra, fosse verdadeira?** Se não pode ser traçada nenhuma diferença prática qualquer, então as alternativas significam praticamente a mesma coisa, e toda disputa é vã. Sempre que uma disputa é séria, devemos estar em condições de mostrar alguma diferença prática que decorra necessariamente de um lado, ou o outro está correto”.²⁸

No pragmatismo de James a ênfase da investigação desloca da pergunta pelo “quê” – o *que determinada concepção quer dizer e o que faz dela verdadeira?* – ao “porquê” – *por que determinada concepção deve ser tomada como verdadeira?* Assim, o pragmatismo continua a ser um método para esclarecer o significado de concepções, mas o significado não é mais tomado como puramente racional, mas ligado à vida particular de cada indivíduo, no sentido do valor prático, moral, religioso, estético, e também lógico, matemático e epistemológico, atribuídos aos pensamentos e ideias que guiam as condutas humanas e coordenam as interações entre sujeitos e objetos num mundo de experiências plural, relacional e em construção²⁹.

James mantém a ideia de convergência e caráter público das proposições verdadeiras proposto por Peirce, mas radicaliza ao não vinculá-lo ao experimento científico. Diferente de seu predecessor, James está mais interessado em estudar o que faz com que uma crença seja verdadeira do ponto de vista psicológico e não lógico ou científico. É, em suma, em relação aos processos de verificação da verdade de ideias, organizadas num conjunto de crenças individuais e coletivas, que James difere radicalmente de Peirce. O primeiro segue o segundo no entendimento de que as crenças são hábitos mentais satisfatórios a respeito da realidade, que servem como fundamento de ação. Porém, no artigo *O sentimento da racionalidade* publicado em 1879, James defende que a racionalidade é uma ferramenta adaptativa que os seres humanos dispõem para estabelecer relações proveitosas com o meio, e que é também um tipo de *sentimento* relacionado a uma sensação de harmonia, facilidade e paz, o que gera prazer e alívio [*pleasure and relief*]³⁰.

28JAMES, *Conferências sobre o pragmatismo*, in 1967, p. 44, grifo nosso.

29Com isso, James estende o pragmatismo para além da Teoria do Significado, aplicando o método à Teoria da Verdade - “Esse, então, seria o escopo do pragmatismo – primeiramente um método; em segundo lugar, uma teoria genérica do que se entende por verdade” (JAMES, *Conferências sobre o pragmatismo*, in 1967, pp. 53-54) – e à Metafísica – “A alternativa entre pragmatismo e racionalismo, sob a forma que se nos apresenta agora, há muito que deixou de ser uma questão da teoria do conhecimento, sendo concernente à estrutura do próprio universo” (JAMES, *Conferências sobre o pragmatismo*, in 1967, p. 144).

30JAMES, William. *The sentiment of rationality*, in *Essays in Faith and Morals*. New York: New American Library, 1962, pp. 63-110.

Diferente de Peirce, então, James associa a racionalidade mais ao sentimento individual de harmonia do que ao raciocínio generalizante e inferencial. Para reconhecermos nossas crenças como racionais e verdadeiras é necessário, antes de tudo, que elas nos afetem com essas marcas subjetivas de satisfação e suficiência. Para tanto, é preciso que todas as nossas crenças, além de se harmonizarem aos fatos, harmonizem-se entre si. É por isso que James afirma que no processo contínuo de construção e destruição de crenças, “o maior inimigo de qualquer de nossas verdades pode ser o resto de nossas verdades”.³¹

Para que as crenças se harmonizem entre si não é preciso que cada uma delas seja verificada diretamente, por um experimento científico. A verdade vive à custa de um sistema de crédito³²; basta que a verificação seja possível, que as circunstâncias se harmonizem e que a crença seja coerente num sistema organizado de pensamento. Embora esse possa parecer um critério inseguro, é preciso lembrar que as crenças não são concepções mentais puramente individuais e a-históricas, elas são compartilhadas por indivíduos pertencentes a uma mesma civilização em um dado momento no tempo. James nomeia de *senso comum* as nossas maneiras mais fundamentais e compartilhadas de pensar decorrentes de descobertas ancestrais e verificações primitivas que se preservaram no curso da história, justamente porque se mostraram, enquanto crenças, eficientes para compreender e operar o mundo³³.

Assim, o valor de verdade de uma crença está na sua capacidade de articulação dentro de todo nosso conjunto de crenças e em sua capacidade de conduzir proveitosamente as relações no mundo, de modo a satisfazer expectativas em relação aos fatos, eventos e objetos. Ademais, a verdade como valor está sempre associada ao que é melhor *para nós* acreditar. Não se trata, evidentemente, de um egoísmo que fecha os olhos ao mundo e à alteridade, porque a verdade caminha nos trilhos do equilíbrio e, como tal, reflete o ideal ético real: a inclusividade e a tolerância.

1.1.4 O Americano e o Novo Mundo

Essa postura antiautoritária assumida pelos estadunidenses pragmatistas de busca por procedimentos humanos para se chegar à verdade – principalmente metodológicos – está

31JAMES, *Conferências sobre o pragmatismo*, in 1967, p. 59.

32JAMES, *Conferências sobre o pragmatismo*, in 1967, p. 120.

33Para James, o senso comum, a filosofia e a ciência são três formas não-hierárquicas de pensamento, não sendo nenhum dos três mais verdadeiro do que os outros, cada um sendo útil no seu campo próprio de aplicação. Cf. quinta Conferência sobre o Pragmatismo – *Pragmatismo e Senso Comum* (JAMES, *Conferências sobre o pragmatismo*, in 1967, pp. 102-114).

relacionada ao contexto histórico-político da época. Após a Guerra de Secessão, em meados do século XIX, repousava no espírito dos americanos a esperança de que estava em suas mãos a construção de um novo estado-nação, que pudesse se libertar dos valores europeus até então dominantes. Um estado-nação que não necessitasse de fundamentação última, de um rei ou de um pai, mas que pudesse ser construído a partir de um espírito de igualdade e de fraternidade entre os seres humanos³⁴.

A América era o território da imigração, para lá se dirigiam europeus pertencentes a diversas culturas que possuíam em comum talvez apenas a esperança em relação ao futuro³⁵ e a posição de imigrantes e construtores. A identidade americana precisava ser forjada através da ação política, de modo que homens e mulheres pudessem eles próprios, pela prática livre em acordo com seus semelhantes, determinar o rumo de sua história. Era preciso ter a coragem de renunciar à esperança de justificação e segurança vindas do alto – a partir de uma fonte que é inalterável e eterna – e tratar sua filosofia, sua política e sua arte como modos de autoexpressão. Nessa conjuntura, apenas o consenso poderia ser respeitado enquanto autoridade, por isso a democracia é vista por John Dewey, por exemplo, não como uma mera forma de governo, mas como a única possibilidade de associação humana em que as potencialidades de cada um podem ser atualizadas.

Dar ao ser humano essa liberdade, contudo, é correr o risco do erro. E o erro do pragmatismo parece ter sido o de auxiliar ideologicamente na construção de uma sociedade capitalista de concorrência e não de uma sociedade igualitária baseada na confiança, no respeito e na fraternidade. Isso, contudo, não deslegitima a teoria e suas importantes contribuições para a abertura a novas formas de pensamento. Procuramos entender essa postura otimista e progressista, menos enquanto uma ingênua teoria filosófica fabricada pelos americanos e mais enquanto tentativa de transformar o mundo e pensar um mundo novo. Segundo Wesley,

Dewey, James e Peirce, todos eles dizem: Saiam da poltrona do espectador e venham participar da luta para transformar o mundo num lugar em que a vida seja melhor. Quem sabe até onde seremos capazes de ir? Não se apeguem demasiado às ideologias – tal como os primeiros norte-americanos no tempo da conquista da

34Essa interpretação do americano como promessa de construção de uma sociedade fraterna, erigida sobre os escombros da função paterna da autoridade, pode ser encontrada no ensaio de Gilles Deleuze *Bartleby, ou a Fórmula*, em que o filósofo faz uma análise interessante sobre o pragmatismo e a literatura americana. Segundo Deleuze, “todo o século XIX será atravessado por essa busca do homem sem nome, regicida e parricida, Ulisses dos tempos modernos (‘sou Ninguém’): o homem esmagado e mecanizado das grandes metrópoles, mas de onde se espera, talvez, que saia o Homem do futuro ou de um mundo novo. Num mesmo messianismo, ele ora é vislumbrado no Proletário, ora no Americano.” (DELEUZE, Gilles. *Bartleby, ou a fórmula*, in *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 86).

35Sobre isso, Rorty cita o poeta Withman, para o qual a América é o primeiro experimento nacional radical de autocriação: “nossa essência é nossa existência, e nossa existência está em nosso futuro. Outras nações pensavam a si próprias como hinos para a glória de Deus. Nós redefinimos Deus como nosso próprio futuro” (WITHMAN, Walt. *apud* RORTY, 1999, p. 59).

independência. É nosso dever procurar conseguir que as concepções contrárias possam trabalhar em conjunto. Os homens de diferentes orientações podem aprender a trabalhar em cooperação, como foi irrefutavelmente provado pelas treze colônias que constituíam os Estados Unidos dos primeiros tempos³⁶.

O pragmatismo foi e ainda é alvo de diversas críticas, muitas vezes contraditórias entre si. Alguns dos clichês: classificá-lo como uma vulgar filosofia tipicamente americana do homem de negócios ou a filosofia do imperialismo capitalista, por associar ao pragmatismo a ideia da verdade como *o que funciona*; classificá-lo como materialismo, relativismo moral e niilismo; ou, noutra ponta e contraditoriamente, classificá-lo como humanismo exagerado, subjetivismo e idealismo³⁷. A primeira postura crítica é a mais comum e amplamente difundida e, no entender de Kaplan, decorrente de se confundir a defesa pragmatista da necessidade constante de “avaliação de meios e fins por suas condições e consequências na experiência” – e não em elucubrações ideais distanciadas dos efeitos práticos dos pensamentos – com um “oportunismo na busca de fins materiais”³⁸.

Feitas essas considerações iniciais sobre o pragmatismo, pretendemos, na segunda parte do primeiro capítulo, investigar as concepções instrumentalistas de John Dewey, buscando uma postura generosa e evitando interpretações restritivas e literais, que corroborem preconceitos associados à sua filosofia. Essa organização genérica da sua produção filosófica antes de ingressarmos propriamente no tratamento da estética se justifica, como dissemos, primeiramente porque a estética pragmatista, principalmente a deweyana, é pouco difundida no Brasil, o que exige uma contextualização para o tratamento de questões mais específicas; além disso, porque, mesmo que o pensamento filosófico de Dewey não seja construído a partir de uma organização sistemática, muitas das ideias desenvolvidas em sua estética e filosofia da arte estão relacionadas a suas posições psicológicas, morais, epistemológicas e sociais.

36WESEP, 1966, p. 23.

37Essas acusações são apontadas por GEIGER, George R. *John Dewey in perspective*. New York: Mcgrauw-Hill Book Company, 1964, p. 6.

38 KAPLAN, Abraham. *Introdução*, in DEWEY, JOHN. *Arte como Experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 9.

1.2 UM PANORAMA ACERCA DA FILOSOFIA DE JOHN DEWEY

1.2.1 Breve apresentação

John Dewey é visto por muitos historiadores da filosofia como um dos mais influentes pensadores norte-americanos do século XX. Sua volumosa obra, distribuída entre os seus noventa e dois anos de vida (1859-1952), compreende temas de psicologia, ética, teoria do conhecimento, lógica, teoria social, metafísica, estética e pedagogia. Ele também foi participante – menos assíduo – do Clube Metafísico e fortemente influenciado pelas ideias de Peirce e James, mas não se sentia confortável em utilizar o termo *pragmatismo* para classificar as suas teorias, com receio de que fossem mal-compreendidas. Preferia o termo *instrumentalismo* ou, mais tarde, *experimentalismo*, os quais, de todo modo, foram alvos de incompreensões. Mas no prefácio de sua grande obra de epistemologia, *Lógica – A teoria da investigação*, é categórico em afirmar relativamente àquela obra, o que pode ser estendido a todo seu pensamento, que o texto é *pragmático* no sentido de considerar as consequências como provas necessárias da validade das proposições, desde que essas consequências sejam operacionalmente determinadas e capazes de resolver os problemas relacionados com a operação³⁹.

A preocupação com a prática e a revalorização de todos os campos da experiência é uma tônica do pensamento de Dewey. Flower e Murphey afirmam que ele é um filósofo incapaz de pensar nos problemas abstratamente⁴⁰, sempre buscando a conexão entre as construções conceituais e a vida prática a partir de um pensamento genético, histórico e naturalista. A opção pelo termo instrumentalismo remete à noção mais fundamental de que as ideias são ferramentas conceituais que o ser humano têm à disposição para lidar com seu ambiente em processos adaptativos de significação crescente, e a opção pelo termo experimentalismo revela a valorização do método científico de investigação, estendido não só à filosofia mas a qualquer campo de investigação cotidiana, que envolve o retorno à experiência como mecanismo de teste das hipóteses e garantia da validade das proposições.

Quando começou a lecionar filosofia em John Hopkins, Vermont, Dewey era adepto do idealismo hegeliano e parece nunca ter abandonado a tentativa herdada pela tradição de capturar filosoficamente a integridade e a unidade do comportamento humano. Reteve dos idealistas a

39DEWEY, John. *Logic – The Theory of Inquiry*. New York: Henry Holt and Company, 1938, p. IV. Nas demais citações dessa obra, será utilizada a sigla: LTI.

40FLOWER & MURPHEY, 1977, p. 812.

confiança na inteligência, nos métodos intelectuais de conhecimento e seu propósito unificante. Admirava em Hegel a utilização da dialética para congregar todos os domínios do Universo, das plantas e animais às instituições, bem como o papel social atribuído à filosofia e sua conexão aos assuntos práticos, à extensão da cultura e à educação. No entanto, suspeitava da noção hegeliana de um sujeito não-empírico, o que contrastava fortemente com as novas descobertas da psicologia empírica e a biologia evolucionista. Mas tampouco podia concordar com os filósofos naturalistas e empiristas clássicos, como Mill e Spencer, em virtude do modelo atomista, que sempre criticou.

Dewey, então, congregou aspectos aparentemente divergentes em um pensamento que não é unificador em termos sistemáticos e idealistas, mas o é em termos de amplitude e continuidade. Um de seus principais objetivos, desenvolvido nos escritos que produziu por ordem cronológica em Chicago, Colúmbia e Nova Iorque, foi o de desfazer dualismos tão recorrentes no pensamento filosófico clássico e afirmar a continuidade dos processos naturais e humanos, a partir de uma abordagem genética e funcional da mente, do conhecimento e da moral, um tratamento social do sujeito e da psique humana e uma perspectiva histórica dos fenômenos culturais.

Mas é incorreto atribuir à ideia de continuidade o caráter de fundamento sobre o qual toda a teoria de Dewey tenha sido erigida, ou a finalidade absoluta à qual ela tenha se dirigido. Ele sempre reformula os problemas filosóficos concernentes à busca de fins últimos ou fundamentos originários que validem a moralidade, o conhecimento ou qualquer empresa do pensamento, articulando-os sempre em termos imanentes, dentro e na própria experiência humana natural e histórica. A defesa não dogmática da continuidade, portanto, é mais uma consequência atingida a partir da tentativa de descoberta de um método inteligente de investigação que fizesse justiça à complexidade da experiência e da natureza e, ao mesmo tempo, pudesse unificá-las, ordená-las e controlá-las. Para Dewey, o único método capaz de empreender essa tarefa é o método científico, pois sendo autocorretivo e objetivamente verificável, implica em respeito pela experiência, em cooperação social para atingir resultados satisfatórios, em liberdade antidogmática e em progresso e evolução aditiva do conhecimento.

Tendemos a entender por método científico a atividade exclusiva de laboratório em determinadas áreas, mas Dewey quer estender o significado da expressão, concentrando-se num tipo de *atitude* surgida com a ciência moderna que, para ele, deve ser ampliada a qualquer investigação ordinária, seja ela estritamente científica ou não⁴¹. Essa atitude envolve o

41Ao contrário de Peirce, ele não separa os métodos científico e pragmático, aquele concernido às verdades científicas e este ao significado de concepções mentais, pois, para Dewey, para ser científica, basta que a investigação seja levada de maneira inteligente, a partir de uma atitude experimental.

temperamento experimental e o trabalho com hipóteses operacionais: “o método científico é simplesmente um nome dado aos processos inteligentes de solucionamento de problemas, não importando a matéria”.⁴²

Segundo Stroh, Dewey entendia que Darwin conseguiu demonstrar que mesmo os aspectos mais complexos das criaturas vivas, inclusive do homem, podem ser melhor compreendidos e estudados por via do método científico. Ademais, seu conceito de seleção natural “não apenas significava que a vida e o homem são verdadeiramente naturais, mas que existe uma continuidade dinâmica entre o homem e a natureza, ou entre a experiência e o meio ambiente externo”⁴³. Daí advém a defesa de Dewey do naturalismo, agregada ao instrumentalismo: os fenômenos culturais humanos podem ser explicados a partir de uma referência à natureza, em termos de mecanismos de adaptação natural ao meio ambiente, isto é, de instrumentos experimentais para a solução de problemas.

A continuidade entre os fenômenos naturais e culturais foi articulada no conceito de *experiência* que, segundo Gaiger, é justamente o tema unificador de toda obra de Dewey⁴⁴ e, de acordo com Flower e Murphey, é o que capta o caráter integrativo total do processo adaptativo existencial que envolve lógica, biologia e cultura, dissolvendo o dualismo mente-matéria e combatendo a noção materialista que trata os conceitos como se designassem objetos antecedentes e independentes da investigação⁴⁵.

Trataremos com mais ênfase do conceito no segundo capítulo; por ora é suficiente compreendermos que a experiência, para Dewey, não envolve uma espécie de consciência interna que capta perceptual e simbolicamente o mundo, nem o conjunto de sensações impressas em uma mente vazia, mas uma transação entre uma criatura viva e seu meio ambiente que transforma a ambos. Nos processos do viver, em que necessitamos de elementos presentes no ambiente para perpetuar a vida e também nos proteger dele para o mesmo fim, estamos constantemente realizando trocas, continua e ritmadamente, alterando entre desequilíbrios e equilíbrios, entre *fazer e estar sujeito* [*doings and undergoings*], transformando-nos, sendo transformados e transformando também o ambiente em que vivemos. Em seu livro *Experiência e Natureza*, Dewey defende justamente a não oposição entre a experiência e a natureza, como se a primeira se referisse ao sujeito ou à mente e a segunda ao objeto ou à matéria.

42STROH, 1972, p. 315.

43STROH, 1972, p. 302.

44GAIGER, 1964, p. 7.

45FLOWER & MURPHEY, 1977, p. 856.

Toda interação ou transação natural e viva é, portanto, uma experiência. Se no curso normal das experiências não sentimos nenhuma dificuldade, isto é, se permanecemos em situação de equilíbrio, podemos simplesmente desfrutá-la. Permanecemos na inércia de uma ação automática, quando não há dificuldade à vista. Todavia, se nos deparamos com algum desequilíbrio, uma situação de dificuldade, de obscuridade, de dúvida, de indeterminação, seja ela biológica ou cultural, precisamos logo arranjar nossos mecanismos de solução de problemas, de modo a reestabelecer o equilíbrio. O homem tem uma ferramenta importantíssima nesse sentido: a inteligência ou o que chamou também de pensamento reflexivo e investigação. A inteligência é o que torna o homem capaz de enriquecer suas experiências com *significado*, ou seja, de articular simbolicamente experiências diretas e passadas em inferências, de modo que possam ser feitas previsões e formuladas hipóteses acerca do futuro, sobre as quais poder-se-á agir. Em última instância, o pensamento inteligente é o que permite ao homem resolver de maneira eficiente os problemas ou, em termos naturalistas, restaurar o equilíbrio com o meio; através da ação, transformar uma situação indeterminada, obscura e conflituosa numa situação clara, coerente e harmoniosa, não apenas por sorte ou pelo acaso. É o pensamento reflexivo que também permite a renovação de nossos hábitos ou padrões estáveis de tendências – ferramentas que põe a experiência acumulada a serviço imediato – quando eles já não mais respondem às situações problemáticas.

Aos nossos propósitos, faremos agora um breve percurso pelas principais obras de Dewey, articulando-as em temas gerais como Psicologia Social, Epistemologia e Lógica, Teoria do Valor e Moralidade Reflexiva, e Teoria Social. Isso será importante, primeiro, para entendermos porque Dewey coroa a arte como o modo de experiência completa, o que difere uma experiência estética de outras experiências e como elas se relacionam entre si no contexto social, comunicacional e simbólico de uma associação de homens e mulheres; segundo, para compreendermos de antemão alguns dos conceitos mencionados por Dewey em sua teoria estética, que estão melhor formulados em outros locais; e por fim, para introduzirmos alguns conceitos que serão de grande valia no exame do nosso objeto estético específico no terceiro capítulo.

1.2.2 Psicologia Social

1.2.2.1 O arco reflexo como base para a teoria do conhecimento e teoria dos valores

Os primeiros trabalhos mais robustos de Dewey, posteriores ao artigo *Pressupostos metafísicos do naturalismo* (1882) e ao seu comentário sobre *Leibniz* (1888), foram sobre psicologia. Publicou o livro *Psicologia [Psychology]*, em 1887, cujos conceitos foram revistos após a leitura do *Princípios de Psicologia* de William James em *O estudo da ética: um programa [The study of ethics: a syllabus]* (1894) e nos artigos escritos já em Chicago no mesmo ano: *A psicologia da linguagem infantil [The psychology of the infant language]*, *Interpretação da mente selvagem [Interpretation of savage mind]*, *O conceito de arco-reflexo na psicologia [The reflex-arc concept in psychology]*, *A teoria da emoção [The theory of emotion]*, *Psicologia do esforço [Psychology of effort]*.

É o conteúdo do artigo sobre o arco-reflexo que os historiadores apontam como a base psicológica sobre a qual se funda toda sua posterior teoria do conhecimento e da moralidade. Somado ao estudo das emoções e do esforço, Dewey está preparado para identificar o eu [*self*] com suas atividades concretas específicas, expandido a noção do fluxo da consciência jamesiano, que não exige um agente independente como sujeito (uma vez que a consciência é entendida como comportamento e não como substância) ao fluxo da ação e da conduta⁴⁶.

46FLOWER & MURPHEY, 1977, p. 829. Desde a publicação de *Princípios de Psicologia*, em 1890, James já se posicionava contrariamente à psicologia associativa inglesa, derivada das correntes empiristas, por estabelecerem um dualismo entre a mente e a matéria e em virtude da noção de mente enquanto um receptáculo passivo de sensações, cuja única atividade propriamente dita era a misteriosa capacidade de associar ideias semelhantes. Para James, não é interessante pensarmos em termos de sensações simples, pois estas nunca de fato foram experienciadas, são apenas os resultados de atenção discriminativa”. (JAMES, William. *Princípios de Psicologia, in Pragmatismo e outros textos*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 49) James propõe, então, uma psicologia baseada na noção de consciência enquanto comportamento, isto é, enquanto atividade ou processo dinâmico e evolutivo de adaptação e integração humana ao meio em que vive, rejeitando a noção de consciência enquanto substância. Para ele, a consciência é um fluxo contínuo e dinâmico de ideias, percepções e relações que são partes da experiência assim como os objetos do mundo externo o são. Nossa dificuldade de enxergar a consciência como uma sucessão contínua de relações se dá porque tomamos do pensamento apenas seu aspecto de conclusão. James compara a atividade da consciência à dinâmica do voo de um pássaro: há momentos de voo livre mas também de pouso. As conclusões de nossos pensamentos são comparadas aos momentos de pouso do pássaro, que ocorrem após uma confusa sucessão de relações, em que elementos cognitivos, emocionais, volitivos e sensitivos se inter cruzam. O raciocínio é visto por James como a capacidade da mente de selecionar aspectos dentre esse emaranhado de relações, dividir em partes a totalidade do fenômeno e escolher aquelas que podem conduzir à conclusões apropriadas, segundo a urgência e a necessidade do momento. No primeiro capítulo dos *Ensaio de Empirismo Radical*, publicado em 1909, James foi mais categórico em afirmar que a consciência, enquanto substância ou entidade, não existe. “A consciência é somente um nome para o fato de que o ‘conteúdo’ da experiência é conhecido” e seu conteúdo pragmático é o de uma função: a função de conhecer. (JAMES, *Ensaio de Empirismo Radical, in 1973*, p. 101). Resumindo: “a consciência existe no sentido de que certamente temos pensamentos, mas não no sentido de que os pensamentos sejam amarrados por uma substância contínua chamada consciência, que independe de seu conteúdo ou de objetos” (SHUSTERMAN, Richard. *Consciência Corporal*. São Paulo: Realizações Editora, 2012, p. 236).

O conceito de arco reflexo, na época revolucionário, foi desenvolvido para responder ao problema do associacionismo e da conexão entre a mente e o corpo. O arco reflexo é a via nervosa responsável pela coordenação entre um estímulo sensível e uma resposta corporal automática, seja ela consciente ou não. Dewey aponta a perpetuação do dualismo no conceito pela consideração do estímulo *apenas* como *input* sensorial e da resposta *apenas* como descarga muscular correspondente, tudo mediado pelo registro mental da ideia como o evento psíquico interveniente, na forma da consciência, vontade ou atenção. Essa estrutura dual ou em arco considera o evento estímulo-resposta de uma maneira puramente mecânica e não avança na compreensão de como se opera o aprendizado, isto é, como conseguimos fazer mais do que agregar estímulos e responder a eles, mas articulá-los de maneira eficiente para que sirvam como guias de ações futuras. Em outros termos, ela não nos dá uma explicação acerca da *thought-guided action*.

O problema, desde já, está em entender o estímulo e a resposta em termos de estruturas autônomas ou categorias que descrevem eventos físicos ou neurais sucessivos. Para Dewey, trata-se de um único ato psicofísico, dividido em estímulo e resposta para fins exclusivamente didáticos, que compreende em todas as suas etapas sucessivas tanto a sensação como a ação. Um exemplo: quando uma criança estende sua mão para tocar um objeto desconhecido, digamos, um doce, não existe uma sensação visual separada de um ato da criança, ela tem de ajustar seus olhos para captar o objeto e posicionar a cabeça de maneira que possa enxergar; do mesmo modo, quando a criança estende a mão para alcançar o objeto, ela não o perde de vista, pois precisa da referência sensível para ajustar sucessivamente seus movimentos. Sensação e ação estão, portanto, incorporadas em um único ato, controlam-se mutuamente em um movimento de *feedback* contínuo em que há uma constante transformação do estímulo pela resposta e vice-versa. Como são integradas e não sucessivas, a figura que poderia corresponder a esta estrutura psíquica é menos um arco e mais uma espiral, pois como estímulo e resposta se retroalimentam e se transformam na sucessão do tempo, trata-se de uma relação progressiva, crescente e aditiva. Nesses termos, é possível entender o fenômeno da aprendizagem.

Imaginemos o mesmo exemplo da criança que tenta alcançar um doce. Imaginemos que ainda não sabe que se trata de um doce; ela apenas percebe um objeto, responde corporalmente e, ao colocar o objeto na boca, sente-se bem – o doce é gostoso! Numa sucessão temporal e imbricação entre estímulo e resposta, a criança pode fazer a associação daquele tipo de estímulo a uma sensação prazerosa. Essa experiência – a transação entre a criança e o meio, nesta ocasião, o doce – cria nela uma marca psíquica, que Dewey chama genericamente de ideia, de modo que, nas

próximas ocasiões em que a criança for estimulada de maneira semelhante, ela já saberá o que fazer: é o que mais tarde identificará com o nascimento do hábito, a partir de um impulso que se consolidou. Mas, se em uma dessas ocasiões a criança for estimulada por uma vela e não por um doce e se queimar ao tocá-la, surgirá uma situação indeterminada ou problemática: essa outra marca psíquica causada pela queima dos dedos na chama da vela, ou seja, uma consequência inesperada, fará com que a criança não tenha tanta segurança sobre qual resposta deve ser dada ao estímulo, pois ora ele pode saciá-la ora causar-lhe um desconforto. Ela, então, hesitará em tocar ou não o objeto que vê; tanto o estímulo quanto a resposta, nessa circunstância, são indeterminados ou problemáticos.

A criança necessitará, então, de uma ferramenta psíquica que a auxilie em sua decisão, mesmo que inconsciente, de agir desta ou daquela forma, ou seja, ela precisa acabar com a ambiguidade da situação para poder agir. Para Dewey, essa ferramenta deliberativa é uma espécie de *mediação* que se opera no pensamento, a partir da oportunidade de resolver a ambiguidade, determinar a situação, eliminar temporariamente o conflito, enfim, resolver o problema para reestabelecer a ação. Quando o conflito surge, a ação manifesta é bloqueada e o pensamento entra em cena: uma ação intraorgânica que organiza nossas marcas psíquicas deixadas pelas nossas experiências, de modo que elas possam nos dizer o que fazer no futuro: o retorno da experiência para consolidar as lições da própria experiência.

Os conteúdos desenvolvidos nos artigos sobre as emoções e sobre o esforço reforçam a mudança de posição de Dewey de uma psicologia das faculdades – aquela que divide a mente em razão, sentimento e vontade – a uma psicologia funcionalista, já que substitui todas as estruturas psíquicas por operações de um eu [*self*] que também é funcional, pois entendido como atividade ou disposição para agir⁴⁷.

No *Syllabus* ele amplia as noções psicológicas para o campo da ética, considerando a situação problemática não mais em termos de deliberação sobre o estímulo-resposta, mas de deliberação moral. Em sua ética psicológica, introduz as noções de conduta e de experiência ativa como forma de responder aos dualismos tão presentes na teoria moral que separam vontade e razão, motivo e consequência, meios e fins, conduta e caráter. Seu interesse recai mais sobre o comportamento socialmente experienciado do que sobre a experiência psicológica individual. Seu principal objetivo é o de demonstrar como as ações morais podem ser razoáveis e como a previsão e a aprendizagem moral são possíveis. Mais tarde, no livro *A natureza humana e a conduta*,

47Cf. FLOWER & MURPHEY, 1977, pp. 827-846.

publicado em 1922, tratará dos mesmos temas, mas sob a perspectiva de uma ética social, quando o enfoque passa do sujeito às condições da ação.

1.2.2.2. A conduta humana – hábitos, impulsos e inteligência

a) Os hábitos

Logo no prefácio do livro *A natureza humana e a conduta*, Dewey defende a tese de que o entendimento de como se operam os hábitos é a chave da psicologia social, de modo que a mente só pode ser entendida concretamente como um sistema de crenças, desejos e propósitos formados na interação de aptidões biológicas com um ambiente social⁴⁸. Ele pretende investigar a conduta humana não apenas considerando o aspecto psíquico, como no artigo sobre o arco reflexo, mas também o aspecto social: o fato de que já nascemos em um mundo mediado pela cultura, e desde pequenos somos ensinados a nos comportarmos de determinadas formas, a pensarmos de determinadas maneiras, a considerarmos determinados valores, a obedecermos determinadas instituições. Dadas essas circunstâncias, vê no hábito uma poderosa ferramenta de adaptação e agregação social, mas também uma potência conservadora, que estagna o desenvolvimento humano, e por isso é preciso articulá-lo ao impulso e à inteligência, se pretendemos compreender de maneira orgânica e viva a moralidade. Em resumo, Dewey não vê a moralidade como uma mera atividade de julgamento do valor das condutas, mas um instrumento que pode nos auxiliar a tomar decisões a partir da formação de hábitos inteligentes.

O hábito é uma aquisição humana importantíssima para manter o equilíbrio entre a criatura e o meio ambiente. Ele é um padrão de conduta que incorpora o meio, porque é o resultado de uma atividade progressiva da criatura sobre um material externo e objetivo. O hábito é o meio sobre nosso poder⁴⁹. Por uma questão de sobrevivência e de *eficiência intelectual*⁵⁰, os hábitos são fortes, isto é, eles se impõem, como se fossem algo externo que compelissem à ação, permitindo que cadeias mecânicas e séries predeterminadas de estímulo-resposta sejam dadas,

48DEWEY, John. *Human Nature and Conduct – An introduction to social psychology*. New York: Henry Holt and company, 1922, prefácio (s/p). Nas demais citações dessa obra, será utilizada a sigla HNC. É importante ressaltar que a visão deweyana do hábito como a dimensão corporal básica da vida, que se amplia a níveis mais alargados de significados, inclusive sociais, encontra respaldo no capítulo sobre os hábitos do livro *Princípios de Psicologia*, de James. Cf. JAMES, in 1973.

49HNC, p. 37.

50HNC, p. 172.

sem que seja necessária uma intervenção consciente deliberada. Relacionam-se, assim, tanto à memória quanto à previsão.

Os hábitos são respostas imediatas não só em termos de descargas corpóreas de energia (como vimos no artigo sobre o arco reflexo), mas também respostas sociais. É o que transforma a ação em conduta, ou seja, que unifica várias ações isoladas em uma tendência de ação. As decisões morais, as delimitações de objetos de conhecimento, as atividades práticas, os costumes, as instituições políticas e econômicas, os valores estéticos, enfim, todas as aquisições culturais da humanidade decorrem desse aspecto mais fundamentalmente biológico de funcionamento do organismo humano. O hábito é, dessa forma, o correspondente funcional da vontade, pois forma nossos desejos efetivos e nos fornece capacidades de trabalho; comanda inconscientemente nossos pensamentos, determinando o que deve ou não ser o foco da atenção⁵¹.

No entanto, como a natureza é movimento e está em constante transformação, muitas vezes a resposta automática do hábito se torna caduca em relação às novas condições do meio. Ou então, como as consequências dos hábitos são apenas prováveis, pode acontecer que uma resposta dada em um meio diferente daquele em que o hábito se formou provoque consequências totalmente inesperadas. E porque são impositivos e projetivos, as respostas continuam a ser dadas mesmo que tenham se tornado ineficientes. Em termos sociais, é aqui que surge a autoridade, o dogmatismo, as verdades e valores morais absolutos, a tradição, em seus sentidos negativos. Mas, mesmo que sejam rígidos, os hábitos são passíveis de modificação. Toda a teoria do conhecimento e dos valores de Dewey é baseada na convicção de que existe um método inteligente de modificação dos hábitos, tanto os hábitos do pensamento como os da ação, que possibilitam a constante reforma social e o crescimento humano.

Não basta a intervenção da vontade para que um hábito seja modificado, isto é, não é suficiente constatar a ineficiência da resposta e *querer* modificá-la, pois isso certamente gerará uma resposta oposta, mas igualmente ineficiente, já que o indivíduo não terá disponível, no seu arcabouço de experiências passadas, os *meios* para se chegar ao resultado desejado. Para modificar maus hábitos é necessário primeiramente modificar as condições de sua ocorrência, isto é, transformar as condições de seleção daquilo que desperta a atenção e que influencia o desejo. É preciso, pois, concentrar a atenção nos *meios pelos quais*, é preciso encarar os *meios* como *fins*. O

51HNC, p. 25. Nesse sentido, Dewey nega a existência de uma vontade livre e puramente mental, que dita uma posterior execução corporal, pois a própria constituição da vontade está relacionada à incorporação de hábitos corporais e mentais. Nesse ponto, diverge de James, mas seu determinismo é “*soft*”, porque, apesar de condicionada, a escolha se manifesta na possibilidade real de reconstrução de maus hábitos, relacionada à reflexão inteligente sobre os meios (SHUSTERMAN, 2012, pp. 284-286).

movimento é de flanco: inibir o estímulo que desencadeia o hábito ruim por meio de um novo impulso, para estimular uma série de atos sucessivos pela qual seja possível, ao final, formar um novo hábito positivamente ativo, como consequência.

É importante destacar que a não dualidade entre meios e fins, defendida no livro *A Natureza Humana e a Conduta* em relação à transformação de hábitos morais, é explorada também em outros contextos e será algumas vezes mencionada neste trabalho, principalmente porque, como veremos no segundo capítulo, é essencial para compreendermos o caráter estético da experiência. Essa tese também, em grande medida, é umas das razões pelas quais vislumbramos a possibilidade de aproximar o pensamento de Dewey da investigação somática que examinaremos no terceiro capítulo.

b) Os Impulsos

Para Dewey, todo comportamento é inicialmente impulsivo ou instintivo – ele utiliza essas palavras praticamente como sinônimos. Toda a ação depende de uma descarga imediata e não controlada de energia que é justamente o que inicia o processo de interação entre a criatura e o meio e o que permite, posteriormente, o equilíbrio entre ambos através da formação do hábito. Mas dada a natureza social do homem, que desde bebê é estimulado a aprender com os adultos, o que é adquirido torna-se primário, isto é, mesmo que os impulsos venham antes na lógica, não são primários no fato, porque o *significado* das atividades nativas só é adquirido pela interação com um meio social⁵².

O impulso é visto por Dewey inicialmente como a força contrária ao hábito, em direção à novidade. É uma descarga de energia que foge à força projetiva do hábito, que lhe escapa e, por isso, tem o potencial de transformá-lo. É a partir do impulso que temos condições de criar toda uma nova cadeia de reações, modificar nossas transações com o meio e criar novas formas de equilíbrio.

Qualquer impulso pode se tornar uma disposição organizada de ação a depender do que lhe favorece o ambiente e do significado que lhe é atribuído em termos sociais. Um impulso pode ser estimulado ou reprimido por uma comunidade em que se está inserido, mesmo que remotamente pelo conjunto de valores, princípios e ideais já incorporados no indivíduo, mas que decorrem de um tipo específico de integração social. As instituições e expectativas sociais moldam e cristalizam impulsos em hábitos dominantes. O resultado dessa ingerência social sobre os impulsos

52HNC, pp. 89-90.

é um modo tanto de manutenção do que funciona numa dada comunidade quanto de sua transformação. Em outras palavras, para Dewey, o único meio de transformação social é a transformação dos hábitos dos indivíduos que interagem em um dado meio social; o que, por sua vez, exige a liberação de impulsos criativos individuais que tornem possível o desenvolvimento de novas cadeias de ações; o que, por seu turno, é controlado justamente pelo meio social a partir da instituição de valores, que funcionam como balizas com as quais podemos julgar e dar significado aos impulsos e às ações; de modo que a saída do círculo vicioso, para que não seja necessário apelar para a existência de valores-em-si ou alguma autoridade, só é possível porque os seres humanos *aprendem*, isto é, têm a capacidade de atribuir novos significados a velhas situações e com isso transformar o círculo numa espiral crescente, como vimos na análise do arco reflexo. A educação visa justamente a dar uma direção inteligente às atividades nativas sob as luzes das necessidades e possibilidades sociais⁵³.

Essa capacidade não decorre da existência de uma faculdade mental preexistente, mas da aplicação de um método de organização das experiências que ao longo do tempo se mostrou útil para resolver problemas concretos. Em última instância, é uma capacidade desenvolvida ao longo do tempo de *saber usar* os impulsos.

c) A inteligência

Quando um hábito consolidado é frustrado pela liberação de um impulso, a situação ganha o caráter de novidade e se indetermina: nesse novo contexto de ação em que uma resposta impulsiva foi dada, a situação não é de homeostase com o ambiente, mas ainda de desequilíbrio: justamente a oportunidade para o pensamento. O pensamento nasce, então, como o gêmeo do impulso no momento em que o hábito é impedido.

Pensar, para Dewey, é o mesmo que refletir, raciocinar ou deliberar. O filósofo caracteriza a deliberação como um ensaio dramático, simbólico e discursivo, que se passa na imaginação, de várias possíveis linhas de ação. É um experimento mental em que se combina e seleciona elementos de hábitos e impulsos, transformando-os em um plano de ação. É a utilização de elementos biológicos e do arcabouço das experiências passadas que, se organizados, servem como guias para experiências futuras.

53HNC, p. 96.

A caracterização da deliberação como um ensaio dramático e um experimento mental é importante para percebermos o caráter processual e ativo do pensamento: não há uma interrupção da ação quando começamos a pensar, a atividade mesma se torna intraorgânica, de modo que o ambiente externo continua a interagir com o organismo, mas agora por meio da imaginação e não da ação manifesta. O pensamento, para Dewey, envolve as atividades de observar, lembrar e planejar, portanto, uma coordenação entre a percepção, a memória e a imaginação.

O resultado da deliberação é uma escolha, a parada da imaginação em um objeto que fornece o estímulo adequado para retomar a ação manifesta – justamente quando o hábito ou uma nova combinação de hábitos e impulsos acha um caminho –, a emergência de uma preferência unificada de preferências conflitantes⁵⁴. Longe de ser a busca de um término, a escolha como resultado da deliberação é um novo começo. Uma escolha não é sempre consciente ou racional, ela pode sê-la a depender de como é conduzido o processo de deliberação. A racionalidade de uma escolha depende do método empregado: se o método é inteligente, ou seja, se organiza impulsos e hábitos, o resultado também o será. Dewey aponta, por exemplo, como um erro a deliberação que já tenha finalidade predefinida. Neste caso, não há propriamente deliberação, mas cálculo para a efetivação de um velho hábito.

É importante reforçar o hiato que separa a defesa de Dewey da inteligência do racionalismo iluminista. O filósofo faz questão de frisar, em vários momentos de sua produção argumentativa, que a racionalidade não é uma faculdade *a priori* da mente, mas um método, isto é, o resultado de uma organização eficiente de experiências passadas, que envolve percepção, memória e imaginação, e, biologicamente, hábitos e impulsos. O método não é algo que apenas se aplica à experiência, mas é justamente a estrutura que surge no curso da experiência bem-sucedida. Essa capacidade de organização tampouco deriva de um conjunto de princípios lógicos ideais e autoevidentes, como veremos a seguir, mas da prática adaptativa contínua dos seres humanos em relação ao meio que, nessa transação constante, foram consolidando hábitos – inclusive hábitos de pensamento – através da coordenação de impulsos conflitantes, e reformulando esses hábitos conforme as demandas naturais e sociais. Portanto, a racionalidade não é algo que se opõe ao desejo e a inteligência não é algo que se opõe ao instinto. É a *qualidade* de uma efetiva relação entre desejos; *advém* quando a ordem, a perspectiva e a proporção são o resultado de uma

54HNC, pp. 192-193.

diversidade de preferências anteriormente incompatíveis. A racionalidade, enfim, não deve ser nem a escrava do desejo e nem sua mestra, mas sua parceira, clarificando-o e liberando-o⁵⁵.

Em *A natureza humana e a conduta*, Dewey está preocupado em explicar a natureza da deliberação moral a partir de aspectos psicológicos, mas direcionada à reforma social. Noutros termos, se as regras morais derivam dos hábitos, para que a moralidade seja um guia eficiente das condutas humanas é necessário pensar em como transformar nossos hábitos de uma maneira inteligente. Mais tarde, em 1939, desenvolverá melhor esse tema em seu livro *Teoria da Valoração*. De qualquer forma, o problema da moralidade passa a ser encarado como um problema de método: como recusa à existência de princípios, bens e fins morais absolutos, nossa única alternativa de conduzir e coordenar condutas numa dada sociedade é a partir de um controle metodológico. É por isso que o método da inteligência aparece como o melhor candidato a tal empreitada.

Em relação à deliberação que tem por fim o estabelecimento de objetos do conhecimento, Dewey adotará a mesma postura. Como recusa a noção de verdade apodídica, a ideia de mente como representação e o dualismo entre sujeito e objeto, sua epistemologia será também metodológica, e a inteligência – a deliberação ou pensamento reflexivo – terá o mesmo papel na condução de nossas condutas, dessa vez voltadas à atividade de conhecer.

1.2.3 Epistemologia, Investigação e Verdade

1.2.3.1 O conhecimento é algo que fazemos

A teoria do conhecimento de Dewey não está dissociada de todo o conjunto de seu pensamento, por isso a atividade do conhecimento é entendida como uma das formas possíveis de transação da criatura com o meio ambiente – uma das formas de experiência. Uma experiência, no entanto, privilegiada, porque, trabalhando no nível simbólico, isto é, tomando uma parte da experiência como representante de outra, permite a projeção e previsão de consequências, bem como a cooperação entre indivíduos favorecida pela linguagem e comunicação.

Mas como na natureza nada é fixo e todas as relações estabelecidas são transformadoras, é evidente que Dewey, assim como Peirce e James, recusará uma epistemologia que separa sujeito e

55HNC, 194-196

objeto e fixa o conhecimento no conceito de verdade. Pelo contrário, o filósofo rejeita a ideia de verdade, substituindo-a pela noção de *asserção garantida* [*warranted assertion*], ou seja, nega a existência de objetos de conhecimento fixos e invariáveis e admite o papel transformador da investigação sobre os próprios objetos investigados, de maneira que a única coisa fixa a qual se deve chegar ao fim da investigação é o teste das hipóteses.

A negativa de uma objetividade neutra para o conhecimento não indica, contudo, uma ausência de interesse do filósofo americano pelo tema. É extensa a sua obra a respeito: em 1903 é coautor do livro *Estudos em teoria lógica* [*Studies in logical theory*], em 1906 publica *Teoria do conhecimento experimental* [*Experimental theory of knowledge*], é de 1910 o famoso *Como pensamos* [*How we think*], de 1916 os *Ensaaios de lógica experimental* [*Essays in experimental logic*], de 1926 o livro *A busca da certeza* [*The quest for certainty*] e, por fim, em 1938 publica *Lógica – a teoria da investigação* [*Logic – the theory of inquiry*]. É tanto o seu interesse pelo tema da lógica e do conhecimento que muitos o acusam de intelectualista. De outro lado, alguns o acusam de não ter tratado propriamente sobre lógica e de ter transformado a epistemologia em teoria da educação.

Essas críticas aparentemente contraditórias entre si se explicam pelo fato de que Dewey não toma pelo sentido clássico determinados termos já consolidados pela tradição, considerando-os por um viés genético pragmático. A razão, por exemplo, não é entendida como uma faculdade humana *a priori*, como dissemos, mas o resultado de processos biológicos e sociais que permite o reestabelecimento do equilíbrio com o meio ambiente. A lógica é tomada mais como a disciplina que investiga o conjunto de descobertas simbólicas significativas e úteis derivadas de investigações particulares, do que a disciplina que determina formas gerais de pensamento ou operações puramente intelectuais. Epistemologia é entendida como a disciplina que explora o modo processual do conhecimento disparado sempre por uma situação problemática ou, em última instância, como aprendemos, mais do que a disciplina que julga a validade cognitiva do conhecimento.

O paradigma evolucionista permite que Dewey trate todas as experiências como processuais e contínuas. Isso quer dizer que, embora haja uma diferença de qualidade entre uma experiência imediata, uma experiência de conhecimento, uma experiência moral e uma experiência estética, trata-se apenas de uma diferença temporal, a depender de que momento se toma para análise determinada fase da experiência. Esse caráter processual é destacado na introdução dos *Ensaaios sobre Lógica Experimental*, no qual o filósofo afirma que a atividade de conhecimento deve

ser entendida a partir do desenvolvimento temporal da experiência, já que (a) o conhecimento sempre implica uma espécie de julgamento e, portanto, pensamento, e que esses termos denotam justamente investigação ou o resultado de investigações; e (b) que a investigação ocupa um lugar intermediário e de mediação no desenvolvimento da experiência⁵⁶.

Mais uma vez, Dewey tenta encontrar correspondentes funcionais para entidades que sempre foram pensadas como existentes *a priori*. O correspondente funcional do conhecimento é a investigação [*inquiry*]. Ele prefere, inclusive, empregar o ativo *conhecer* [*knowing*] do que o passivo *conhecimento* [*knowledge*], porque trata-se de algo que literalmente *fazemos*. Para defender essa proposta teórica, Dewey tem de recusar inúmeras ideias já consolidadas pela tradição.

A primeira delas é a de que o mundo, na sua transitoriedade e mudança, é uma aparência, e que a realidade é algo supranatural que pode ser alcançado via intelecto. Como já dissemos, o que todos os pragmatistas tentaram fazer foi justamente trazer de volta à terra o intelecto, revalorizar a experiência na exigência do teste experimental das hipóteses.

A segunda é o atomismo empírico. Dewey nega que o conhecimento é adquirido a partir de ideias simples de sensações, que são diretamente conhecidas, e da posterior associação dessas ideias. O filósofo segue James na defesa de que as sensações simples são o resultado de análises intelectuais⁵⁷ e segue Peirce na constatação de que o campo sensorio é muito mais amplo do que o campo das ideias, porque já na percepção há discriminação, através da atenção, de determinados elementos do meio mais relevantes em determinadas situações⁵⁸. Ademais, toda qualidade já é experienciada a partir de hábitos passados e experiências fundadas, que já são partes do modo como tomamos uma situação imediata e constituem a experiência perceptual mais crua. Isso se relaciona à diferença entre o conhecimento e a simples apreensão [*awareness*]. O campo de fundo do conhecimento é o campo geral da percepção, uma apreensão imediata do organismo de porções de seu meio ambiente, sempre já influenciada pelas suas experiências anteriores, mas o conhecimento propriamente dito só acontece como resultado de um processo em que algum item da experiência passa a ser um signo para algo além de si mesmo, isto é, quando o nível simbólico é

56DEWEY, John. *Essays in Experimental Logic*. Chicago: The University of Chicago Press, 1916, p. I.

57Cf. citação nº 45.

58Peirce se vê como kantiano ao considerar que não é possível separar, na prática, a percepção sensível do raciocínio inferencial. Segundo ele, o percepto já é apreendido num juízo perceptivo, que já é uma espécie de abdução. Assim, se afasta radicalmente da posição empirista de que a mente é uma folha em branco em que são depositadas cópias de impressões. Para mais detalhes, cf. PEIRCE, *Conferência VII – Pragmatismo e Abdução*, in 1983. No texto *Questões referentes a certas faculdades reivindicadas pelo homem* (PEIRCE, in 2003, p. 244-245), Peirce dá dois exemplos da impossibilidade de distinguir entre resultados intelectuais e dados intuitivos: a existência física mas não perceptual do ponto cego da retina (nosso cérebro completa as informações referentes aos dados sensíveis que a própria retina não capta) e a necessidade de percorrer o objeto com as mãos para perceber texturas (o que fazemos, na verdade, é comparar sensações táteis obtidas em momentos distintos).

envolvido, quando é possível estabelecer sequências, relações e coexistências, mais do que uma simples associação de sensações e ideias. O conhecimento é a atividade que força o organismo a levar em consideração e redirecionar o material sensorial já disponível para adiante, é a ocasião, nas palavras de Gaiger, em que o material sensório bruto é transformado pelo julgamento e pela inferência⁵⁹.

A terceira é a de que a única via de acesso ao mundo dos fenômenos são as representações mentais dos objetos ou as ideias. Para Dewey, a noção de que o conhecimento é a atividade de cópia realizada pela consciência de uma realidade exterior é uma das mais esdrúxulas da filosofia, pois ela não explica absolutamente coisa alguma e só reforça o abismo dualista que nos separa do mundo. Para ele, uma ideia nunca pode ser separada da gênese do conhecimento, que é a situação problemática ou indeterminada. Uma ideia, portanto, é um plano de ação ou uma hipótese de trabalho. Gaiger nos dá um exemplo esclarecedor⁶⁰: imagine um homem perdido, digamos, numa floresta. A última coisa de que ele precisa é de uma cópia mental de todas as árvores da floresta, de todos os animais, arbustos e plantas, de uma fotografia da floresta, pois isso não terá nenhuma utilidade para ele. O que precisa é de algum instrumento que o ajude a sair de onde está e achar o caminho, de algo que o auxilie a tomar uma decisão adequada considerando o plano que tem em vista, de algo que solucione seu problema. Ele precisa de um mapa. O mapa não é cópia, pelo contrário, ele contém elementos além daqueles já perceptíveis imediatamente, é um dispositivo que permite um relacionamento frutífero com o terreno. Uma ideia é como um mapa, que funciona como um guia para a ação, que mostra o caminho a ser seguido – é o sentido mais comum da expressão “tive uma ideia”. O homem sabe muito bem onde está: bem aqui, o que lhe falta é justamente saber onde não está, isto é, para onde vai⁶¹. Uma ideia é uma antecipação orgânica do que vai acontecer quando algumas operações são executadas sob e com respeito a condições observadas. Esse modo de previsão e antecipação mental de consequências só é possível no interior de uma investigação. Nas palavras de Dewey

A interação orgânica torna-se investigação quando as consequências existenciais são antecipadas; quando as condições circundantes são examinadas com relação a suas potencialidades; e quando atividades de resposta são selecionadas e

59GAIGER, 1964, p. 64.

60GAIGER, 1964, p. 66.

61O mapa, contudo, não pode responder se *de fato* o homem está em x, e nem se *de fato* deveria se dirigir a y. Mas essas são preocupações de outras investigações e nessas situações tampouco uma cópia mental da floresta ajudará. Nestes casos, e também no caso, por exemplo, de um botânico que simplesmente quer mapear as espécies vivas da floresta, é necessário um instrumento que forneça os meios para atingir determinados fins, um instrumento que e possibilite avançar na ação e realizar o plano.

ordenadas com referência à atualização de algumas das potencialidades, em detrimento de outras, em uma situação existencial final⁶².

1.2.3.2 A investigação e a asserção garantida

No livro *Lógica – Teoria da Investigação*, mais especificamente no capítulo VI – *O padrão da investigação* – Dewey expõe detalhadamente as etapas da investigação, desenvolvendo mais a fundo o que Peirce descreveu no artigo *A fixação das crenças*. Aqui, Dewey tratará, em termos epistemológicos, do que já havia desenvolvido em psicologia social. Ele conceitua investigação como “a transformação dirigida ou controlada de uma situação indeterminada em uma situação de tal modo determinada nas distinções e relações que a constituem, que converta os elementos da situação original em um todo unificado”⁶³. Nas palavras de Peirce, o processo que vai do estado perturbatório da dúvida ao estado equilibrado da crença, por meio do discurso ou pelo uso de símbolos⁶⁴.

Para Dewey, diferentemente de Peirce, esse é precisamente o procedimento adotado pelos seres humanos em qualquer investigação, não só nas investigações científicas. Em outras palavras, nós já empregamos o método científico em nossas investigações ordinárias, sempre que queremos esclarecer inteligentemente uma situação indeterminada. A diferença é que, nas investigações comuns, os símbolos empregados são aqueles constituídos pela cultura habitual e relacionam-se diretamente às atividades de uso e gozo. As investigações científicas, como se dirigem a objetos especializados, necessitam da criação de uma linguagem também especializada e abstrata, que não mais se refira diretamente às atividades cotidianas de uso e gozo de uma comunidade, mas que institua relações recíprocas em nível de significado, isto é, são as próprias relações entre os significados o que constituem os objetos de investigação científica.

Pois bem, a investigação então começa num estágio pré-cognitivo, em que um organismo humano se encontra numa situação aberta, porque sua interação com o meio é indeterminada em relação ao resultado. Por isso, a própria situação, e não um estado mental, é confusa, obscura,

62DEWEY, John. *Lógica – A teoria da investigação*, in *John Dewey*. 2ª edição. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1985, p. 60. Nas demais citações dessa obra, será utilizada a sigla LTI.

63LTI p. 58. É importante destacar que Dewey entende por situação o todo contextual em que observamos um determinado objeto ou evento. Como já dissemos, nunca experienciamos um evento ou um objeto isolados, “we live and act in connection with existing environment, not in connection with isolated objects, even though a singular thing may be crucially significant in deciding how to respond to a total environment” (LTI, p. 68). Examinaremos o conceito de situação no segundo capítulo.

64No entender de Peirce, a dúvida real surge com a surpresa ou com a quebra de expectativas que nos paralisa a ação. A investigação, então, se inicia por premissas momentaneamente inquestionáveis a partir das quais são realizadas discursivamente as inferências – deduções, induções e abduções. A abdução é uma espécie criativa de inferência, a partir da qual são elaboradas hipóteses ou regras gerais de ação. O estado de crença é alcançado quando comprovada a validade das hipóteses a partir do teste empírico.

ambígua, incerta, e por isso a tentativa de resolver a ambiguidade envolve uma efetiva modificação das condições existentes. A dúvida cartesiana, portanto, seria um estado patológico, pois não se refere a nenhuma situação existencial.

A situação existencial pré-cognitiva se torna o objeto [*subject-matter*] da investigação quando lhe é atribuído, num momento posterior, o caráter de problemática. Isso é muito importante, porque o modo como o problema é posto decide e controla os critérios e métodos da investigação posterior. Para colocá-lo, é necessário, no nível factual, estabelecer os constituintes existenciais de uma situação e, no nível conceptual, os significados em termos de consequências ou, dito de outro modo, ideias de soluções para esclarecer a situação, sempre baseadas na observação dos fatos do caso e no resultado de investigações anteriores. Essas também, conforme vão surgindo, inicialmente na forma fraca de sugestões, influenciam posteriores observações e manipulação dos elementos existenciais, que estabelecem novos fatos do caso e que, por sua vez, fazem surgir novas possíveis soluções mais sofisticadas e assim por diante, num contínuo progressivo de significado. É também no sentido de dirigir posteriores operações de observação que Dewey entende as ideias enquanto funcionais ou operacionais.

O exame da aptidão funcional das ideias mais sofisticadas é o que Dewey chama de raciocínio [*reasoning*], uma outra denominação para *deliberação* no âmbito da teoria do conhecimento. O raciocínio, também sinônimo de discurso racional, é o desenvolvimento do conteúdo significativo das ideias em suas relações recíprocas, envolvendo operações com símbolos. Raciocinar significa examinar o significado de ideias, a partir de relações entre significados (proposições) organizados em um sistema coerente, que impliquem novos significados. Nas palavras de Peirce, a realização de inferências.

Essas relações entre símbolos e significados é tão rica que surgiu uma disciplina específica que as toma como objeto: a lógica. Contudo, para Dewey não se trata de uma disciplina que investiga formas puras de raciocínio, mas formas que se tornaram generalizadas devido à constatação de sua eficácia em anteriores investigações particulares. A lógica, para ele, é experimental, de modo que não há uma ruptura entre o modo como pensamos e o modo como deveríamos pensar: devemos pensar exatamente como já pensamos, em ocasiões que nosso pensamento funcionou bem⁶⁵.

⁶⁵Neste sentido, difere-se de Peirce. Dewey só se preocupa com generalizações, enquanto consolidação no tempo de condutas úteis à vida, que possam guiar nossas condutas futuras. Mas não atribui às generalizações existência real, como Peirce o faz, em virtude de sua defesa do realismo escolástico.

Mas não basta que o conteúdo das ideias seja examinado no nível simbólico, pois isso não garante a sua operabilidade. A última etapa, então, do processo de investigação é o teste: a ocasião em que as ideias são postas a funcionar; em que os fatos são colocados para interagir, a partir do plano de ação estabelecido pela ideia. Em outras palavras, o teste se dá quando, a partir de uma ideia, elementos existenciais são manipulados de modo a instituir fatos que não existiam previamente. Lembrando do que nos diz Ratner, o experimento de laboratório não é organizado para mostrar que as mesmas causas produzem os mesmos efeitos, mas para auxiliar na descoberta de quais são as consequências quando novas interações são causadas⁶⁶. A investigação, em resumo, induz mudanças na situação existencial a fim de prever resultados e controlá-los, por isso é sempre experimental.

Dewey denomina de objeto [*object*] o que encontramos ao final da investigação, após a discriminação do pensamento, contrastando-o com a situação existencial total e indiscriminada que dispara a investigação e o pensamento. Em virtude do caráter mutável da experiência no interior da própria atividade de investigação, o filósofo também, da mesma maneira que Peirce e James, recusa que o objeto do conhecimento seja algo que filosoficamente convencionou-se a chamar de verdade. E se tem de examinar em alguma medida esse tradicional conceito filosófico, o faz relacionando-o ao significado de proposições, e não à a situações fáticas e existenciais. Enquanto propriedade de ideias, as proposições verdadeiras são aquelas que possuem assertividade garantida, obtida ao final de um processo sério e inteligente de investigação. A asserção garantida é uma espécie de julgamento objetivo baseado em testes de hipóteses, que se afasta tanto da crença, entendida como um estado mental subjetivo, quanto da verdade, tomada como uma entidade fixa e independente de investigação particular. Ela se relaciona aos fatos sem representá-los. É, portanto, objetiva, mas permanece aberta ao teste, já que, articulada no nível simbólico, pode ser compartilhada, compreendida e questionada por uma comunidade comunicacional de homens e mulheres.

1.2.3.3 O método científico e o progresso

Dewey compartilha também com Peirce a noção falibilista e progressista do conhecimento. Para Peirce, é função dos cientistas a atividade de revisão de teorias, tanto no sentido de aditá-las e

66RATNER, 1939, p. 138.

expandi-las quanto no sentido de corrigi-las e subtraí-las⁶⁷, a partir de testes experimentais de seus conteúdos, e o avanço rumo ao entendimento crescente. Comentando sobre isso, Ratner aponta que as séries de mudanças na ciência, de Galileu a Einstein, exibem a continuidade de uma história autoexpansiva e autocorretiva. Mas só podemos comprar essa tese, como o próprio filósofo salienta, se entendermos que o progresso da ciência não implica necessariamente num movimento de melhoramento social. É importante citar a passagem completa:

A história da mudança é “progressiva ou evolucionária” mesmo quando ela corre ladeira abaixo. É um dos grandes infortúnios do termo “evolução” ou “evolucionário” que se tornaram identificáveis a um sentido unidirecional de “ascensão e progressão”. O desenvolvimento é evolucionário independente da direção a que é levado. A ideia de uma tendência automática de ascensão foi um dos absurdos científicos supremos do século dezenove que ainda persiste no século vinte. É a história natural com uma dose de teologia antiga nos braços. Nenhuma ideia é mais fatal ao progresso humano ascendente que a crença na necessidade e, portanto, no funcionamento automático dos “processos evolucionários” que levará os seres humanos ao próximo passo. Toda a filosofia crítica de Dewey deve ser considerada como uma extensiva exposição da falácia e do perigo de deixar a Providência – que na era científica moderna tem o apelido de “leis da Natureza”, “leis da evolução”, “leis do materialismo dialético” – moldar e tomar conta do destino das finalidades humanas⁶⁸.

De todo modo, para que haja progresso no sentido ascendente, não basta o acúmulo de conhecimento, é preciso esforço, cooperação e também a ligação dos valores da ciência aos valores sociais. Por isso, Dewey não compartimentaliza a tarefa de revisão e reconstrução do conhecimento nas ciências. De fato, elas representam a forma mais especializada do conhecimento, mas a atividade de conhecimento acontece em todos os campos da vida, desde decisões morais a fruições artísticas, se entendermos por conhecimento a atividade de investigação crescente, que nos permite aumentar os significados de nossas experiências a partir da constante aprendizagem. A educação, para Dewey, não acontece apenas na escola, ela perdura por toda a vida, de modo que podemos dizer, inclusive, que a vida é mesmo um processo contínuo de educação ou aprendizagem.

67RATNER, 1939, p. 73

68RATNER, 1939, p. 159. No original: “The history of change is ‘progressive or evolutionary’ even when it runs down hill. It is one of the great misfortunes of the term ‘evolution’ or ‘evolutionary’ that it became identified with an ‘upward an onward’ unidirectional meaning. Evolutionary development irrespective of the direction in which it is heading. The idea of an automatic upward trend was one of the supreme ‘scientific’ absurdities of the nineteenth century, still persisting in the twentieth century. It was natural history with a shot of ancient theology in the arm. No idea is more fatal to human progress in the upward direction that the belief that the necessary and hence automatic functioning of ‘evolutionary processes’ will take human beings up to the next step. Dewey’s whole critical philosophy may be considered as one extensive exposé of the fallacy and the danger of letting Providence – in the modern scientific era variously nicknamed the ‘laws of Nature’, the ‘laws of evolution’, the ‘laws of dialectical materialism’ - shape and take care of the destiny of human ends”.

O conhecimento é, portanto, instrumental, pois serve para alargarmos o significado de nossas próprias vidas individuais, de modo a podermos fruir, com mais qualidade e liberdade, as experiências de equilíbrio com o meio. Em outras palavras, o conhecimento serve para que possamos cada vez mais aproximar nossas próprias vidas da arte. Examinaremos essa afirmação no segundo capítulo. De toda forma, isso nos remete ao problema, também constante na obra de Dewey, dos valores.

1.2.4 A Ética e a Teoria dos valores

1.2.4.1 Aplicação do método científico à Ética

Mais uma vez, no intuito de desfazer dualidades, Dewey recusa a separação categórica entre julgamento de fato e julgamento de valor, e sua ética pode ser resumida na tentativa de concatenar esses dois tipos de julgamento de modo que possam contribuir para a tomada de decisões, tanto moralmente individuais quanto eticamente coletivas. Da mesma maneira que o conhecimento, a atribuição de valor é também processual e dependente de um método inteligente que permita levar em consideração os elementos do fato, considerar racionalmente causas e efeitos e projetar ao futuro consequências desejadas. Se o objetivo da teoria do conhecimento é transformar situações problemáticas em situações unificadas por meio do estabelecimento de asserções garantidas, o objetivo da teoria do valor é fazer o mesmo por meio de previsões inteligentes de conduta.

O problema é que, assim como a lógica é vista como disciplina isolada das investigações concretas e o estudo da maneira como deveríamos pensar erroneamente separado do estudo de como pensamos, a ética tem sido tomada apartadamente das ciências empíricas, de modo que as pesquisas sobre o que deveríamos fazer têm sido separadas das pesquisas a respeito do que realmente fazemos. Isso favorece o estabelecimento, por parte dos filósofos, de catálogos de bens e valores morais absolutos e fixos que não condizem com os resultados obtidos pelas ciências da psicologia, biologia e sociologia sobre o comportamento humano.

O intuito de Dewey é, portanto, demonstrar que não se justifica essa separação e que é possível que os processos sociais de atribuição de valor sejam investigados cientificamente, de modo que o conhecimento de como julgamos, principalmente quando esses julgamentos se mostram eficientes para conduzir processos sociais de desenvolvimento moral e ético, pode nos

auxiliar nos julgamentos futuros e na condução de nossas condutas, tanto individuais como sociais, de maneira inteligente⁶⁹. A principal preocupação de Dewey é pensar em um método capaz de conduzir homens e mulheres a boas escolhas morais. Para o filósofo, tiramos o normativo de materiais factuais, ou seja, tiramos as prescrições de descrições, sem que seja necessário importar um princípio justificador descontínuo. O conhecimento das condições e consequências do desejado torna possível a experimentação e a produção do desejável⁷⁰.

Como vimos, no livro *A natureza Humana e a Conduta*, Dewey trata do problema das escolhas morais a partir do um viés psicológico de como se operam as decisões morais individuais, sempre relacionando essas decisões a contextos sociais. Nas obras *Teoria da Vida Moral* (segunda parte do livro *Ética*, publicado em coautoria com Tufts em 1908 e revisto em 1932) e *Teoria da Valoração* [*Theory of Valuation*] (de 1939), expande a investigação sobre as escolhas morais ao campo dos valores, isto é, investiga como são estabelecidos os valores que pautam as decisões morais individuais em uma comunidade de homens e mulheres. Em todas as três obras, o filósofo pretende vincular a moralidade mais a uma espécie de governo da conduta por intermédio de um plano de ação do que o estabelecimento e julgamento de bens e valores fixos, concordando com James em sua afirmação de que uma filosofia moral não pode ser elaborada dogmaticamente⁷¹.

1.2.4.2 Bens e Valores

Segundo Dewey, valores são aquilo que se presume ter legítima autoridade na orientação de nossas condutas⁷², de modo que funcionam como espécies de regras que se projetam sobre nossas ações, auxiliando-nos a tomar as decisões e a agir. Os valores estabelecem padrões de conduta e fins relacionados à ideia de bens.

69Com essa extensão, todavia, Dewey não pretende simplificar as condutas humanas e enquadrá-las em certas explicações mecânicas ou artificiais da ciência, não quer tampouco reduzir a ética filosófica à biologia, pois cada disciplina exige um tratamento científico próprio, e quanto mais complexo o objeto, como é o caso de qualquer assunto que envolve a cultura, mais complexo também são os métodos de investigação. De qualquer forma, o método inteligente das ciências, principalmente em virtude da postura experimental, é o mais adequado para tratar também das questões humanas, pois é o único que permite que a autoridade de uma proposição repouse numa espécie de consenso sempre aberto à revisão.

70FLOWER & MURPHEY, 1977, pp. 867 e 873.

71STROH, 1972, p. 323. Nesse sentido: “the theory of valuation is itself an intellectual or methodological means and as such can be developed and perfected only in and by use. Since that use does not now exist in any adequate way, the theoretical consideration advanced and conclusions reached outline a program to be undertaken, rather than a complete theory. The undertaking can be carried out only by regulated guidance of the formation of interests and purposes in the concrete” (DEWEY, John. *Theory of Valuation*, in *International Encyclopedia of Unified Science*. Vol II, n. 4. Chicago: The University of Chicago Press, 1939, p. 54. Nas demais citações dessa obra, será utilizada a sigla TV).

72DEWEY, John. *The quest for certainty – A study of the relations of knowledge and action*. London: George Allen & Unwin, 1929, p. 243.

Numa abordagem naturalista, a noção de bem está ligada ao desejo. O desejo nasce de uma obstrução na atividade vital, de uma falta e o objeto ao qual se dirige – o desejo sempre tem um objeto – é apenas um meio para sua verdadeira satisfação: o retorno ao equilíbrio num sistema de hábitos e atividades e a retomada da ação unificada⁷³. A fruição do equilíbrio é justamente o bem natural, o que Dewey associa ao estético, como veremos no segundo capítulo. Mas existe uma diferença crucial entre experienciar algo que é bom e a posterior percepção dessa bondade e sua projeção como um fim, isto é, a antecipação das consequências numa dada situação que, incorporadas aos hábitos e impulsos, funcionam como guia para atividades futuras. É a diferença entre uma experiência imediata de fruição e uma experiência reflexiva, já que a segunda envolve julgamento e, portanto, o nível simbólico ou ideal da experiência. Nesse sentido, ideacionalmente, o bem natural transforma-se em um bem moral, porque se transmuda em um ideal imaginado e, psicologicamente, o desejo torna-se preferência.

O ideal que projeta o desejo ao futuro vem, portanto, depois do desejo e não antes, como se costumou pensar em psicologia e filosofia. É bom lembrar, de qualquer forma, que Dewey não utiliza o termo ideal para denotar nenhuma realidade metafísica e nenhum fim-em-si. Ideal é apenas o resultado imaginativo ou projetivo de bens naturalmente experienciados. O bem, transformado em ideal imaginado, terá um papel de reorganização da experiência e formatação de impulsos e hábitos com a consolidação de tendências de ação.

O problema é que desejos são conflitantes – como já vimos, quando tratamos dos hábitos e impulsos – de maneira que a simples projeção imaginativa de bens naturais não é suficiente para suprir nossas necessidades desejantes. Ademais, porque vivemos em comunidade, somos obrigados a compatibilizar nossos desejos com o desejo dos outros e expandir a noção de bem para a obscura e ambígua noção de bem comum. Temos, ainda, de lidar com o tolhimento e a aprovação de nossas condutas através de valores engessados pela tradição e pelos costumes, hábitos socialmente instituídos, que, quando tomados por autoevidentes, impedem o desenvolvimento de uma moralidade genuína e eficiente para guiar de maneira coerente nossas condutas.

A teoria do valor de Dewey, dessa forma, parte do pressuposto de que a atribuição de valor é uma atividade que se relaciona ao bem imediato, mas que não se restringe a ele, porque, da mesma maneira que a atividade de conhecimento só é disparada em face de uma situação problemática, a atividade de atribuir valor só acontece quando o simples gozo de um bem conflita

73HNC, p. 251. Cf. HNC, capítulo VIII, *Desejo e inteligência*, e TV, capítulo V, *Valores e Fins*.

com algum outro gozo, de maneira que a situação se torna indeterminada⁷⁴. Atribuir valor, para Dewey, é a atividade de escolher entre vários bens possíveis e o instrumento mais eficiente que temos para realizar tal tarefa é, mais uma vez, a inteligência, chamada nesse contexto de pensamento reflexivo.

Por outro lado, é importante percebermos que, mesmo que Dewey invoque o trabalho da reflexão na atividade valorativa, essa, mais uma vez, não se resume à dimensão intelectual. Para ele, é uma verdadeira falácia considerar a possibilidade de definir valores-em-si ou fins-em-si por meios puramente mentais e abstratos, pois isso inviabilizaria qualquer aplicação prática de valores a condutas. Os problemas relacionados a valores são, para Dewey, tanto práticos como teóricos, porque envolvem a inter-relação entre essas esferas apenas analiticamente distintas.

1.2.4.3 O controle inteligente das escolhas – articulando meios e fins

A atividade de valoração envolve tanto o desejo como a projeção de fins, como dissemos, através da transformação simbólica de impulsos e hábitos em virtude de uma situação problemática, de um conflito entre tendências. É, portanto, sempre processual e envolve um fator intelectual, cujo correspondente prático, em termos deweyanos, é a atividade de investigação. No caso da investigação moral, trata-se basicamente de estabelecer o significado da situação problemática em termos de consequências possíveis da ação – os fins – através de uma deliberação sobre os meios.

Conforme já dissemos, Dewey recusa a noção de que existem fins-em-si apartados do processo de investigação disparado por uma situação problemática, de modo que sempre que se refere a fins, diz fins-em-vista [*ends-in-view*] para frisar seu caráter temporário e não absoluto. Os fins-em-si, para Dewey, são consequências de hábitos de pensamento que recusam a novidade e que projetam sempre as consequências dos mesmos cursos habituais de ação, em outras palavras, são consequências do hábito de devoção à certeza. A doutrina dos fins fixos diverge a atenção do exame inteligente das consequências e da criação inteligente de propósitos, e a deliberação perde seu caráter de construção para se tornar manipulação e oportunismo, no mau sentido.

74A proximidade entre a teoria da valoração e a teoria do conhecimento é destacada, por exemplo, por EZORSKY, G. *Inquiry as Appraisal: The singularity of John Dewey's theory of valuation*, in TILESs, J. E. (org). *John Dewey: Critical Assessments. vol III, Value, Conduct and Art*, London and New York: Routledge, 1992, pp. 54-68. A questão do componente ideacional do desejo que é essencial para o problema do desejável versus desejado e para compreender a teoria moral não apenas como uma extensão da teoria do desejo é tratada por HURLEY, P. E. *Dewey on desires: the lost argument*, in *Critical Assessments*, 1992, pp. 91-99.

Isso não quer dizer, contudo, que os fins-em-vista sejam apenas desejos passageiros ou simples descargas de emoções, pois, como vimos, a elaboração de fins ou a antecipação de consequências que direcionam a ação é algo que não foge à consolidação dos hábitos sociais. A elaboração de fins não é algo que se passa exclusivamente no âmbito interno e pessoal, é tanto influenciado pelos próprios elementos da situação quanto pelos costumes e valores já assentados no meio social.

Pois bem, a elaboração de fins é um processo que começa na observação dos resultados de ações puramente impulsivas ou habituais e se desenvolve com a atribuição de significado para essas ações e resultados, de modo que passam a funcionar como paradigmas para ações futuras. Para transformar o ideal em um hábito operativo, devemos nos valer do método experimental, em que a antecipação do fim estimule o esforço e funcione com uma hipótese de trabalho. Os fins-em-vista serão, então, alternativas ou hipóteses direcionadas a resolver algum problema, formadas no interior do processo de investigação moral. E como tais, passam a ser *meios* para a ação manifesta, *meios* para a unificação e liberação do conflito. Como soluções hipotéticas possíveis, são *meios metodológicos* para direcionar futuras observações e experimentos⁷⁵. Os fins-em-vista também são *meios* no sentido de que não são propriamente o fim da ação, mas o seu redirecionamento ou seu novo início – a ação não pára quando o fim-em-vista é atingido, ela continua a partir de sua concretização. Como diria Dewey, “fins são sem fim”⁷⁶.

Por outro lado, enquanto projeções ideais de consequências, os fins-em-vista exigem a deliberação sobre os *meios* de se efetivarem na ação manifesta, isto é, exigem o conhecimento causal sobre o passado projetado ao futuro. Do contrário, trata-se de um sonho ou de uma ficção, e não de um fim-em-vista. A deliberação sobre os meios passa, então, a ser um verdadeiro fim-em-vista, pois apenas concentrando a atenção no ato mais imediato da cadeia é possível, ao final, atingir o mais remoto, sem que se trate de uma atividade automática, pautada por um velho hábito moral, como vimos. O valor do fim, em suma, é sempre relativo às suas relações existenciais, tanto aos meios para atingi-los quanto às possíveis relações causais de consequências futuras.

Para nossos propósitos de estudar mais a frente a relação entre a estética de Dewey e a dança contemporânea, é interessante o fato de que, para demonstrar a sua tese de não dualidade entre meios e fins, Dewey escolhe uma teoria de educação somática, desenvolvida por F. M. Alexander. Examinaremos essa relação no terceiro capítulo. De todo modo, é importante dizer que,

75TV, p. 47.

76HNC, p. 232. No original: “ends are endless”.

para Dewey, *meio* e *fim* são duas palavras utilizadas para significar o mesmo objeto ou ação, a depender do momento temporal em que se o considera: *meio* é utilizado para se referir aos atos ou objetos intermediários e *fim* para se referir aos atos ou objetos finais. Segundo Ratner, meios e fins absolutos jamais poderiam existir para Dewey, porque no contínuo de transações da experiência, não podemos definir nada como sendo em absoluto uma causa ou um efeito⁷⁷.

Um valor é final, portanto, no sentido de representar a conclusão de um particular processo analítico de avaliação [*appraisal*] das condições operantes num determinado caso concreto. É final para aquela avaliação, final enquanto qualidade do último desejo formado no processo de valoração. Isso implica uma relação temporal específica de meios-fins e não algo como um fim *per se*. Segundo Dewey, nós não usamos o presente para controlar o futuro. Nós usamos a previsão do futuro para refinar e expandir a atividade presente. Nesse uso do desejo, deliberação e escolha, a liberdade é atualizada⁷⁸.

1.2.4.4 A liberdade e a educação na teoria moral

Por considerar a moralidade como intrinsecamente social, Dewey não localiza o problema da liberdade na encruzilhada do livre arbítrio e do determinismo. A liberdade não é oposta à necessidade e nem está restrita à vontade. Mais uma vez, sustenta que o problema deve ser visto sob a ótica da relação do indivíduo num ambiente biológico e social favorável ao seu pleno desenvolvimento. Essa afirmação é resumida da seguinte forma por Stroh:

Que é que se ganha em ter livre arbítrio e livre poder de escolha se não tivermos liberdade de ação? Mais ainda, que é que se lucra em ter liberdade individual ou pessoal sem liberdade social em nenhum sentido comum? E mais importante que tudo, qual seria o valor da liberdade de escolha e mesmo de ação se nos falta a inteligência e a educação necessária para fazermos boas escolhas ou para realizarmos coisas que valham a pena?⁷⁹

A liberdade, pois, relaciona-se mais às possibilidades abertas no mundo, do que às possibilidades abertas na vontade⁸⁰ e não é, pois, a remoção de restrições, mas a liberação da inteligência para que possa gerar crescimento.

É preciso ter em mente que, a partir de sua análise naturalista da conduta humana, Dewey chega à conclusão de que a vida natural e programaticamente tende a caminhar para o

77RATNER, 1939 p. 9.

78HNC, p. 113.

79STROH, 1972, pp. 337-338.

80HNC, p. 311.

desenvolvimento ou crescimento [*growth*], no sentido de que a acumulação inteligente de experiências, por ser um movimento espiralado, leva ao aumento de significado dessas experiências e à sua conseqüente unificação. Nesse sentido, toda a teoria de Dewey pode ser considerada moral, porque para ele o bem último, no sentido de final num processo temporal, é tornar a experiência mais significativa.

Todavia, o desenvolvimento não é um fim-em-si, porque é vazio em seu conteúdo moral, nem um progresso ascendente garantido, apenas um *continuum* cumulativo dependente de uma boa utilização metodológica. É, portanto, construído continuamente a partir de nossas condutas, se usarmos bem as ferramentas de que fomos dotados por natureza, isto é, se usarmos a inteligência para construir bons hábitos e harmonizar impulsos, se os costumes forem constantemente reformulados conforme as demandas sociais e se nosso sistema educacional refletir uma moralidade inteligente, que esteja integrada à ciência e à arte, de modo a desenvolver o caráter e a conduta responsável e cooperativa.

A conduta livre, para Dewey, é aquela baseada em escolhas inteligentes, as quais se relacionam mais às conseqüências do que às causas. Em outras palavras, a liberdade está justamente na possibilidade do indivíduo de *saber* o máximo que puder sobre as condições da ação e sobre os elementos constituintes da situação em que precisa agir, de modo que possa prever as conseqüências de sua ação e articulá-las de maneira a poder tornar a sua ação eficiente e mudar o curso de sua conduta, se assim for necessário. Não é contrária à necessidade, pois se temos consciência da necessidade e se usamos o resultado da articulação das causas e efeitos determinados como base para tomar decisões, estamos agindo livremente. A liberdade é o poder do autoentendimento, do controle e do conhecimento; não é um ideal fixo mas é prospectiva e regulativa no contínuo ato de fazer-se sujeito⁸¹.

Por isso a liberdade individual está atrelada inexoravelmente à liberdade social e à questão educacional, pois são os modos de educação e arranjos institucionais de uma comunidade que determinam, em grande medida, as escolhas e disposições individuais. A moralidade é vista como sinônimo de educação, se entendermos a segunda enquanto a reconstrução de bons hábitos. Nas palavras de Dewey,

A moralidade é um processo contínuo e não um empreendimento fixo. Moral significa o crescimento da conduta em significado: no mínimo, significa aquele tipo de expansão no significado que é conseqüência da observação das condições e resultados da conduta. É o mesmo que crescimento. O crescimento é o mesmo fato

81FLOWER & MURPHEY, 1977, p. 861.

expandido na atualidade ou transferido para o pensamento. No sentido mais largo da palavra, moral é educação.⁸².

Para finalizar, podemos dizer que sua ética não é nem normativa e nem utilitarista, porque busca por valores e interesses atuais, que acabam sendo negligenciados em função de valores e interesses dominantes, por meio justamente do exame público e consciente desses últimos, sempre no contexto da situação problemática. Isso é possível apenas num ambiente social favorável à publicidade e ao reconhecimento aberto de fontes e consequências das relações sociais e conflitos. É por isso que Dewey vê a democracia, aliada à cultura liberal, como a mais efetiva organização social e a forma mais inteligente de associação humana.

1.2.5 Teoria Social – Democracia e Educação

1.2.5.1 A cultura liberal e democrática como pressuposto e resultado do instrumentalismo

Numa filosofia social construída sobre a ética da autorrealização, a partir de uma nova concepção do indivíduo enquanto projeto em constante formação num meio social, a ação coletiva e a experiência pública são necessárias, de um lado, para consolidar a liberdade efetiva; de outro, para promover o entendimento prático das implicações dos interesses e necessidades privados num contexto alargado – a responsabilidade. A liberdade individual só pode ser atingida numa cultura que fomente as ações cooperativas e educativas, que incentive a criatividade e estimule o pensamento.

Esse é um tema amplamente tratado por Dewey, principalmente na fase mais tardia de sua carreira. Trata do tema em *Democracia e Educação* [*Democracy and Education*] (1916), *O público e seus problemas* [*The public and its problems*] (1927), *Liberalismo e ação social* [*Liberalism and social action*] (1935), *Liberdade e Cultura* [*Freedom and Culture*] (1939), *Individualismo, velho e novo* [*Individualism, old and new*] (1930) e *Experiência e Educação* [*Experience and Education*] (1938). Suas ideias a respeito da democracia, do liberalismo e do individualismo foram vistas pelos mais conservadores como excessivamente progressistas e pelos teóricos da esquerda, principalmente os marxistas, como excessivamente conservadora. Schneider classifica Dewey como o patrono do

82HNC, p. 280. No original: “Morality is a continuing process not a fixed achievement. Morals means growth of conduct in meaning; at least it means that kind of expansion in meaning which is consequent upon observations of the conditions and outcome of conduct. It is all one with growing. Growing and growth are the same fact expanded in actuality or telescoped in thought. In the largest sense of the word, morals is education”.

socialismo democrático⁸³ e Gaiger defende que é neste campo que sua filosofia parece mais datada⁸⁴. Rorty, por outro lado, tentou resgatar recentemente as ideias de Dewey no campo da política e defendê-la enquanto esquerda reformista no livro *Para realizar a América – o pensamento de esquerda no século XX na América*. O debate político é amplo e atual, principalmente se considerarmos que, depois de quase cem anos de produção dessas obras, ainda nos perguntamos em que medida nossos regimes políticos são de fato democráticos e o como o liberalismo merece ser reinterpretado.

Dewey identifica o público como sendo o reconhecimento de interesses comuns entre indivíduos e a preocupação com as consequências das ações no nível coletivo. Uma comunidade é uma associação onde as boas consequências são compartilhadas como bens, o que exige canais efetivamente abertos de comunicação, para que os significados possam, de fato, ser compartilhados. Isso desencadeia uma necessidade de controle e direção das ações e suas consequências, pois elas afetam os interesses comuns, motivo pelo qual se fazem necessárias as instituições públicas, como o Estado, o direito, a política etc. Não podemos, contudo, dissociar essas entidades de sua função de organização inteligente dos hábitos e impulsos individuais, em consonância com as demandas que vão surgindo no curso da história, sob pena de tornarmos a sociedade dominada por uma tecnocracia, pela busca de poder e pelo oportunismo individualista, que castra os impulsos e preserva hábitos ineficientes e desiguais⁸⁵.

Dewey não pretende definir nenhum princípio que determine o escopo das instituições políticas, porque essas dependerão eminentemente das condições sociais e dos costumes que prevalecerem numa época. Afasta-se mais uma vez da tradição, pois não procura definir a essência do Estado, relacionando-o ao consenso, ao contrato, à coerção ou à autoridade divina. Preocupa-se mais em buscar uma maneira inteligente de estabelecer o controle público das condutas. Sua teoria instrumentalista aplicada ao contexto social encontra a democracia e o liberalismo, que em sua visão são complementares, como propostas organizatórias que permitem aos indivíduos o livre uso

83SCHNEIDER, 1957, p. 333.

84GAIGER, 1964, p. 163.

85Uma crítica interessante à noção de bem comum é apresentada por FEINBERG, W. *The conflict between intelligence and community in Dewey's educational philosophy, in Critical Assessments*, 1992 pp. 138-151. O autor afirma que quando Dewey aplica o método da inteligência aos problemas sociais, pressupõe que é possível o estabelecimento de um problema como comum, isto é, como aquele que diz respeito à comunidade de indivíduos. Mas Dewey não explica propriamente como o método pode auxiliar na caracterização do problema como comum. Em outras palavras, pressupõe a comunidade como um valor natural, mas não esclarece como ela se forma: como uma situação problemática para um indivíduo se torna problemática para todos. Isso porque a inteligência garante apenas o acesso às consequências do ato, mas não garante que esse acesso será em determinada direção, isto é, em direção a uma comunidade integrada. De toda forma, Feinberg tenta resolver esse impasse na teoria deweyana a partir da ideia de que é a educação a ferramenta e garantia institucional à aplicação adequada do método, desde que seja exercida e aplicada em função da própria comunidade.

da inteligência e da reflexão como método de resolução de conflitos sociais. Uma associação, no seu entender, deve justamente liberar as potencialidades dos membros em harmonia com os interesses e bens, os quais não podem ser alcançados exceto quando os grupos interagem com flexibilidade e suporte. É por isso, por exemplo, que um regime fascista, mesmo que organizado de maneira coerente e exercido por meio de instituições reconhecidas pela população, não pode prevalecer, pois ele não permite sua autoavaliação e nem favorece a abertura crítica e investigativa, tampouco oferece condições para que o indivíduo possa de fato *escolher* como agir: liberdade efetiva é bem diferente de ilusão de liberdade⁸⁶.

Como dissemos, Dewey via a democracia não apenas como uma forma de governo, mas como a forma mais inteligente de associação – uma verdadeira metafísica das relações humanas e de sua experiência na natureza – porque seu *modus operandi* é aquele que subordina as instituições ao propósito de crescimento, tanto intelectual quanto moral, dos indivíduos; tem por condição o amplo compartilhamento social a partir da promoção dos meios de comunicação e de expressão pública e a garantia de participação responsável dos indivíduos no processo de controle social. No entender de Rorty, a democracia é vista como um meio pelo qual um novo ser humano pode vir a existir, para o qual o próprio processo da experiência passa a ser mais importante do que qualquer resultado, este só tendo valor se usado para enriquecer e ordenar o processo em curso e promover maior crescimento. A ideia de crescimento individual deve ser compreendida à luz de uma concepção particularmente deweyana de indivíduo: não o átomo constituinte da sociedade, mas a particularidade criativa que emerge dela e que pode transformá-la⁸⁷. A democracia, assim, é a única forma de associação que, prezando pelo consenso entre diferentes, é contrária a uma necessidade autoritária de fixidez e um controle externo, que não pela própria experiência compartilhada. O regime democrático, *pelo menos em teoria*, é o único que permite a reconstrução da própria experiência democrática, já que “toda geração deve alcançar a democracia mais uma vez para si”⁸⁸.

E para lidar com a sucessão de problemas constantes que não devem ser resolvidos por argumentos autoritários, é preciso cultivar uma cultura liberal, não no sentido econômico, mas como disposições, compromissos e hábitos abertos de investigação comparáveis às de uma comunidade científica⁸⁹. Esse tipo de comunidade exhibe a inteligência como um fenômeno social, isto é, exhibe inteligência coletiva.

⁸⁶É nesse sentido que Tiles, em favor de Dewey, rebate a crítica de Marcuse. Cf. TILES, J. E., *Value, conduct and art, in Critical Assessments*, 1992, pp. 2-3.

⁸⁷WILLIAMS, L. P., *The experimentalist's conception of freedom, in Critical Assessments*, 1992, p. 197.

⁸⁸DEWEY, *Problems of man*, p. 39-40, *apud WILLIAMS, in Critical Assessments*, 1992, p. 200.

⁸⁹FLOWER & MURPHEY, 1977, p. 881.

O liberalismo, interpretado como liberalismo positivo – em que o Estado assume a função de promover oportunidades igualitárias para o livre desenvolvimento dos cidadãos e não apenas resguardar-se na não interferência sobre a liberdade dos indivíduos – para Dewey é a via entre a mudança violenta e destrutiva e a defesa conservadora do *status quo*. A revolução, no seu entender, muda as instituições, mas não muda os hábitos de pensamento e de ação individuais⁹⁰. Se novas instituições forem construídas a partir de hábitos prejudiciais à vida comunitária, os mesmos resultados desintegradores serão observados. Talvez seja essa a sua principal oposição ao Marxismo: a revolução em nome de um quadro teórico fixo e ideal não poderá ser de fato realizada, pois falta aos homens os *meios* pelos quais é possível efetivá-la. Uma mudança institucional não garante a mudança da conduta em geral e velhos erros serão cometidos em nome de novos ideais. O liberalismo, contudo, se apresenta como a mediação inteligente das transições sociais, na contramão do dogmatismo fanático e da improvisação casual e descontrolada.

No entanto, na atual conjuntura, a defesa da democracia e do liberalismo parecem inocentes utopias ou conservadorismos falidos, se não compreendermos generosamente que o que Dewey propõe com esses conceitos jamais foi realizado na prática. De nenhum modo ele assume que o Estado democrático e liberal norte-americano das primeiras décadas do século XX é o modelo a ser seguido. Pelo contrário, um verdadeiro regime democrático e liberal é aquele que não possui modelo algum, isto é, aquele que vai sendo construído em função das demandas sociais, a partir de um método inteligente e científico de resolução das questões. Todas as ideias examinadas até aqui demonstram que a principal batalha é travada contra o conservadorismo: no âmbito psicológico, a ideia de um eu atômico, autossuficiente e completo, baseado numa natureza humana imutável; no âmbito epistemológico, a ideia de uma verdade fixa, eterna e anterior ao processo de investigação; na teoria moral, do mesmo modo, valores-em-si e fins-em-si também anteriores à reflexão crítica; na teoria social, o não acolhimento da mudança e o pensamento engessado num quadro já existente de lei e ordem.

O aferramento da defesa do estado de coisas, seja institucional, político, econômico, de divisão de classes e hierarquias sociais, nunca tem consciência de sua própria violência, pois seus instrumentos já estão tão entranhados nas instituições sociais, nos costumes e nos modos de pensar que passam despercebidos. O sentimento de conformidade, nas palavras de Dewey, é a ausência de ação recíproca vital, a prisão e a paralisia da comunicação. A conformidade é o

90HNC, p. 108.

substituto artificial da verdadeira comunhão⁹¹, mantém os homens juntos, mas não verdadeiramente associados.

Nesse sentido, é explícita sua crítica ao capitalismo e à ideia de harmonização entre capitalismo e democracia. Para ele, a atitude abusiva de empresários que asseguraram a si próprios o controle dos avanços tecnológicos para os direcionarem a propósitos individuais e de classe, a despeito de suas possíveis consequências antissociais, não pode ser justificada e aceita em um regime democrático. Nesses casos, há um verdadeiro sequestro e apropriação dos frutos da inteligência coletiva e sua corrupção pela recorrente utilização de mulheres e homens como meros meios. Ademais, os papéis econômicos no capitalismo são definidos por sorte ou por circunstância, dependendo do berço em que se nasce sob condições sociais desiguais, e não em maior grau pela inteligência⁹².

De todo modo, a simples quebra de modelos e paradigmas absolutos e a construção paulatina de um regime democrático e liberal não se pode realizar sem que os indivíduos de uma comunidade tenham condições de efetivamente tomar boas decisões, individuais e coletivas. O pressuposto para a implementação da democracia, portanto, é justamente o cultivo dos valores democráticos no indivíduo. Por isso Dewey vê a educação como seu pressuposto.

1.2.5.2 A educação como processo vital

Dewey vê a educação como o processo de formar disposições, intelectuais e emocionais. O filósofo a conceitua como a reconstrução ou organização da experiência que agrega ao seu significado e que aumenta a habilidade de direcionar o curso da experiência subsequente⁹³.

A capacidade de aprender, como mencionamos, é justamente o que nos distingue enquanto mulheres e homens. Temos a capacidade de olhar as experiências do passado como arcabouço material de previsão e ressignificar a experiência presente, alargando-a e projetando-a ao futuro. Se a educação for vista enquanto mecanismo de alargamento de significados vitais, de aquisição de competência no gerenciamento de recursos e obstáculos, o que implica socialmente na construção de relações cooperativas com os outros, de treinamento do método intelectual e interesse pelo conhecimento dos fatos e situações, de sensibilidade estética e social, enfim, se ela

91DEWEY, John. *Individualism, old and new*, apud GEIGER, 1964, p. 164.

92Cf. DEWEY, John. *Freedom and Culture*. New York: G. P. Putnam's sons, 1939; e DEWEY, John. *Democracy and Education*. A penn state electronic classic series publication. Hazleton: Pennsylvania State University, 2001. Nas demais citações desta última, será utilizada a sigla DE.

93DE, pp. 81-82.

for entendida dessa forma, então será o instrumento para a construção de uma sociedade cada vez mais harmoniosa e desenvolvida. Em outras palavras, a educação deve ser entendida enquanto um mecanismo de fornecimento de meios para que os indivíduos possam lidar bem com os problemas – tanto intelectuais quanto práticos, no que se refere ao conhecimento e à moral – e também possam desenvolver uma capacidade de percepção, tanto para fruir a sensibilidade imediata quanto para dar significados alargados àquilo que percebem. Não se trata de um acúmulo de conhecimentos, mas da construção de disposições individuais favoráveis à criatividade, ao aprendizado e ao desenvolvimento.

Dewey repudia a ideia de educação como preparação para a vida, aquela que relaciona educação estritamente ao currículo escolar infanto-juvenil, pois, para ele, a educação é o próprio desenvolvimento da vida e, como tal, um processo integrado às outras experiências. Aprender é o que já estamos fazendo o tempo todo. Como vimos, a mente se forma a partir de processos adaptativos e, por isso, é no campo da educação que a natureza humana literalmente se constrói e se transforma. Nas palavras de Anísio Teixeira, principal responsável por trazer as ideias pedagógicas de Dewey ao Brasil, “instrução e educação não são os resultados externos da experiência, mas a própria experiência reconstruída e reorganizada mentalmente no curso de sua elaboração”⁹⁴.

Num contexto social, a preocupação é criar um ambiente propício a que essa atividade seja desenvolvida de maneira livre e inteligente. E embora tenhamos mencionado a educação como um instrumento de transformação social, considerando que Dewey não distingue entre meios e fins a não ser por um critério temporal, podemos dizer que o processo educativo não tem fim algum além de si mesmo, porque é entendido como o processo de contínua reorganização, reconstrução e transformação da própria vida. Seu fim não é a imposição dos resultados de pensamentos sobre os outros, mas o próprio desenvolvimento ativo do pensamento, para permitir maiores possibilidades de relações equilibradas com o meio.

1.2.5.3 Otimismo desenvolvimentista e pessimismo trágico

Dewey foi acusado, entre outras coisas, de ser um ingênuo otimista e de ter incorporado em suas ideias a crença oitocentista no progresso e na racionalidade. Sua filosofia, que preza pela unidade, parece não considerar o aspecto trágico da existência humana, aliado às incoerências da

⁹⁴TEIXEIRA, Anísio S. *A pedagogia de Dewey (Esboço da teoria da educação de John Dewey)*, in DEWEY, 1985, p. 116.

própria racionalidade. Dewey, por exemplo, não leva em consideração as falhas inegáveis do método científico, da moralidade reflexiva e dos regimes democráticos e liberais. Não há tematização profunda sobre a fragmentariedade humana, enquanto possibilidade de que ambiguidades de fato não possam ser desfeitas, de modo que a inteligência parece ter sido supervalorizada enquanto ferramenta de adaptação. O filósofo não se volta ao inconsciente, ao patológico e ao irracional transvestidos de razão, à dominação, à objetificação do outro, ao poder, ao controle autoritário que já são dados. Ele parece acreditar que as falhas na utilização do método serão, uma hora ou outra, corrigidas, por indivíduos formados numa sociedade educada para pensar criticamente suas instituições. Fato é que sua teoria, tão preocupada em não se desprender da prática, parece um ideal tão distante quanto o do Espírito Absoluto, uma vez que não fornece instrumentos reais de mudança social para lidar com os aspectos obscuros da racionalidade, que insistem em manter costumes, instituições e bens sociais que só são desfrutados por aqueles que detém o poder e o capital.

Questões desse tipo podem ser feitas: e quando o uso correto do método *não* resolve problemas? Isto é, quando aparentemente resolve o problema para o qual foi pensado, mas implica em condições ainda piores num contexto maior? Quando não há consenso, do ponto de vista social, sobre qual a melhor consequência a ser visada – e isto de fato é a tônica numa sociedade tão diversa – o que está em jogo? A força, a violência, o poder?⁹⁵ Como essas forças autoritárias, enquanto fatos, são movimentadas mesmo em discursos e soluções aparentemente racionais? Como grupos socialmente fracos podem ser verdadeiramente representados na esfera pública, diante das poderosas instituições ditas democráticas, mas apenas aparentemente representativas?

O problema que temos de enfrentar hoje no século XXI, após todas as críticas pós-modernas aos grandes sistemas de valores institucionais, compartilhada inclusive por Dewey, é: sim, admitimos o liberalismo e a democracia enquanto melhores formas de organização social, respeitamos a ciência e o método científico como os mais aptos a solucionar os problemas, mas veja o que temos? Esses ideais continuam a ser manipulados em nome do capital, de forma ainda mais velada e escusa. A burguesia – para usar esse termo tão anacrônico – precisou convencer o povo dos valores de liberdade, na época da Revolução Francesa, mas continua limitando sua ampla realização.

95Essa crítica foi levantada por Russell (*Pragmatism, in Philosophical Essays*), Durkheim (*Pragmatismo e Sociologia*) e Horkheimer (*Eclipse da Razão*), como salienta GHIRALDELLI JR., Paulo, in RORTY, 1999.

Uma crítica interessante, exposta por Gotshalk em um artigo de 1964 sobre a estética deweyana mas direcionada a todo seu pensamento⁹⁶, é a de que a limitação de teoria de Dewey para explicar os fracassos da ciência e da democracia é o seu entendimento bio-social do ser humano. Para Gotshalk, a mente não é só impulsos biológicos modificados pela aprendizagem social, há um caráter de autoconsciência não explorada por Dewey, isto é, um nível em que o ser humano torna-se consciente de si mesmo enquanto indivíduo autônomo, e em virtude disso coloca fins que não estão associados diretamente à sobrevivência, evolução e crescimento num sentido biótico. Talvez seja a partir da exploração desse aspecto de nossa composição como seres humanos que poderemos entender melhor as relações humanas culturais, que já estão muito distanciadas da organicidade natural.

Em favor de Dewey, podemos argumentar que talvez seja necessário repensarmos o aspecto bio-social humano e o funcionamento natural de nosso ser justamente para clarear algumas incongruências de nossas escolhas como espécie. Nossas atividades mentais fornecem ao nível psicofísico qualidades com significado, mas também o confunde e o perverte. Os efeitos dessa corrupção são incorporados pelos hábitos no nível psicofísico e se tornam espontâneos, naturais, “instintivos”, formam a plataforma de desenvolvimento e apreensão de futuros significados, afetando as fases seguintes da vida pessoal e social. Essa corrupção é causada justamente por crenças estereotipadas, não submetidas a testes objetivos, uma espécie de ignorância apreendida ou ignorância sistematizada de relações concretas, fanatismos organizados, tradições dogmáticas e sistemas paranoicos institucionalizados.

Nossa ferramenta para transformar esses entraves ao desenvolvimento, entraves explicados natural e socialmente, é a inteligência, mesmo que seu emprego não seja imune aos erros. Suas falhas, embora não enfatizadas, tampouco são desconsideradas, porque, para Dewey, a possibilidade do erro não é uma condição preexistente que desde sempre já corrói o método em sua origem – essa ideia do pecado cristão que parece ter contaminado toda a filosofia europeia, inclusive a mais recente –, mas o mal emprego do método, seja por desconhecimento dos fatos e da situação, seja por equívocos na deliberação, seja pela restrição do conceito de racionalidade a uma forma instrumental que apenas reforça hábitos e crenças antigos e ultrapassados. Nas palavras de Rorty, “ele [Dewey] estava bastante ciente da possibilidade, e certamente da probabilidade, da tragédia. Mas ele declaradamente repudiou a ideia do pecado como uma explicação da tragédia”⁹⁷.

96GOTSHALK, D. W. *On Dewey's aesthetics, in Critical Assessments*, 1992, pp. 323-334.

97RORTY, 1999, pp. 68-69.

Nas palavras do próprio Dewey: “não é assertar que a inteligência vai dominar o curso dos eventos, nem de implicar que ela nos salvará da ruína e da destruição. O problema é de escolha, e escolher é sempre uma questão de alternativas”.⁹⁸

De todo modo, o crescimento, tão enfatizado por Dewey como o bem natural, é, em outros termos, o aumento do significado, da continuidade e da unidade da experiência, uma maneira de torná-la mais rica e desfrutável, de maneira geral, de torná-la mais estética. Agora estamos em condições de entender melhor o papel da arte e da estética nesse cenário teórico-prático.

⁹⁸DEWEY, John. *Experience and Nature*. London: George Allen & Unwin, 1929, p. 437. No original: “It is not to assert that intelligence will ever dominate the course of events; it is not even to imply that it will save from ruin and destruction. The issue is one of choice, and choice is always a question of alternatives”. Nas demais citações dessa obra, será utilizada a sigla EN.

CAPÍTULO 2 EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E ARTE

2.1 A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA COMO CULMINAÇÃO NATURAL DA EXPERIÊNCIA

2.1.1 Introdução

A tentativa de Dewey de restaurar a continuidade e a unidade da experiência fica evidente em seu livro de metafísica, publicado em 1925: *Experiência e Natureza* [*Experience and Nature*]. Neste livro, o filósofo defende que entender a experiência enquanto continuidade de eventos relacionais com qualidades mutáveis e progressivas permite acessar a sua unidade, tão comprometida em análises filosóficas que a explicam mediante fragmentações, atomismos e substancializações. Isso favorece o “tratamento social ou democrático da experiência”, porque todos os seus aspectos são valorizados e levados em consideração para a finalidade última da vida, isto é, não há a redução da experiência à cognição; mesmo as experiências mais primárias e pré-cognitivas, bem como as instrumentais e finais, são entendidas como contribuintes para o fluxo geral da existência e para o desenvolvimento pessoal e coletivo da criatura humana.

Mesmo que tenha escrito relativamente pouco sobre a experiência estética – especificamente, o nono capítulo do livro *Experiência e Natureza*, denominado *Experiência, Natureza e Arte*, e a coletânea de conferências sobre filosofia da arte proferidas em Harvard no inverno e primavera de 1931, reunidas no livro *Arte como Experiência* [*Art as Experience*] de 1934 – seguimos Gaiger e outros comentadores na opinião de que, por ser justamente a experiência estética entendida como a culminação e o fim último natural de toda experiência humana, sua tematização é também o ponto culminante da produção filosófica de Dewey.

Neste capítulo, faremos um percurso por essas duas obras, procurando organizar as ideias do filósofo acerca da experiência. Numa primeira parte, entenderemos o sentido do conceito, qual é a sua relação com a natureza, quais são as suas fases e como se organiza no tempo, como se relacionam as experiências instrumentais e finais, porque a experiência estética é tida como a culminação da experiência e porque ela extrapola o campo das artes. Numa segunda parte, examinaremos a especificidade da experiência estética propriamente artística, quais as suas características e em que medida contribui para o desenvolvimento humano individual e coletivo, relacionando os aspectos teóricos a práticas artísticas modernas e contemporâneas.

2.1.2 A Experiência e a natureza

No livro *Experiência e Natureza*, Dewey assumiu o compromisso metafísico de descobrir traços gerais das coisas experienciadas e de interpretar seu significado para uma teoria filosófica do Universo. Seu método para empreender tal tarefa é denominado *naturalismo empírico*, *empirismo naturalista* ou *humanismo naturalista*, em virtude da crença de que a experiência, quando inteligentemente utilizada, serve para decifrar a realidade da natureza. Seu objetivo é realizar uma revisão e reconstrução de algumas conclusões filosóficas falaciosas, buscando voltá-las à experiência primitiva, para acessá-la e entendê-la melhor. Isso porque, para o filósofo, a própria experiência desenvolve métodos de assegurar direção e criar padrões de julgamento e valores inerentes. Atribui à filosofia, portanto, uma tarefa eminentemente crítica, pois as experiências humanas já estão saturadas de produtos da reflexão que, confundidos com a própria realidade das coisas, impede tanto a clarificação quanto a emancipação do pensamento sobre o mundo⁹⁹.

Sobre o conceito de experiência, podemos começar com uma citação de Dewey do *Essays in Experimental Logic [Ensaaios de lógica experimental]*, em que salienta que o termo é uma das *palavras infinitas*, aquelas que “servem para nos lembrar do vasto, vago *continuum* ... esse todo tomado como certo”. É, assim, “uma notação de um inexpressável como aquilo que decide o *status* final de tudo o que é expresso; é inexpressável não porque é remoto e transcendente, mas porque é tão imediatamente absorvente e natural.”¹⁰⁰

A partir dessa citação, podemos perceber que Dewey rejeita a associação dualista da experiência a algo supra-empírico que se impõe, copia ou transcende a natureza supostamente material e mecânica. Como vimos, a mente é natureza, pois é formada a partir de um processo bem-sucedido de adaptação natural; não é uma substância ou uma entidade, de modo que a experiência, então, é entendida como uma relação: uma experiência é toda e qualquer interação ou transação¹⁰¹ natural e viva de uma criatura específica com o meio em que vive. Por mais redundante que possa parecer, a experiência é a forma natural pela qual o homem experiencia a natureza, é o

99Para maiores detalhes sobre a tarefa atribuída por Dewey à filosofia, cf. Cap. 10 *Existência, Valor e Crítica [Existence, Value and Criticism]*, EN, pp. 394-438.

100DEWEY, 1916, p. VIII. No original: “serve to remind us of the vast, vague continuum ... this taken-for-granted whole”; “a notation of an inexpressible as that which decides the ultimate status of all which is expressed; inexpressible not because it is so remote and transcendent, but because it is só immediately engrossing and matter of course”.

101Segundo Gaiger (1964, p. 16), a melhor palavra para expressar o que Dewey quer dizer com o termo experiência é *transação*, porque sugere conexão, integração, totalidade e continuidade, enquanto que *interação*, por exemplo, nos remete mais a sentidos de junção de coisas desconexas e partes descontínuas, o que não é o caso.

nome atribuído a um tipo de relação natural que envolve um ser específico e seu meio, ambos só distinguíveis um do outro numa tentativa analítica posterior de decomposição¹⁰².

Dewey não nega a existência de objetos físicos e de sujeitos dotados de consciência. Mas ressalta, em relação aos primeiros, que, *enquanto unidades atômicas*, não são naturais, mas abstrações do pensamento, como vimos no item sobre epistemologia e lógica. “Toda existência é um evento” e o objeto “é o evento com significado”¹⁰³. Sobre essa questão, há um capítulo esclarecedor do livro *Filosofia e Civilização [Philosophy and Civilization]*, denominado *Pensamento Qualitativo [Qualitative Thought]*. Neste texto, Dewey critica as teorias lógicas que confundem a estrutura da natureza com a estrutura da linguagem simbólica, por tratarem as proposições linguísticas como compostos de termos atômicos, e estes como correspondentes dos elementos

102Essa posição de Dewey em relação à experiência encontra respaldo no Empirismo Radical jamesiano. Segundo James, o Empirismo Radical consiste em um postulado, uma afirmação de fato (enunciado) e uma conclusão generalizadora: “O postulado é que as únicas coisas que serão debatíveis entre filósofos serão coisas definíveis em termos sacados da experiência. (As coisas de natureza inexperimentável podem existir *ad libitum*, mas não formam parte do material para debate filosófico). A afirmação de fato é que as relações entre coisas, tanto conjuntivas quanto disjuntivas, são exatamente matérias de experiência particular direta, nem mais nem menos do que as próprias coisas. A conclusão generalizadora é que, portanto, as partes da experiência se entrelaçam passo a passo por relações que, em si, são partes da experiência. O universo apreendido diretamente não necessita, em suma, de apoio conectivo ultra-empírico externo, mas possui em seu próprio direito uma estrutura contínua ou concatenada” (JAMES, *O sentido da verdade*, in 1967, pp. 172-3). A partir dessa citação, é possível entender porque James nomeou sua teoria de *empirismo radical*. *Empirismo*, evidente, porque toma a experiência como a grande fonte de todo possível conhecimento. *Radical* porque, no seu entendimento, os empiristas tradicionais, ao invés de admitirem as relações dinâmicas como experienciáveis diretamente, preferiram pensar a experiência em termos de unidades estáticas de sensações simples, atribuindo a função de relacionar as ideias, cópias destas sensações, a uma espécie de intelecto associador ou agente unificador. Por focar no caráter disjuntivo da experiência diretamente apreendida, o empirismo tradicional abriu espaço para que teorias racionalistas incluíssem artificialmente agentes transexperienciais de unificação. A proposta teórica de James é a de que são experienciáveis diretamente tanto o termo como a relação, inclusive a relação conjuntiva. Isso quer dizer que a experiência, como dado imediato, não é apenas disjuntiva ou um caótico aglomerado de sensações simples; a própria experiência comporta, em si mesma, a conjunção. Segundo James, “deveríamos dizer uma sensação de *e*, uma sensação de *se*, uma sensação de *mas* e uma sensação de *por*, tão prontamente quanto dizemos uma sensação de *azul* ou uma sensação de *frio*” (JAMES, William. *Princípios de Psicologia*, in 1979, p. 64). Em outro texto, James desenvolve o conceito de “experiência pura”, que será importantíssimo para Dewey. Diz ele, “Minha tese é que se começamos com a suposição de que existe uma única matéria-prima ou um único estofa no mundo, um estofa do qual todas as coisas são compostas, e se chamamos tal estofa ‘experiência pura’, então o conhecer pode facilmente ser explicado como uma espécie particular de relação mútua entre estofos, relação esta em que partes da experiência pura podem entrar. A própria relação é uma parte da experiência pura; um de seus ‘termos’ torna-se o sujeito ou o portador do conhecimento, o que conhece; o outro torna-se o objeto conhecido” (JAMES, *Ensaio de Empirismo Radical*, in 1973, p. 102). É importante salientar que James não sustenta uma teoria monista quando afirma que mente e matéria, sujeito e objeto, são compostos por um mesmo estofa. Ele denomina de *experiência pura* o “fluxo imediato de vida que fornece o material à nossa reflexão posterior com suas categorias conceituais”, “a soma proporcional de sensação não verbalizada que ela [experiência] ainda incorpora”, “o campo instantâneo do presente.” (JAMES, *Ensaio de Empirismo Radical*, in 1973, p. 134, 135, 109). A experiência pura, portanto, não é uma espécie de substância da qual seriam compostos tanto mente como matéria, tanto sujeito como objeto, mas uma espécie de *aquilo*, atualidade desclassificada, simples existência, que ainda não é um *quê* definido e que só será definido posteriormente, na experiência reflexiva do conhecimento, a partir da funcionalidade de se fixar sujeito e objeto, mente e matéria.

103EN, p. 71, 318. No original, “every existence is an event”, “for objects are events *with meaning*”, grifo no original. Cf. também, sobre objeto e situação, DEWEY, John. *Qualitative Thought, in Philosophy and Civilization*. New York: Minton, Balch & Company, 1931, pp. 93-116, disponível para leitura em <http://faculty.uml.edu/rinnis/45.301%20Ways%20of%20Knowing/Qualitative%20Thought.htm>, acessado março.2017. Trataremos mais adiante sobre esse tema. Nas demais citações dessa obra, será utilizada a sigla QT.

atômicos da natureza. O que Dewey defende é que uma qualidade existencial não é uma propriedade de um objeto, mas o que é percebido, de uma vez, numa dada situação existencial.

A *situação* é o complexo existencial sustentado por uma única qualidade, um todo ainda indiscriminado que não pode ser explicitado ou acertado. É sempre implícita em toda simbolização proposicional, pois a sentimos como um *background* que sustenta as posteriores discriminações simbólicas do pensamento, por isso dizer que a situação é implícita [*implicit*] não é o mesmo de dizer que ela está implicada [*implied*] numa determinada asserção: a situação é implícita porque simplesmente a sentimos imediatamente como existente. Em toda experiência, a situação se apresenta imediatamente para nós. Mas ela é muda [*dumb*], isto é, não possibilita a continuidade da experiência em termos de crescimento e aprofundamento. Ela é o que é, nada mais. A atividade perceptiva e discriminativa do pensamento seleciona alguns aspectos da situação, *transformando-os em objetos*, conceituados como discriminações abstratas do todo qualitativo. Para Dewey, a força lógica dos objetos reside justamente na referência à situação, que controla e direciona as posteriores discriminações, sob pena de suas relações se tornarem inexplicáveis.

Em relação ao sujeito, Dewey esclarece sua posição nessa longa citação, que merece reprodução:

Substitua 'experiência' por 'casa', e nenhuma outra palavra precisa ser mudada. A experiência, quando ocorre, tem a mesma dependência a eventos naturais objetivos, físicos e sociais, como a ocorrência de uma casa. Ela tem seus traços objetivos e definitivos próprios; eles podem ser descritos sem referência a um sujeito, precisamente como uma casa é de tijolo, tem oito cômodos, etc., sem respeito a seu proprietário. No entanto, apenas para alguns propósitos e com respeito a algumas consequências, é importante notar a qualificação adicional de posse da propriedade real, o mesmo com a 'experiência'. Num primeiro momento e intento, não é exato nem relevante dizer 'eu experiencio' ou 'eu penso'. 'Experiencia-se' ou 'algo é experienciado'. 'Pensa-se' ou 'algo é pensado', são frases mais justas. A experiência, uma sucessão serial de coisas com suas próprias características, propriedades e relações, ocorre, acontece e é o que é. Dentre e dentro dessas ocorrências, não fora ou subjacente a elas, estão aqueles eventos que são denominados sujeitos. Em relações específicas a consequências específicas, esses sujeitos, capazes de denotação objetiva tanto quanto pau, pedra e estrela, assumem o cuidado e a administração de certos objetos e atos da experiência. Assim como no caso da casa, a presunção de propriedade traz consigo responsabilidades e reivindicações, fardos e satisfações. Dizer de maneira significativa 'eu penso, acredito, desejo em vez de pensa-se, acredita-se, deseja-se' é aceitar e afirmar a responsabilidade e levar adiante uma reivindicação. Isso não significa que o sujeito é a fonte ou autor do pensamento e da afecção nem seu assento exclusivo. Significa que o sujeito como uma organização centrada de energias identifica a si mesmo (no sentido de aceitar suas consequências) com uma crença ou sentimento com origem independente e externa (...) Ao invés de por a

culpa ou o crédito pela crença, afecção e expectativa na natureza, na família, na igreja ou no estado, declara-se, daqui em diante, como um parceiro.¹⁰⁴

Cada experiência será singular e, por ser também relacional, permitirá com que a criatura humana acesse alguns aspectos da natureza, não no sentido de apreendê-los assim como são, mas no sentido de interagir com eles de uma maneira interessante, já que a natureza não é aglomerado de objetos estáveis e substâncias elementares, mas um composto cambiante de eventos, que são relações em constante transformação. Apesar disso, é inegável que a própria natureza permite a previsão de certas relações ordeiras e relativamente estáveis. Fortemente influenciado pelas ideias jamesianas sobre a constituição do Universo¹⁰⁵, e baseando-se também em estudos de antropologia sobre a fonte da religião, do sagrado e da cultura, Dewey concebe o mundo como um misto orgânico de instabilidade e precariedade, de um lado, e completude e ordem, de outro. Assim, é possível a nós a predição temporária e o controle parcial dos eventos, por meio da aprendizagem, apesar da ocorrência de singularidades, ambiguidades e incertezas.

As relações na natureza podem, então, ser recorrentes, como as previstas pelas leis da física, mas também ocasionais, como uma epifania religiosa ou o surgimento de uma característica evolutiva num animal que transforma toda a espécie. Porque comporta a novidade, o acaso e a

104EN, pp. 232-233. No original: “Substitute ‘experience’ for ‘house’, and no other word need be changed. Experience when it happens has the same dependence upon objective natural events, physical and social, as has the occurrence of a house. It has its own objective and definitive traits; these can be described without reference to a self, precisely as a house is of brick, has eight rooms, etc., irrespective of whom it belongs to. Nevertheless, just as for some purposes and with respect to some consequences, it is all important to note the added qualification of personal ownership of real property, so with ‘experience’. In first instance and intent, it is not exact nor relevant to say ‘I experience’ or ‘I think’. ‘It’ experiences or is experienced, ‘it’ thinks or is thought, is a juster phrase. Experience, a serial course of affairs with their own characteristic properties and relationships, occurs, happens, and is what it is. Among and within these occurrences, not outside of them nor underlying them, are those events which are denominated selves. In some specifiable respects and for some specifiable consequences, these selves, capable of objective denotation just as are sticks, stones, and stars, assume the care and administration of certain objects and acts in experience. Just as in the case of the house, this assumption of ownership brings with it further liabilities and assets, burdens and enjoyments. To say in a significant way, ‘I think, believe, desire, instead of barely it is thought, believed, desired’, is to accept and affirm a responsibility and to put forth a claim. It does not mean that the self is the source or author of the thought and affection nor its exclusive seat. It signifies that the self as a centred organization of energies identifies itself (in the sense of accepting their consequences) with a belief or sentiment of independent and external origination (...); instead of throwing the blame or the credit for the belief, affection and expectation upon nature, one's family, church, or state, one declares one's self to be henceforth a partner”.

105As ideias metafísicas de James foram desenvolvidas em suas obras mais tardias: *Um universo pluralístico, Ensaios de empirismo radical e Alguns problemas da filosofia*. No seu entender, poderemos enxergar no mundo tanto regularidades quanto rupturas, tanto convergência quanto divergência entre os fenômenos, que são sempre relacionais. Ele se afasta do monismo, pois o considera dogmático, e só admite o pluralismo sob a condição de se poder graduar a desunião, o que só pode ser decidido empiricamente. De início, podemos dizer que o mundo é um pluralismo, mas, a medida que o conhecemos, nós nos esforçamos para descobrir nele regularidades, mediante processos de abstração, que se mostram evidentes pois nossos sistemas abstratos, de fato, funcionam. A divisão é percebida e a unidade é concebida. Vamos criando essas relações a medida que também vamos transformando o mundo. Desenvolvendo a tese de que muitas vezes a fé em algo proporciona a existência desse algo, James admite que os ideais não são abstratos, tornam-se possibilidades vivas e podem se converter em coisas positivas. Nas palavras de Stroh, a tese do meliorismo “não garante que o futuro venha a ser melhor que o passado ou que o presente, mas fomenta a esperança de que, por esforço e fé, o futuro possa ser melhorado” (STROH, 1972, p. 165).

instabilidade, a natureza contém em si mesma as condições para a valoração, relacionadas à adaptabilidade num ambiente parcialmente hostil.

Para uma criatura viva, é natural que as incertezas e ambiguidades causem aflição e mal estar, já que o que está em risco é a própria sobrevivência, num âmbito mais primitivo, ou algum aspecto relevante da vida em grupo. Quando essa insegurança é temporariamente superada, quando a criatura sente certa ordem e integração com o meio, tanto natural como social, seja porque sua necessidade foi suprida ou simplesmente quando o meio não se apresenta como ameaçador, pode vivenciar a satisfação e o prazer. Para Dewey, buscar o bem, desde os gregos identificado com a verdade e a beleza, tem sua origem evolutiva na luta pela sobrevivência da criatura viva.

O bem mais primitivo, como vimos, é o prazer espontâneo e acidental resultado de uma determinada relação harmoniosa da criatura com o meio. Quando essa satisfação objetiva é não apenas vivenciada mas torna-se consciente, isto é, quando ela é julgada como um bem, adquire a qualidade ideal que atrai a demanda da criatura e o seu esforço de buscá-la outras vezes; exige, portanto, o trabalho, inclusive o trabalho da consciência, e transforma-se em um fim-em-vista. Não há nada de estranho para Dewey em dizer que a própria natureza comporta objetos finais¹⁰⁶, relacionados a experiências diretas de fruição, e objetos instrumentais, relacionados a experiências intermediárias de trabalho e esforço, cuja finalidade, de qualquer modo, será a fruição direta imaginada e postergada.

2.1.3 As fases da experiência

Dois aspectos importantes para compreendermos a experiência: primeiro, ela é processual e, portanto, se desenvolve progressivamente no tempo, tem uma história; segundo, sua duração temporal é marcada pelo ritmo. O ritmo está intrinsecamente presente na natureza, tornando possível justamente a articulação entre a instabilidade, novidade e mudança com a ordem, a

106A afirmação de que existem objetos finais na natureza, os quais são buscados pelos seus valores intrínsecos e não-relacionais, parece aproximar a filosofia deweyana da filosofia grega, mas a não implicação dessa afirmação na existência de valores naturais objetivos em si, fixos, absolutos ou imutáveis, relacionados à contemplação da verdade e ao conhecimento, afasta-as radicalmente. A finalidade natural é relacionada, em Dewey, à própria temporalidade e mudança rítmica da natureza, que permite que certos eventos ou objetos sejam fruídos ao final de processos de trabalho. O sucesso ou não da empreitada depende da história que se quer contar e do esforço empregado nas etapas anteriores, isto é, do controle instrumental do processo.

constância e a recorrência. “Toda uniformidade e regularidade de mudança na natureza constitui um ritmo”, ele é “a variação ordeira das mudanças”.¹⁰⁷

O ritmo sempre envolve a resolução de tensões e não é a recorrência literal de unidades materiais ou elementos idênticos, pois é *sentido* como contínuo: algo que não permanece estável mas que transforma-se com o tempo. Assim, é mais progressão cumulativa e desenvolvimento do que pura repetição, por isso Dewey diz que o equilíbrio rítmico, resultado de variações de intensidades, pulsação e repouso das energias naturais, é dinâmico.

Um exemplo interessante para se pensar o ritmo é a recorrência de uma frase musical num concerto. Em tese, trata-se do mesmo material que retorna, mas o efeito que a primeira aparição da frase tem no espectador é distinto do efeito das demais aparições da mesma frase, porque estas serão modificadas pelos elementos musicais apresentados no desenvolvimento do concerto, desde o seu início. A recorrência é *sentida* não como uma mera retomada do mesmo material, mas como um crescendo, que preenche a frase musical de significado.

Esse exemplo do campo das artes serve bem para ilustrar o que ocorre com os próprios ritmos naturais e com o ritmo que pode ser sentido na experiência. O ritmo é *sentido no seu efeito*, não se trata, portanto, de uma cognição ou pura identificação consciente de sua existência. Quando observamos o movimento das ondas do mar, por exemplo, não é preciso *saber* que ele é ritmado, podemos senti-lo, e sentimos, também, que não se trata de uma pura repetição do mesmo, por mais que o movimento das ondas nunca cesse de ocorrer. A onda deixa na praia uma marca, que varia numa regularidade orgânica fugidia aos cálculos matemáticos. É uma espécie de dança.

A recorrência da frase musical, assim como as recorrências que ocorrem no mundo natural, vem, portanto, e ao mesmo tempo, como algo inédito e como um lembrete. E sobre a experiência ritmada não é diferente. Dewey diz que “todo movimento da experiência, ao se completar, volta ao começo, já que é uma satisfação da necessidade instigadora inicial. Mas a recorrência se dá com uma diferença, vem carregada de todas as diferenças criadas pela viagem para longe do começo”¹⁰⁸. Essa afirmação não implica que a experiência seja cíclica e fechada em si mesma. Seu caráter de continuidade se dá porque sempre algo de uma experiência singular persiste para além, seja pela memória, pelo hábito formado, pelos significados adquiridos, enfim, pelo seu aspecto histórico que a projeta para adiante. Nas palavras de Dewey, “em sua ocorrência física, as coisas e eventos

107DEWEY, JOHN. *Arte como Experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 283. Para fins de praticidade, utilizaremos a tradução brasileira do livro *Art as Experience* para as citações neste trabalho. Para consulta no original: DEWEY, John. *Art as Experience*. New York: G. P. Putnam's sons, 1934. Nas demais citações dessa obra, será utilizada a sigla AE.

108AE, p. 311.

vivenciados passam e acabam. Mas algo de seu significado e valor é preservado como parte integrante do eu. Através dos hábitos formados na interação com o mundo, também habitamos o mundo”¹⁰⁹. O ritmo da experiência é esse movimento espiralado integrador, que comporta variações e recorrências, tensões e resoluções, num equilíbrio sempre dinâmico.

Não obstante se trate, em Dewey, de uma *história contínua da experiência*, e não de sucessões de eventos singulares não relacionados entre si, para fins didáticos, o filósofo diferencia fases¹¹⁰ ou momentos temporais escolhidos para análise posterior, em que determinadas qualidades predominam sobre outras. Isso não significa que todas as experiências passam pelas três fases, nem que elas sejam sucessivamente encadeadas, mas que, para que a experiência se complete, devemos fazer a viagem.

2.1.3.1 A fase primária da experiência – a experiência imediata

A fase primária da experiência – mais num sentido lógico do que num sentido temporal – se passa no plano psicofísico, quando o homem aciona, reage e interage com coisas físicas, numa relação direta e imediata, ainda sem a participação da consciência. O termo psicofísico é bom para descrever a atividade de um organismo natural vivo, pois denota a presença conjuntiva na atividade do trinômio necessidade-demanda-satisfação, inicialmente pensada em termos biológicos, mas ampliada a contextos sociais e humanos. O prefixo *psico* denota que a atividade puramente física adquiriu uma propriedade adicional, a habilidade de obter um peculiar tipo de suporte interativo para as necessidades, que não é puramente físico-químico: a tendência de manutenção de um padrão temporal de atividade que garanta, em primeiro lugar, a continuidade da própria vida. Em outras palavras, dizer que a experiência primária se dá no nível psicofísico significa dizer que a criatura viva não apenas interage fisicamente com o meio, mas interage num padrão de comportamento que visa manter-se a si mesma. Essa tendência relacionada à sobrevivência é o que origina, na criatura humana, o hábito.

Assim, essa fase da experiência, embora ainda não exija o trabalho da mente e da consciência, já envolve um tipo de julgamento perceptivo, pois pressupõe seletividade de respostas com atenção a certos resultados – a sensibilidade agregada ao interesse, que Dewey chama de sentimento [*feeling*]. Embora nessa fase não sejam articulados os significados linguísticos

109AE, p. 212.

110Nesse sentido, MALTHUR, D. C. *A note on the concept of ‘consumatory experience’ in Dewey’s aesthetics*, in *Critical Assessments*, 1992, pp. 367-373.

[*meanings*], às qualidades [*qualities*] apreendidas do meio são atribuídos significados imanentes, diretamente sentidos¹¹¹.

Além disso, a essa fase pré-cognitiva está relacionada a atividade de intuir a totalidade existencial qualitativa que Dewey chama de *situação*. A palavra *intuição* é utilizada com a ressalva de que não se trata de uma forma distinta de conhecimento ou de algo místico e transcendente, mas simplesmente que a reflexão e a elaboração racional advém e torna explícita uma intuição direta anterior de uma totalidade existencial ainda não discriminada¹¹². Em toda experiência existe algo que é apreendido diretamente, em sua qualidade imediata e total.

2.1.3.2 A fase instrumental da experiência – a experiência reflexiva

Quando um ser humano consegue relacionar as qualidades brutas e sentimentos à possíveis consequências decorrente das interações físicas, aciona outro nível da experiência, mais profundo e alargado. Nesse nível, a criatura sente que é possível manipular qualidades e sentimentos em função de resultados imaginados e previstos, resultados mais complexos do que a mera manutenção da vida, que envolvem uma adaptação crescente ao meio e ao grupo social e que levam a novos tipos de satisfação. Um novo campo de ação se abre e uma nova forma de trabalho é invocada: o trabalho da mente e da consciência.

Para Dewey, esses termos não são sinônimos. Como vimos, a mente é entendida enquanto uma função: o resultado evolutivo de uma mutação ao acaso, que acabou por fornecer a nossa espécie uma ferramenta útil para lidar com outras partes da natureza. É muito interessante como ele explica a origem da mente em termos biológicos, seguindo Mead na tese de que a formação da mente humana derivou do desenvolvimento da linguagem. De um modo bem resumido, os filósofos afirmam que a linguagem surge quando um estímulo dado por outra criatura, como um gesto ou um som, em relação a um objeto comum é interpretado como um evento preparatório, como um sinal de outro evento, que invoca uma resposta também comum¹¹³. A linguagem é entendida menos enquanto uma relação entre o indivíduo e a coisa – não surge para *expressar* coisas a partir de uma consciência antecedente –, e mais como uma relação entre dois indivíduos que reagem da mesma maneira em relação à coisa, pelas exigências do meio de cooperarem entre si. A linguagem nasce,

111Para mais detalhes, Cf. capítulo *Natureza, vida e corpo-mente* [*Nature, life and body-mind*], EN, pp. 248-297.

112QT, pp. 93-116.

113Cf. capítulo *Natureza, comunicação e significado* [*Nature, communication and meaning*], EN, pp. 166-207; e GAIGER, 1964, p. 145.

portanto, de uma mudança de atitude egocêntrica para uma atitude participativa: a percepção, por parte da criatura, de um objeto *como se* estivesse na experiência do outro.

A mente, assim, possui também um caráter cultural e intersubjetivo. Apesar de ela estar incorporada no âmbito dos eventos naturais, “a condição linguística que Dewey estabelece para a mente também a coloca de modo definitivo no âmbito da cultura”¹¹⁴. Em sua ocorrência existencial, ela é, pois, apenas um nível diferenciado de organização fisiológica, uma *qualidade* de nossos atos. O lugar da mente não é o sistema nervoso, o cérebro ou o córtex cerebral – embora o desenvolvimento do córtex tenha sido uma condição de possibilidade de sua ocorrência – porque o organismo não é a junção mecânica de estruturas, mas uma maneira característica de interatividade, de modo que a mente está em toda parte da estrutura orgânica que foi implicada numa determinada situação existencial. A palavra mente denota, portanto, o conjunto total de significados incorporados nos funcionamentos da vida orgânica, constantemente modificado pelas próprias experiências que a criatura vai vivenciando na relação com seu meio biológico, social e cultural.

O termo consciência, por outro lado, denota a apreensão de significados em eventos atuais, aqueles que foram invocados ou percebidos numa dada experiência particular. Enquanto a mente é algo difuso, a consciência é focal e transitiva. Enquanto a mente lida com significados, a consciência lida com ideias. É, portanto, o pensamento à disposição, que sofre redireção e transformação na experiência. Não é, todavia, um agente modificador ou causa transformadora, mas o *efeito* da modificação ou a *função* transformadora¹¹⁵.

Para Dewey, então, o nível mental, que inclui a consciência, caracteriza-se pela atividade humana de criar relações de significação, e as experiências que envolvem essa atividade interna do pensamento implicam a transformação de relações físicas de causa-efeito em relações simbólicas de meios e fins. Nas palavras de Dewey, “o que era mero choque torna-se um convite; a resistência transforma-se em algo a ser usado para mudar os arranjos existentes da matéria; as facilidades desenvoltas tornam-se agentes de execução de ideias”¹¹⁶. Por isso, essa fase da experiência é chamada de instrumental ou reflexiva, pois abrange a fixação ideal de resultados – as conseqüências imaginadas das relações experienciadas – e a articulação da atividade intermediária necessária para

114SHUSTERMAN, 2012, p. 282.

115 Dewey critica, com essa concepção de consciência, tanto a posição realista quanto idealista. Cf. capítulo *Existence, ideas and consciousness* [*Existência, ideias e consciência*], EN, pp. 298-353. Essas conceitos de mente e consciência serão importantes no terceiro capítulo, para pensarmos o conceito de Consciência Corporal.

116AE, p. 92.

atingi-los, que se dá simbolicamente, por meio de inferências lógicas no pensamento¹¹⁷. Graças a esse segundo nível da experiência, a totalidade existencial é discriminada, os objetos são conectados, as qualidades percebidas deixam de ser isoladas, passando a pertencer a um conjunto de objetos relacionados, contínuos e que podem ser compartilhados linguisticamente.

2.1.3.3 A fase final ou consumativa da experiência – a experiência estética

Os resultados ou conseqüências imaginados e previstos pelo pensamento são chamados, como vimos, de fins-em-vista. Os fins-em-vista são a parcela de idealidade que convoca o esforço humano ao trabalho, que guiam e regulam a experiência de deliberar acerca dos meios mais adequados para a obtenção do resultado – e como tal, é também um meio para a fruição da experiência. Não são fixos, mas considerados sempre em processos específicos de investigação, e são finais apenas nesses contextos específicos, pois assim que atingidos, transformam-se em meios para atingir novos fins-em-vista.

Quando concluímos um processo e realizamos o fim-em-vista projetado, podemos dizer que o trabalho instrumental do pensamento *transformou um fim causal numa satisfação*. E justamente por ter havido esse trabalho intermediário intraorgânico, a qualidade satisfatória do fim não é um simples sentimento agradável de prazer. Embora seja imediata, essa qualidade não é instantânea ou uma simples excitação direta no nível da sensação. Compreende uma qualidade imediata consumativa, caracterizada por Dewey como um *todo qualitativo pervasivo* [*pervasive qualitative whole*].

Muitos comentadores afirmam que entender o que Dewey quer dizer com esse *todo qualitativo pervasivo* é a chave de compreensão para sua estética¹¹⁸. Esse conceito, aparentemente carregado de carga idealista, como bem apontaram Pepper e Croce¹¹⁹, é explicado por Tiles na passagem seguinte:

117Não custa lembrar que quando dizemos inferências lógicas não estamos falando da racionalidade fria, pois qualquer ato reflexivo envolve necessariamente a articulação de todos os aspectos da criatura viva: desejos, emoções, hábitos, impulsos, etc.

118Nesse sentido, TILES, J. E., *Value, Conduct and Art*; ALEXANDER, T. M. *The Pepper-Croce thesis and Dewey's 'idealist' aesthetics*; MALTHUR, D. C. *A note on the concept of 'consumatory experience' in Dewey's aesthetics*; in *Critical Assessments*, 1992, pp. 1-21; 346-357; 367-373, respectivamente.

119Esse debate é tratado detalhadamente por ALEXANDER, in *Critical Assessments*, 1992, pp. 346-356. A crítica é rebatida por Alexander, no sentido de que, embora o conceito remeta ao idealismo, em Dewey ele toma contornos pragmatistas, porque é o desenvolvimento da ideia peirceana sobre a primeiridade e das ideias empiristas radicais de James. Ademais, se o conceito for interpretado no contexto do desenvolvimento temporal da experiência, ele é afastado da acusação idealista.

Um organismo (incluindo um organismo humano) deve começar e viver a maior parte de sua vida respondendo a uma multiplicidade de influências sensoriais de uma maneira coordenada. A coordenação é arranjada primeiramente pelas suas respostas instintivas, e o lado subjetivo da sua experiência em relação a sua própria resposta de nenhum modo reflete as numerosas influências às quais ele responde; é unitário, pervasivo. Mas se o organismo é capaz de reorganizar seus padrões de resposta, ele será forçado a discriminar dentro da fundida unidade de sua experiência, até que ele encontre outra unidade, a qualidade que será ‘provida’ pela experiência de reorganização pela qual passou. Isso é o que caracteriza a dimensão estética encontrada em toda experiência¹²⁰.

A partir da leitura de Tiles, podemos entender que a noção de experiência como processual parece afastar a acusação idealista. Em suma, a criatura passa de uma experiência imediata de totalidade ainda não discriminada (a fase primária) a uma segunda totalidade também imediata (a fase final), sendo que essa reorganização da totalidade da experiência só é possível mediante a discriminação de seus componentes, o que se dá numa fase intermediária instrumental. O todo qualitativo pervasivo, portanto, refere-se à transformação e enriquecimento do todo qualitativo imediato primário com significados advindos do processo discriminatório exercido no nível mental. Essa “nova totalidade” reorganizada é mais profunda do que a primeira, pois enriquecida pelos significados incorporados na etapa anterior. Em outras palavras, o material da reflexão é incorporado aos objetos como o significado imediato deles.

O ritmo *totalidade – discriminação – totalidade* é então *sentido*, não como uma excitação instantânea, mas como possuindo um significado não-linguístico imediato. Por isso, a “nova totalidade” não pode ser acessada mediante o discurso porque, caso tentemos articular a qualidade na linguagem, não mais sentiremos o todo, voltaremos à fase de discriminação em que lidamos indiretamente com símbolos e não com qualidades diretas.

Para Dewey, acessar o todo qualitativamente satisfatório é a finalidade natural de toda experiência, pois nessa fase o equilíbrio se restaura e a criatura pode fruí-lo diretamente. É, como vimos, o *valor natural* em um mundo indeterminado. Dewey chama essa qualidade peculiar em que há a junção do precário e do garantido, do irregular e do uniforme, dos significados instrumentais e imediatos, da liberdade e da necessidade, enfim, a reconciliação entre o sensorial e o ideal, de *qualidade estética da experiência*.

120TILES, in *Critical Assessments*, 1992, p. 20. No original: “An organism (including a human organism) must begin and live most of its life by responding in a coordinated way to a multiplicity of sensory influences. Coordination is in the first instance arranged for it by instinctive responses, and the subjective side of its experience of its own response in no way reflects the manifold influences to which it responds; it is unitary, pervasive. But if the organism is capable of reorganizing its patterns of response, it will be forced to discriminate within the fused unity of its experience, until it finds another unity, the quality of which will be ‘funded’ by the experience which it underwent in the reorganization. This is what characterizes the aesthetic dimension found in all experience”.

2.1.4 A experiência completa e a qualidade estética da experiência

O estético é entendido como a intensificação do sentimento imediato de vida, porque é a qualidade sentida como totalidade pervasiva quando a criatura está em equilíbrio dinâmico com o ambiente. Dewey chama de estética essa qualidade, pois ela dá *forma* à experiência, promovendo sua integração e unidade pela ordenação do movimento no desfecho. A partir da reconstrução da ideia grega de forma, o filósofo indica que a qualidade estética organiza a matéria, não como um quadro ou uma armação fixa imposta externamente, mas como uma espécie de sentimento que atribui retrospectivamente o sentido. Toda experiência que atinge a sua finalidade natural, desse modo, possui um caráter estético e essa estrutura organizada é algo que pode ser sentido de imediato.

A melhor elaboração do que consiste o elemento estético na experiência consta do terceiro capítulo do livro *Arte como Experiência*, intitulado *Ter uma experiência [Having an experience]*. Neste capítulo, Dewey explica o que é *uma* experiência, ou uma experiência *singular* ou *completa*: uma experiência qualquer que tenha percorrido todas as fases, chegando à sua consumação natural e possuindo assim um caráter individualizador e de autossuficiência.

A experiência singular ou completa (*uma* experiência, como Dewey costuma dizer) é aquela permeada por uma qualidade emocional que a unifica. Essa qualidade emocional é estética porque surge quando, ao final de um processo contínuo e ritmado da experiência em que meios e fins foram ponderados, sentimos que cada fase ou parte se ligou à outra numa ordenação ou organização orgânica. O fim não vale por si, mas só quando considerado como desfecho de um processo. Para tanto, deve estar envolvida uma atividade volitiva de desejar o resultado e ao mesmo tempo uma atividade seletiva de interesse pelos meios, enfim, a percepção de que meios e fins estão imbricados na consecução da experiência como um todo. Só com o surgimento dessa qualidade uma experiência se completa.

Uma experiência pode ocorrer em diversos campos da vida humana: na atividade intelectual do cientista, na atividade prática do político ou do trabalhador, na atividade moral cotidiana dos homens de escolher entre bens e agir conforme, e também na experiência de um artista ou de um apreciador de arte. Até agora, evitamos usar o termo *arte* para que não houvesse confusão entre algo que para Dewey é um traço geral da experiência e uma atividade humana específica, uma especialidade do fazer humano que lida justamente com a intensificação dessa qualidade geral. Para o filósofo, a qualidade estética, presente necessariamente em experiências

completas, não se restringe ao campo das belas artes, mas pode ser sentido em experiências que nada tem de artísticas (*stricto sensu*), quando essas se desenvolvem rumo ao seu desfecho natural. A arte, num sentido *lato*, é menos um substantivo do que um adjetivo ou advérbio, é uma *qualidade* da atividade, e não um objeto.

Uma das distinções que Dewey mais fez esforço para abolir é aquela entre arte e ciência, atividade artística e atividade intelectual ou, posta em outros termos, entre bela arte e arte útil.

A diferença entre o estético e o intelectual, portanto, é um dos lugares em que a ênfase recai sobre o ritmo constante que marca a interação da criatura viva com seu meio. A estranha ideia de que o artista não pensa e de que o investigador científico não faz outra coisa resulta da conversão de uma divergência de ritmo e ênfase em uma diferença de qualidade. O pensador tem seu momento estético quando suas ideias deixam de ser meras ideias e se transformam nos significados coletivos dos objetos. O artista tem seus problemas e pensa enquanto trabalha. Mas seu pensamento se incorpora de maneira mais imediata ao objeto. Em função do caráter comparativamente remoto de seu fim, o trabalhador científico opera com símbolos, palavras e signos matemáticos. O artista desenvolve seu raciocínio nos meios muito qualitativos em que trabalha, e os termos ficam tão próximos do objeto que ele produz que se fundem diretamente com este”¹²¹.

Mesmo no interior da atividade científica, encontramos tanto a fase instrumental quanto a fase final da experiência, a primeira marcada pela atividade de cognição, que inclui a manipulação de um material simbólico a fim de que se possa chegar a significados coletivos dos objetos, enquanto asserções garantidas; a segunda marcada pela atividade de fruição, em que o equilíbrio é gozado quando a atividade de cognição é bem-sucedida. Por outro lado, a atividade do artista também comporta tanto a fase instrumental quanto a fase final da experiência. Ele também necessita manipular símbolos para aprender as técnicas, precisa desenvolver habilidade corporais, coordenando-as à sua capacidade de observação e imaginação, necessita dominar determinados conhecimentos referentes ao seu material de trabalho para poder manipulá-lo de maneira eficiente; enfim, o artista, até que conclua sua obra, tem de transformar uma situação indeterminada e problemática – o caos de sensações, ideias e disposições corporais – em um objeto ou uma ação que pode ser fruída por suas qualidades imediatas. A ciência, entendida como a organização inteligente do pensamento, é vista por Dewey como o fator inteligente na arte; e a arte, entendida como o processo organizado e inteligente que conduz à fruição imediata, é a direção visada pela ciência. Arte e ciência, desse modo, não são coisas distintas, mas duas faces da mesma moeda: ciência que não é arte é pura rotina, arte que não é ciência é pura distração. E dizer que a arte não é

121AE, p. 78.

útil é esquecer que ela satisfaz a necessidade mais natural do homem: a consumação da experiência e o equilíbrio dinâmico com o meio.

Assim, as experiências marcadamente intelectuais se diferem das experiências marcadamente estéticas ou artísticas não em seu procedimento ou forma, mas em seu material: enquanto as primeiras lidam com símbolos que representam coisas e resultam em conclusões que valem por si e que abrem caminho a novas investigações, as segundas lidam com qualidades imediatamente percebidas e seu resultado só é significativo na medida em que a totalidade da qualidade se relaciona às partes.

Nas palavras de Gaiger, “a divisão na experiência não é entre a qualidade e o significado, entre fins e meios, entre arte e ciência, entre moral e tecnologia; mas entre a experiência que é completa, ordenada e reflexiva e aquela que é fragmentária, causal e cega”¹²². A maioria de nossas experiências, inclusive, é desse segundo tipo, elas não se concluem e por isso não podem ser fruídas esteticamente. A pressa, a desatenção, a alienação, a pressão externa por eficiência e produtividade, tudo isso acaba nos fazendo desarticular meios e fins. Nossas experiências, em sua grande maioria, têm uma ordenação externa, mas carecem de uma organização interna. Quando valorizamos os fins por eles mesmos, sem considerar toda a organização processual necessária para que se concretizem, acabamos tomando as atividades instrumentais como desagradáveis e enfadonhas, nosso trabalho se torna mecânico e desarticulado, sacrificamos o presente em função de um futuro fixado num ideal afastado da realidade.

Dewey reconhece que essa é a tônica das práticas humanas na sociedade moderna pós-industrial e associa esse problema a uma questão muito mais ancestral: para ele, a divisão de meios e fins no pensamento surgiu da divisão entre trabalho e consumo nas práticas sociais. É, portanto, um problema histórico relacionado à divisão social de classes. Analisaremos na segunda parte deste capítulo o diagnóstico de Dewey de que para que o estético possa ser realmente fruído nas atividades mais cotidianas dos homens, e não apenas no “período de férias” que o campo das belas artes proporciona, é necessário uma verdadeira revolução social, uma mudança nos nossos hábitos culturais para que seja também possível uma transformação dos hábitos do pensamento.

Para finalizarmos essa seção, podemos ressaltar que, se a experiência é como uma viagem, a experiência completa é como a viagem bem-sucedida. Mas se quisermos entender a *forma* da experiência em geral, devemos recorrer a um tipo de experiência específica, experiência cuja

¹²²GAIGER, 1964, p. 44. No original: “The split in experience is not between quality and meaning, end and means, art and science, morals and technology; it is between experience that is full, ordered, and reflective and that which is fragmentary, casual, and blind”.

finalidade é justamente a produção e a consequente fruição de um *todo qualitativo pervasivo*. Para Dewey, a existência concreta da arte é a prova de toda a sua teoria da experiência; a prova de que:

O homem usa os materiais e as energias da natureza com a intenção de ampliar sua própria vida e de que o faz de acordo com a estrutura de seu organismo – cérebro, órgãos sensoriais e sistema muscular. A arte é a prova viva e concreta de que o homem é capaz de restabelecer, conscientemente e, portanto, no plano do significado, a união entre sentido, necessidade, impulso e ação que é característica do ser vivo. A intervenção da consciência acrescenta a regulação, a capacidade de seleção e a reordenação. Por isso, diversifica as artes de maneiras infindáveis. Mas sua intervenção também leva, com o tempo, à *ideia* da arte como ideia consciente – a maior realização intelectual na história da humanidade¹²³.

123AE, p. 93.

2.2 A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E A ARTE

2.2.1 Por que Dewey?

Podemos compreender agora porque Dewey acabou finalmente se interessando pela estética, em sua fase madura: é interessante estudar filosoficamente os produtos artísticos e seus modos de produção e apreciação, pois eles nos dão a *forma* para compreender toda experiência completa. Mas mesmo que o desenvolvimento do seu argumento no *Experiência e Natureza* nos leve a crer que seu interesse pelas artes se restringe a preocupações metafísicas e ao desejo de defender e redimir a própria atividade científica, outra postura é adotada no livro *Arte como Experiência*. Nesta obra, Dewey demonstra interesse genuíno pelas belas artes, principalmente pela literatura e pintura¹²⁴, e examina essa atividade humana específica por direito próprio, ainda que não desvinculada da experiência comum. Com isso queremos dizer que a análise da arte no livro *Arte como Experiência* é pautada pela investigação acerca do valor *imediato* de determinados objetos – os quais denominamos obras de arte – para nossas experiências individuais e coletivas, sem que isso signifique uma fetichização desses objetos, como se se tratassem de uma categoria distinta e mais elevada.

Na sua tentativa de esfumçar as fronteiras entre o “mundo da vida” e o “mundo da arte”¹²⁵, acredita que um dos principais problemas das filosofias estéticas de sua época é a abordagem setorizada, que parte de um campo previamente determinado de objetos, sem considerar as condições psicológicas, históricas e sociais que justificam sua produção. Nenhum objeto é estético porque sobre ele paira uma aura de espiritualidade, transcendência, beleza ou seja lá qual palavra se queira usar, não podemos sequer atribuir uma essência comum a todos os objetos estéticos. Um objeto é estético porque *provoca* alguma coisa na experiência individual daqueles que

124Esse interesse, em grande medida, foi despertado em virtude da amizade com Albert Coombs Barnes, a quem Dewey inclusive dedicou o livro *Arte como Experiência*. Essa relação de influência recíproca é explorada, de maneira crítica, por DENNIS, L. J. *Dewey's debt to Albert Coombs Barnes*, in *Critical Assessments*, 1992, pp. 312-322. Segundo o comentador, Barnes era um milionário colecionador de arte que se encantou com a teoria deweyana sobre a educação, desenvolvida no livro *Democracy and Education*, e cuja aplicação tornou efetiva na sua fundação artística transformada em museu. Para Dennis, baseado em registros históricos, tudo o que Dewey sabia sobre arte veio de Barnes, e como Barnes era um mau crítico – porque não foi bem-sucedido em concretizar uma crítica objetiva e por transformar a apreciação estética numa tarefa formalista – a teoria estética de Dewey padece do mesmo mal: é intelectualista, não reflete a atividade artística real e não diferencia aspectos subjetivos e objetivos envolvidos na apreciação da arte. Rebatemos as críticas de Dennis no decorrer deste capítulo.

125O conceito “mundo da arte” é marcadamente associado às filosofias norte-americanas analíticas de Dickie e Danto. Mas como Shusterman destaca, “para ele [Dewey], o mundo da arte não constitui uma noção estética abstrata e autônoma, mas algo integrado ao mundo real e estruturado por fatores socioeconômicos e políticos. Vê a história da arte como sendo igualmente condicionada por tais fatores, longe de seu um ‘desenvolvimento interno’ essencialmente autônomo, tal como é retratada por Danto e outros analíticos” (SHUSTERMAN, 1998, p. 254).

entram em contato, porque satisfaz uma necessidade vital de maneira intensa. Por essa capacidade de ser útil, mas não meramente instrumental, são produzidos e valorizados numa civilização. Interessa, portanto, isso que esses objetos *fazem* em nossas experiências individuais, muito mais do que delimitar seus requisitos e seus elementos; interessa o significado que eles têm para o enriquecimento da vida, significado tão singular que sequer pode ser expressado em sua completude; e, ao mesmo tempo, tão coletivo, posto que compartilhado por um conjunto de indivíduos. A arte tem uma estranha característica de despertar a mais singular de todas as experiências e ser, também, a mais eficiente forma de comunicação, pois através dela os significados coletivos são fixados e compartilhados de uma maneira direta e imediata. Essa postura metodológica que não estabelece uma linha divisória entre o que é e não é arte, e que tampouco impõe conceitos filosóficos como ideais ou normas a serem seguidas pelos artistas, permite que a teoria estética permaneça aberta tanto a novas formas de arte como a objetos que nunca foram considerados em teorias estéticas tradicionais.

Assim, de um lado, o modo com que Dewey valoriza não o objeto estético em si mas o resultado da interação entre ele e um ser humano em sua experiência singular e coletiva nos permite pensar, por exemplo, um tipo de arte que prescindir de objeto, como a performance, o happening e a dança; um tipo de arte mais perturbadora do que bela; um tipo de arte que explora materiais não convencionais, inclusive conceitos ou a própria história da arte; um tipo de arte popular e arte útil que foram segregados da análise filosófica séria. Lembrando que se a ideia basilar de Dewey é tomar a vida como uma constante reconstrução e um contínuo desenvolvimento, seria contraditório que sua teoria estética colocasse algum tipo de limite ao próprio desenvolvimento e reconstrução da arte.

Por outro lado, a teoria pragmatista de Dewey, ao mesmo tempo em que funciona como uma descrição abrangente da experiência estética – e não de um conjunto delimitado de objetos estéticos – é também normativa: enquanto teoria, ela tem a função de nos auxiliar na construção de nossas próprias experiências estéticas, isto é, permite-nos pensar e transformar nossas práticas, no sentido de torná-las mais estéticas. Essa tarefa decorre, como bem lembra Shusterman, do papel abrangente atribuído à filosofia pelo pragmatismo: tornando-a engajada, *remodelar* os conceitos para melhor aproveitamento e fruição da experiência. Uma filosofia da arte, no seu entender, acaba sendo melhor empreendida quando não tenta simplesmente conhecer seu objeto, mas auxiliar no aperfeiçoamento da experiência com aquele tipo de objeto, permitindo uma atualização constante em virtude do desenvolvimento do próprio campo autônomo da arte.

Apesar de suas amplas possibilidades, a estética pragmatista de Dewey foi logo esquecida no debate filosófico norte-americano ao longo do século XX, em virtude do desenvolvimento de uma estética analítica essencialista mais vigorosa, em oposição à estética continental europeia e baseada no conceito kantiano de análise e no atomismo lógico. Essa postura paradigmática era também uma reação à doutrina hegeliana do holismo e antiessencialismo historicista, que certamente influenciou o pragmatismo e a estética deweyana¹²⁶. Contudo, tais teorias se mostraram irrealizáveis, porque nenhuma chegou a oferecer as condições conclusivamente necessárias e suficientes para justificar o *status* de uma obra de arte, como distinta de outros objetos do cotidiano. Mesmo as teorias-embalagem de Dickie e Danto, que apelam à instituição ou à própria história como definidoras do *status* da obra, parecem ter se restringido a uma tarefa descritiva, sem, contudo, permitirem-se a um papel mais crítico em relação à arte institucional, o que é possível a partir da postura deweyana concernida ao seu “valor de uso”¹²⁷.

Tal postura, além de nos incitar a buscar e cultivar experiências estéticas em nossas relações com as obras de arte, indica também como remediar as limitações da prática artística institucional, democratizando-a, e também nos ajuda a reconhecer e valorizar formas expressivas estéticas em outros domínios, não incluídos na arte legitimada historicamente, mas que o poderiam ser¹²⁸.

126“A filosofia analítica, é necessário lembrar, estabeleceu-se a partir da luta contra o neo-hegelianismo de Bradley, Bosanquet e McTaggart, que constituía a ortodoxia dominante no momento. Essencial no ataque de Moore e Russell contra o hegelianismo foi a crítica da doutrina holística das relações internas e da unidade orgânica - ideia segundo a qual nenhum elemento nem conceito possui uma identidade ou uma essência independente, mas é, ao contrário, uma função tecida de múltiplas relações que o ligam a outros elementos e conceitos de um todo ao qual pertence. O programa analítico foi lançado sob a égide do atomismo lógico (...) Richard Rorty sugere que os conflitos epistemológicos e metafísicos que opõem a filosofia analítica ao pragmatismo refletem uma querela mais antiga entre Kant e Hegel, e eu penso que esta ideia pode ser estendida à estética” (SHUSTERMAN, 1998, p. 232).

127O termo teoria-embalagem é usado por Shusterman para caracterizar um tipo de postura filosófica que se preocupa em estabelecer uma espécie de fórmula verbal ou definição de arte como um invólucro elástico que comporte e justifique as produções artísticas institucionais, no caso de Dickie, e aquelas reconhecidas e interpretadas como tal num contexto cultural e histórico, no caso de Danto (SHUSTERMAN, 1988, pp. 26-31). Mesmo que Shusterman reconheça as diferenças substanciais entre as duas propostas, ele afirma, sobre a segunda: “mesmo que seu conteúdo e sua profundidade histórica a distingam da teoria de Dickie, ela ainda é governada pelo mesmo modelo de definição – a definição-embalagem e sua metáfora do invólucro completo, expressa claramente na preocupação motivadora de Danto de encontrar uma definição de arte que ‘contenha as caixas de Brillo’ de Warhol, mas que exclua seus equivalentes ordinários” (SHUSTERMAN, 1988, p. 30). Embora, de nossa parte, existam muitas ressalvas quanto às críticas de Shusterman a Danto, vale conferir o que o filósofo indica como diferenças entre as estéticas analíticas e a estética pragmatista de Dewey. Cf. SHUSTERMAN, 1998, pp 22-57, 229-268; SHUSTERMAN, R. *Why Dewey Now?*, in *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 23, No. 3 (Autumn, 1989), pp. 60-67. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/3332763>, acessado em 14/12/2012.

128Muitos teóricos viram esse caráter normativo da teoria estética de Dewey como um sinal de seu idealismo não superado. Malthur reconhece a potência da teoria como crítica à arte da época que não possuía qualidade consumativa, mas afirma que a posição deweyana de que a qualidade consumativa não é uma essência de toda experiência estética, mas o que deve ser buscado, possui traços idealistas insuperáveis (MALTHUR, in *Critical Assessments*, 1992, p. 369). Gotshalk afirma que Dewey lida com tendências ideais da experiência e não com a transcrição do modo usual da experiência ordinária. O termo estético, assim como o termo beleza, acaba se transformando em um nome para um ideal, o que faz com que as experiências estéticas reais sejam restringidas. O fragmentário, as experiências que não

Nesta seção, após a contextualização das considerações estéticas de Dewey no interior de seu programa filosófico e metafísico, pretendemos explorar alguns pontos de sua teoria que ainda parecerem pertinentes a nos auxiliar no pensamento sobre a arte contemporânea e sobre a sua posição e tarefa na organização social pós-industrial.

2.2.2 Arte e criação

2.2.2.1 O artista como criador

Dewey não usa o termo *representação* para se referir a fenômenos mentais, prefere os termos *significados* e *ideias*, o primeiro denotando as consequências práticas que podem ser previstas como resultado de relações, o segundo denotando a operatividade dos significados em uma situação singular. É de se esperar que seja contrário também à tese da arte como representação. Os objetos estéticos – o que convencionamos chamar de obras de arte – não imitam nada, eles possuem, depois de criados, *status* ontológico próprio e se sustentam por si mesmos, passando a fazer parte, ao lado dos objetos propriamente naturais, o reino das experiências.

A arte só é representativa se entendermos que “representação também pode significar que a obra de arte diz àqueles que a apreciam alguma coisa sobre a natureza de sua própria experiência do mundo: que ela apresenta o mundo em uma experiência nova que eles vivenciam”¹²⁹. A arte, então, está ligada à experiência de criar. O sentido de criação, contudo, não se restringe à confecção objetiva, nem à originalidade tipicamente modernista. Se assim fosse, nunca poderíamos compreender os ready-mades de Marcel Duchamp, a *Pop Art* de Andy Warhol, as paródias, paráfrases, referências artísticas e recriações como obras de arte. Para Dewey, a criação artística está diretamente relacionada à expressão, invocação e transformação de um tipo de emoção estética em uma experiência nova. O filósofo desenvolve esse tema no quarto capítulo do livro *Arte como Experiência*, denominado *O ato de expressão* [*The act of expression*]. Para compreendermos

possuem unidade orgânica ou uma qualidade pervasiva discernível, o distorcido, o feio e as coisas que não levam a uma resposta agradável, consumativa e mística são excluídas da experiência estética (GOTSHALK, in *Critical Assessments*, 1992, pp. 323-334). Contudo, analisando as proposições estéticas de Dewey tendo como referência o conjunto de sua teoria psicológica e social, percebemos que o estético foi *naturalizado* na experiência, como a culminação natural de processos orgânicos. É efeito de uma experiência integrada, e não a sua causa. Com isso, afastamos a acusação de idealismo e reconhecemos que há lugar para o fragmentário na experiência estética, pois ela é processual e não um momento epifânico em relação à beleza transcendente. Se lembrarmos, por fim, que Dewey considera um ideal como um guia prático de nossas ações, não haveria problema em definir o estético como um ideal, sem que sua teoria precisasse ser enquadrada como idealista. A arte é ideal não porque fornece modelo, mas porque concretiza o desejo humano mais pungente, mesmo que temporariamente – o desejo de vida plena e equilibrada com o meio em que vive, a liberdade de gozo da experiência sem risco ou distração (AE, p. 336).

129AE, p. 181.

os conceitos desenvolvidos aqui, é importante termos em mente os conceitos psicológicos tratados nos primeiros escritos, principalmente no texto *Teoria da Emoção [Theory of Emotion]*, e também no livro *A Natureza Humana e a Conduta*, sobre os quais escrevemos no primeiro capítulo¹³⁰.

Como vimos na primeira parte desse capítulo, Dewey atribui ao componente estético a função de dar forma à experiência, entendendo que este componente se traduz por uma qualidade emocional unificadora. Mas o sentido da palavra emoção é reconstruído: a palavra não denota um estado afetivo particular – como raiva, tristeza ou alegria –, mas um complexo articulado entre ideias, afetos e tendência à ação¹³¹, funcionalmente visto como um tipo de resposta ou reação natural do ser humano frente ao meio ambiente indeterminado, além de um importante fator de adaptação a ele. Em resumo, a emoção, para Dewey, é também funcional, pois seleciona e organiza os materiais que entrarão na constituição mais profunda da criatura, pinta os objetos do meio com determinados matizes e tonalidades, unifica a experiência a partir da seleção e direção da atenção.

Na atividade específica do artista, a tonalidade emocional está relacionada ao seu ato de expressão. Mas devemos nos precaver da interpretação reducionista de que o artista usa a obra simplesmente para descarregar seus próprios estados afetivos, ou para passar uma mensagem emocionada ao espectador e fazê-lo se emocionar, ou que a fruição da obra se restringe a identificar qual era a emoção original do artista ao produzi-la. Em todas essas posturas, estamos tomando o sentido vulgar da palavra emoção, e não o sentido deweyano. Dizer que Vincet van Gogh estava triste ao pintar os *Campos de trigo com corvos* (1890) ou que sua intenção era simplesmente transmitir essa tristeza é reduzir demasiadamente o caráter emocional potencial que a obra em si possui. Do mesmo modo, Edvard Munch não pintou *O grito* (1893) para expressar seu estado

130No sentido de que o conceito de emoção, e consequentemente de emoção estética, não pode ser encontrado no livro *Arte como Experiência*, mas nos primeiros escritos de Dewey: WHITEHOUSE, P. G. *The meaning of emotion in Dewey's theory of art, in Critical Assessments*, 1992, pp. 379-390.

131Para Dewey, há uma atividade vegetativo-motora em nosso organismo – por exemplo, o funcionamento do coração, dos órgãos do sistema digestório etc – que é o suporte da atividade sensório-motora. Enquanto que a segunda é focal, a primeira é contínua. A emoção surge da tensão entre esses dois sistemas, isto é, quando a resposta da atividade sensório-motora frente à situação experienciada indeterminada ainda não está coordenada com a atividade vegetativa. Isso ocorre quando ainda não está formado um hábito de resposta automática a determinada percepção. Por isso, por exemplo, é que o coração dispara quando sentimos medo. O medo não é um estado puramente mental, mas é constituído por disposições corporais. Em termos psicológicos, portanto, a emoção é o ajuste ou a tensão entre hábito e ideal, e as mudanças no corpo que percebemos na vivência de um estado emocional ativo são justamente o trabalho concreto da “batalha”. A emoção é um modo de comportamento propositivo, que tem conteúdo intelectual e que se reflete em sentimentos e afecções, com a avaliação subjetiva daquilo que é objetivamente expresso na ideia de propósito (WHITEHOUSE, in *Critical Assessments*, 1992, pp. 385-386). De toda forma, é importante ressaltar que Dewey não é tão radical quanto James-Lange no que tange ao aspecto corpóreo como constituinte da emoção, porque salienta o aspecto objetivo também determinante, isto é, a condição necessária e não suficiente do estímulo objetivo ao sistema sensório-motor para a constituição da emoção; bem como seu aspecto cognitivo e intelectual. Segundo Shusterman, Dewey integra a dimensão cognitiva, as reações fisiológicas e os aspectos objetivos da emoção na unidade da resposta comportamental (SHUSTERMAN, 2012, p. 276).

emocional interno particular, mas, a partir das linhas e cores dispostas na tela, invocar um sentimento de angústia que não é só dele, mas que pode também ser sentido pelo público. O movimento expressionista da pintura foi inclusive o reconhecimento e a experimentação a respeito de como as emoções de fato colorem o modo como vemos os objetos e as formas das quais nos lembramos, e não a legitimação da arte enquanto válvula de escape para a emoção de artistas.

Utilizando o método genético, Dewey investiga a diferença entre um ato intrinsecamente expressivo daquele que o é apenas do ponto de vista do espectador, e o faz, como de costume, fora do domínio da arte. Diz ele que o choro de uma criança, por exemplo, é apenas um impulso natural que não possui significado, assim como tossir ou engolir o leite materno. Interpretar aquele impulso natural e instintivo como um ato que *expressa* fome ou dor é uma atividade da mãe e não da criança. Mas a partir do momento que a criança percebe que quando chora recebe a atenção da mãe e começa a realizar aquele ato com um *propósito*, mesmo que ainda não propriamente consciente – quando a criança atribui um *sentido* ao seu choro, baseado nas consequências percebidas advindas daquele impulso natural – seu ato passa a ser expressivo, intrinsecamente.

Esse exemplo do bebê mostra que um ato expressivo é a base de toda a nossa comunicação e não se restringe, mais uma vez, à atividade artística. Um ato intrinsecamente expressivo, assim, envolve um estado emocional, mas não é simplesmente sua descarga descontrolada e direta, pois requer necessariamente uma *mediação*. No caso da comunicação humana, esse mediador é a linguagem. São os signos linguísticos que funcionam como veículo de incorporação de significados – não um simples canal pelo qual os significados passam livremente. Todavia, nem todos os significados podem ser expressados por palavras, alguns só podem ser expressos por qualidades imediatas. E é justamente com esse material que o artista trabalha.

O artista, primeiramente, é homem no mundo, que tem experiências passadas para utilizar como capital de giro para seu ato de expressão. Ele nunca se aproxima do material com a mente vazia, porque a própria mente é acumulação de significados incorporados de experiências, na forma de hábitos mentais e corporais. O artista já formou, ao longo do tempo, seus interesses, predileções e preferências, que se traduzem em hábitos consolidados de menor esforço. Essas experiências passadas são sempre reavivadas em experiências presentes e selecionadas a partir de um estado emocional, despertado sempre por algum fator externo de uma experiência mais recente que, em contato com esse material interno disponível e quase sempre não consciente, entra em combustão.

Esse novo estado emocional vibrante vivenciado pode ser simplesmente descarregado para fora ou contido internamente até se extinguir. Mas o artista pode optar por “ficar com a turbulência,

levá-la adiante em seu desenvolvimento, elaborá-la até a sua conclusão”¹³², alimentar esse estado, esclarecê-lo e ordená-lo com o fim de transformá-lo, a partir de uma mediação: o artista escolhe e trabalha sobre um material sensível, sua matéria-prima, observando e criando relações tanto no material como na sua própria imaginação. Ele *pensa* afetado pela emoção, que dirige e organiza a produção e ele *pensa* em termos de qualidades. Esse processo envolve tempo – não apenas o tempo, por exemplo, que um pintor leva para produzir um quadro, ou que um ator está em cena – mas um tempo de maturação emocional das condições da experiência, prévia e concomitante à manipulação concreta do material. O resultado dessa complexa transação é um objeto estético¹³³, intrinsecamente carregado de emoção: uma das possíveis formas de expressão do artista a partir de um material que funcionou como veículo.

O interessante é que o veículo escolhido pelo artista como mediador não é transparente, ele transporta significado por suas próprias qualidades. “Um quadro pintado com aquarelas tem uma qualidade diferente do que é pintado a óleo. Os efeitos estéticos são intrinsecamente pertinentes a seu veículo”¹³⁴. De modo que, apesar do objeto estético resultar da expressão de um estado interno do artista, ele ganha independência, pois suas próprias qualidades percebidas invocam significados que podem ser compartilhados. Isso porque as qualidades sensoriais são portadoras de significados, “não do modo como os veículos transportam as mercadorias, mas tal como a mãe carrega o bebê quando este faz parte de seu próprio organismo”¹³⁵.

Desse modo, em resumo, o artista utiliza um material sensível como veículo de expressão, não de sua emoção particular ao produzir a obra e nem de suas experiências anteriores, exatamente como foram. O veículo é escolhido e manipulado porque intrinsecamente *evoca* emoção, suas qualidades sensíveis disparam uma *nova experiência perceptiva carregada emocionalmente*. A emoção estética é, então, “a emoção induzida por um material expressivo e, por ser evocada por esse material e estar ligada a ele, consiste em emoções naturais que foram transformadas”¹³⁶. Falando dos poetas e romancistas, Dewey esclarece:

Na realidade, porém, o poeta e o romancista levam uma vantagem imensa em relação até mesmo aos psicólogos especializados, ao lidarem com a emoção. É que os primeiros constroem uma situação concreta e permitem que ela evoque a

132AE, pp. 148-9.

133Não necessariamente um objeto físico, como um quadro ou uma escultura, mas um acontecimento mais ou menos delimitado no tempo, o efeito de eventos relacionais, que é o resultado da atividade artística. Isso será melhor tratado adiante.

134AE, p. 355.

135AE, p. 233. Por isso é possível distinguir aspectos subjetivos e objetivos na obra de arte. Em sentido contrário, VIVAS, Eliseo. *A note on the emotion in Mr. Dewey's Theory of Art, in Critical Assessments*, 1992, pp. 374-378; e GOTSHALK, *in Critical Assessments*, 1992, pp. 323-334.

136AE, p. 170.

resposta emocional. Em vez da descrição de uma emoção em termos intelectuais ou simbólicos, o artista 'pratica o ato que gera' a emoção.¹³⁷

Nesta seção, nos preocupamos em esclarecer o ato criador do artista e em que sentido ele está vinculado à expressão de emoção – não de uma emoção privada, mas de uma emoção estética. Podemos dizer, para concluir e resumir, que o artista cria não necessariamente um objeto novo, mas uma experiência nova ou, em outras palavras, uma *nova experiência emocional compartilhada*. Mas, no que se refere à recepção da obra, também está em questão um ato criativo. Aquele que não manipula o material sensível diretamente também é um criador, porque para realmente ter uma experiência estética precisa realizar certas atividades similares às do artista.

2.2.2.2 Percepção criativa

Convencionamos distinguir o artístico do estético na linguagem, mas na experiência essas duas facetas não estão dissociadas. Usamos, de maneira geral, a palavra artístico para denotar a atividade de produção de um objeto estético, e estético para nos referirmos à suposta atitude passiva de percepção de tais objetos. Mais uma vez, se invocarmos as considerações psicológicas dos primeiros escritos e se lembrarmos bem da crítica deweyana ao arco-reflexo, não será difícil concluir que, para o filósofo, a recepção perceptual e a ação produtiva sempre estão imbricadas em um mesmo ato, assim como o estímulo e a resposta se retroalimentam para construir um único ato perceptivo.

Enquanto o artista trabalha o material, relacionando-o tanto objetivamente quanto em sua imaginação, necessita perceber o resultado de cada uma das fases de seu trabalho para seguir adiante e concluí-lo, isto é, fruir as qualidades do material imediatamente ao manipulá-las, sendo que esta fruição indicará qual o próximo passo a ser dado e qual o momento de parar a ação. O controle do processo criativo é qualitativo e emocional, e não propriamente racional: o artista é o primeiro espectador da obra. Por outro lado, a atitude dos outros espectadores não é simplesmente passiva, a fruição exige trabalho criativo. Para clarificar o que queremos dizer, ressaltamos a distinção feita por Dewey entre um ato de mero reconhecimento e um ato de percepção.

O reconhecimento ocorre quando invocamos um dado esquema prévio para a solução de um problema presente. Em outras palavras, quando nos satisfazemos em identificar a situação, em rotulá-la, pois isso já basta para desencadear uma ação correspondente. No reconhecimento, dado

137AE, p. 157

o estímulo, a resposta é automática, de modo que não há espaço para nenhuma novidade: o passado se repete, na forma de um hábito consolidado que não dá brechas a questionamentos, impulsos criativos ou mudanças. Nos atos de reconhecimento, há contenção de energia, somos totalmente dominados pelo estímulo, sem comoção interna. Há um início do ato de percepção, mas ele é refreado antes que se conclua, porque acaba servindo a um propósito externo à própria atividade perceptiva.

A percepção, por outro lado, é a forma criativa de invocar o passado, dada uma situação presente. Ela envolve uma reconstrução da consciência: uma situação presente é sempre singular e nova, e para lidar com ela, se faz necessário reformar os significados mentais adquiridos cumulativamente em experiências passadas e hábitos consolidados. A percepção ocorre processualmente e exige uma soltura crescente de energia, desde a reconstrução do estímulo a partir da impregnação pela matéria da experiência até a criação de uma resposta adequada àquele estímulo, que atualiza o passado de uma forma nova. Porque envolve o risco, a percepção é sempre emocional.

A percepção estética, com mais razão, é perpassada pela emoção. Se de um lado ela exige uma rendição, uma entrega, um mergulho no material sensível, por outro exige o trabalho da consciência para que seja possível a reorganização do material no qual se mergulhou em uma experiência com significado, um trabalho semelhante ao realizado pelo artista: é preciso que o espectador também reconstrua relações no interior do próprio material que percebe, e reconstrua relações em sua própria imaginação, entre os significados imediatamente transmitidos pelo veículo e aqueles já adquiridos e incorporados em suas experiências anteriores. O espectador também tem de selecionar e extrair o que é significativo daquele complexo material que se lhe apresenta e também unificá-lo em um todo coerente na sua percepção imediata. O espectador também tem de pensar em termos de qualidades. O resultado será uma experiência nova, diferente da que teve o artista ou qualquer outro espectador no contato com a obra, mas semelhante no que se refere à invocação da emoção estética. Vale citar a passagem em que Dewey esclarece esse ponto:

Para perceber, o espectador ou observador tem de *criar* sua experiência. E a criação deve incluir relações comparáveis às vivenciadas pelo produtor original. Elas não são idênticas, em um sentido literal. Mas tanto naquele que percebe quanto no artista deve haver uma ordenação dos elementos do conjunto que, em sua forma, embora não nos detalhes, seja idêntica ao processo de organização conscientemente vivenciado pelo criador da obra. Sem um ato de recriação, o objeto não é percebido como uma obra de arte. O artista escolheu, simplificou, esclareceu, abreviou e condensou a obra de acordo com seu interesse. Em ambos, ocorre um ato de abstração, isto é, de extração daquilo que é significativo. Em

ambos, existe compreensão, na acepção literal desse termo – isto é, uma reunião de detalhes e particularidades fisicamente dispersos em um todo vivenciado. Há um trabalho feito por parte de quem percebe, assim como há um trabalho feito por parte do artista. Quem é por demais preguiçoso, inativo ou embotado por convenções para executar esse trabalho não vê nem ouve. Sua ‘apreciação’ é uma mescla de retalhos de saber com a conformidade às normas de admiração convencional e com uma empolgação afetiva confusa, mesmo que genuína¹³⁸.

Podemos concluir, da leitura desse trecho, que a percepção estética não é algo que ocorre sempre que se entra em contato com uma obra de arte “legítima”¹³⁹. “Um grupo de visitantes, conduzido por um guia em uma galeria de pintura, tendo a atenção chamada para tal ou qual ponto alto, aqui e ali, não percebe; só por acaso é que há sequer interesse em ver um quadro por seu tema vividamente realizado”¹⁴⁰, ou por sua fama ou prestígio. É inevitável pensar nos frequentadores do Louvre, que se contentam em seguir o roteiro da fama que culmina com a fotografia tirada em frente à *Mona Lisa*; ou aqueles que se julgam cultos por poderem exclamar, diante de um quadro: “esse é um legítimo Francis Bacon”; ou, ainda, aqueles que apreciam as paisagens realistas de Constable, porque elas fazem lembrar a paisagem bucólica de uma infância feliz, os quadros funcionando como trampolins para sentimentos pessoais.

Nos três casos, mesmo que os quadros, classificados pela cultura ocidental como verdadeiras obras de arte, pudessem permitir uma percepção criativa e entrar na experiência do sujeito como uma fruição consumativa, o que ocorre é uma percepção refreada em um ato de mero reconhecimento, que serve a outros fins, seja o da obediência às normas do turismo cultural, o de prestígio social ou o da reminiscência de sentimentos passados¹⁴¹. Para que a percepção estética ocorra, o espectador deve agir *como se fosse o artista*, buscando no material sensível já manipulado e organizado, os significados imediatos que se incorporarão em sua experiência, graças ao trabalho da emoção e da inteligência.

138AE, p. 137.

139Sobre o termo, ver nota 6.

140AE, p. 136-7.

141Nesse sentido, também SHUSTERMAN, 1998, p. 113: “Se muitas pessoas dizem se satisfazer plenamente com um concerto de música clássica por mês, é porque não devem realmente desfrutá-lo. Para muitas pessoas ativas, ser obrigado a ficar sentado na imobilidade sufocante da sala de concerto é fisicamente quase tão desagradável quanto ser forçado a andar sem pausa sobre esses pisos duros de museus, de pé, tentando evitar tanto a obstrução de outros visitantes quanto o olhar pouco acolhedor dos vigias. Nesses ‘prazeres’ punitivos da grande cultura, cuja experiência é requerida para a legitimação cultural, mesmo que não seja compreendida nem desfrutada, encontramos mais razões para falar de ‘sensações dissimuladas’ e de satisfações ilusórias do que no divertimento da arte popular. Mas isso não quer dizer, é claro, que as grandes artes não proporcionem satisfações intensas, autênticas e inestimáveis”.

2.2.2.3 Relação entre a teoria e prática – as obras de arte e o ato criativo

Essas concepções de Dewey sobre o ato criativo envolvido tanto na produção como na fruição da arte são interessantes para nos ajudar a pensar algumas discussões de filosofia da arte e também a fruir algumas obras de arte contemporâneas. Salientaremos algumas dessas discussões, referindo-nos às saídas deweyanas e citando algumas obras que parecem suscitar diretamente essas questões, sem pretender interpretá-las em sua totalidade ou exercer uma atividade de crítica de arte, mas utilizando-as apenas como parceiras no desenvolvimento do raciocínio: pensar por imagens é também um exercício filosófico.

(a) O primeiro ponto que merece destaque é que Dewey pensa um problema bastante relevante para a produção artística contemporânea, que diz respeito à relação entre o artista e público. Muitos artistas, desde o século passado, têm questionado o papel passivo atribuído ao público e proposto novas formas de participação dos espectadores na produção das obras, reconhecendo explicitamente que uma obra de arte não se faz sem alteridade e que a percepção estética é também produtora de sentido.

O precursor dadaísta da arte contemporânea Marcel Duchamp desde 1915 já explorava essa questão. De lá até 1923, ele projetou, produziu e expôs a obra *O grande vidro*, que consiste em uma placa dupla de vidro extrafino, gravada com inscrições diversas, e que oferece a inscrição do próprio observador no objeto de arte: é possível que o observador observe a si próprio na obra, pois o vidro reflete a sua imagem. Certamente, a escolha do material para a confecção de *O grande vidro* foi influenciada por uma questão mais abrangente sobre a participação do próprio observador na construção do sentido da obra, o que reflete as elucubrações teóricas que motivaram o movimento dadaísta do início do século XX¹⁴².

Menos sutil é o trabalho de Hélio Oiticica e Neville d'Almeida, na obra *Cosmococa 5 Hendrix-war* (1973), aberta para visitação na galeria *Cosmococas* no Inhotim, em Brumadinho-MG. Trata-se de uma galeria multisensorial, construída para envolver o público a partir da estimula o de vários sentidos simultaneamente, como a visão, a audi o, o tato e a propriocep o. A galeria   dividida em cinco ambientes – Quasicinemas ou Blocos-Experiência, como denominava Oiticica – cada um deles despertando tipos de sensa es diferentes. Há proje es audiovisuais, balões coloridos, piso acolchoado, almofadas, redes e até uma piscina, na qual   permitido mergulhar. A

142Sobre o movimento dadaísta, cf. LEMOINE, Serge. *DADA*. 2^a ed. Paris: Hazan, 2005.

obra de arte não se completa se o público permanecer em uma posição passiva, de mero observador distanciado. Ela só acontece se as pessoas literalmente mergulharem e se contaminarem com o material. É preciso brincar naquele ambiente, experimentar aquelas texturas, esquecer o artista ou o que ele quis dizer, para que a fruição estética aconteça¹⁴³.

Outro trabalho que invoca essa questão é o espetáculo de improvisação em dança *Playlist*, do coletivo *Movasse*, sediado em Belo Horizonte-MG e formado pelos bailarinos Andréa Anhaia, Carlos Arão e Ester França. Antes do início da apresentação, distribui-se aos espectadores um cartão onde se pode votar, dentre um número determinado de opções, o tema do espetáculo. Os bailarinos, então, a partir de uma *playlist* previamente escolhida e relacionada a cada possível tema, devem improvisar, de acordo com o tema mais votado. O público também escolhe, a partir de um sorteio, como a improvisação deve começar e terminar, ou seja, quantos e quais bailarinos devem iniciar a improvisação e finalizá-la. O único controle dos próprios bailarinos é, então, a determinação prévia dos possíveis temas e da *playlist* que vão dançar; todo resto do controle do trabalho o público realiza, inclusive o de atribuir sentido ao que está sendo improvisado, já que nada da composição cênica foi programada ou combinada de antemão¹⁴⁴.

Não podemos deixar de citar, por fim, o trabalho emblemático de Marina Abramovic, na sua performance final de um conjunto de performances denominadas *Ritmo* – o *Ritmo 0* (1974) – em que a performer permaneceu imóvel durante um determinado período de tempo, deixando-se à disposição do público acompanhada de 72 objetos para serem usados indeterminadamente durante esse intervalo, na galeria Studio Mona, em Nápolis¹⁴⁵. O que surpreende é que, dentre esses objetos, há uma pistola e, depois de ter a roupa completamente arrancada, a artista foi forçada por um espectador a segurá-la em direção à sua boca aberta. Por meio dessa performance, Marina acabou colocando simbolicamente nas mãos do público, não só a construção ou consumação do sentido da obra, mas o sentido de sua própria vida.

143Considero, particularmente, que a melhor fruição estética que tive na galeria *Cosmococas* foi na ocasião em que a visitei em julho de 2016 acompanhada de vinte crianças de mais ou menos oito anos de idade, que aparentemente não sabiam nada sobre Hélio Oiticica. É possível imaginar a excitação e maravilhamento que aquela galeria não convencional causou tanto nelas como em mim. Cf. <http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/galeria-cosmococa/>, acessado em fevereiro de 2017.

144Cf. <http://www.movasse.com/espeticulos/>, acessado em fevereiro de 2017. Também FRANÇA, Ester. *Processos de “Conexão” na experiência do Coletivo Movasse*. Dissertação de mestrado, Escola de Belas Artes, UFMG, Orientadora Maria Beatriz Braga Mendonça, 2017.

145Para mais informações sobre a performance, cf. ARCHER, Michel. *Arte Contemporânea: Uma história concisa*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012, pp. 113-114.

(b) Outro ponto relevante nas considerações deweyanas sobre o ato criativo diz respeito a imbricação entre o aspecto sensível e intelectual da criatura na produção e na fruição estética. Para Dewey opor a qualidade – imediata e sensorial – ao significado – mediato e intelectual – não se justifica na experiência comum, e a arte é a prova concreta de que ambos se conectam e se vivificam mutuamente. Dewey se mostra favorável à compreensão da atividade perceptiva como uma atividade do corpo inteiro, como vimos em sua crítica ao arco reflexo. É sempre o corpo todo que está envolvido num ato de perceber, tanto no que se refere ao conjunto dos sentidos – visão, audição, olfato, paladar, tato e propriocepção –, quanto no que se refere ao entrelaçamento entre a atividade dos sentidos e a atividade do pensamento, organizada em significados retirados de experiências anteriores e hábitos motores consolidados.

No exemplo das *Cosmococas* podemos perceber o que está implicado em sua fruição: justamente essa primeira ideia de que a percepção estética da arte visual não é apenas visual, mas engloba o corpo como um todo, com toda a sua memória e fisicalidade. Uma obra mais recente que também explora a imersão corporal total a partir de ideias sobre o clima, é a instalação *The weather project* [*O projeto clima*], do artista Olafur Eliasson, realizada no hall do Tate Modern em 2003¹⁴⁶. Nesta instalação, o artista não tenta representar os efeitos do clima na visualidade, como Turner ou posteriormente os Impressionistas. Ele cria um ambiente em que podemos senti-los: há um sol gigantesco de lâmpadas monofrequentes, que nasce e se põe no decorrer do dia, e a dispersão pelo espaço de um material em estado de vapor semelhante a uma neblina, que simula a formação de nuvens, criando sensações climáticas diversas. O espectador está verdadeiramente imerso nessas mudanças climáticas programadas, não é um mero observador delas.

A segunda ideia – de entrelaçamento entre o sensível e o mental – é bastante explorada, por exemplo, pela arte conceitual: quando Joseph Kosuth escreve em neon laranja *Five words with orange neon* [*Cinco palavras em neon laranja*] (1965), sendo esse também o título dado à obra, realiza um jogo de linguagem em que a proposição-título se transforma na sua própria substância¹⁴⁷. Essa tautologia e autorreferencialidade é o extremo da imanência do significado em um material sensível, da encarnação da linguagem simbólica no conteúdo material da obra. O que antes eram concepções se transformam nos significados intrínsecos do material mediado pelos sentidos.

De toda forma, a ênfase dada por um artista a qualidades sensoriais imediatas ou a significados relacionados pode variar, a depender do tipo de material utilizado como veículo. Um

146Cf. HODGE, Susie. *How to Look at art*, London: Tate Publishing, 2014, pp. 69-71.

147Cf. CAUQUELIN, 2005, pp. 134-137.

romance ou uma poesia invoca mais diretamente o âmbito dos significados e exige um trabalho simbólico maior do espectador do que uma música, que lida mais com a dimensão qualitativa auditiva imediata. E mesmo no interior de um sub-campo artístico, como a da poesia, por exemplo, essa ênfase pode variar. O poeta, articulando-se no universo dos signos linguísticos, pode focar sua atenção, em maior ou menor grau, nos aspectos formais, sonoros, simbólicos ou emocionais que são invocados pelas palavras. Se compararmos os seguintes versos de *O som seco*, do poeta Mandelstam traduzido por Augusto de Campos, e os versos de *O som, intradução* do poema pelo próprio Augusto de Campos¹⁴⁸, podemos perceber que a simples mudança de disposição das palavras suscita diferentes sensações e evoca diferentes significados mentais. O material do poema é o mesmo, mas a *intradução* de Campos certamente evoca, no mínimo, o movimento da fruta caindo e significados inexistentes na primeira versão em virtude da divisão das sílabas das palavras.

O som seco

O som seco e surdo desta
Fruta caindo
No murmúrio sem fim do
Oco silêncio da floresta.

O som

o
som
seco
e
surdo
desta

fruta
cain
do
no
mur
múr
io
sem
fim
do

oco
silêncio
da
flor
esta

148CAMPOS, Augusto de. *Poesia da Recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2006, pp. 112 e 126. As *intraduções*, são as suas traduções acrescidas a um trabalho visual.

(c) Em relação à discussão sobre a representatividade e abstração na arte, Dewey considera, como dissemos, que a arte não é representativa, num sentido estrito, e que toda arte abstrai. Até na pintura figurativa, “a própria tentativa de representar objetos tridimensionais em um plano bidimensional exige a abstração das condições habituais em que elas existem”¹⁴⁹. René Magritte deixou isso visível, por exemplo, no quadro *A traição das imagens* (1928-29), em que é apresentado, com precisão meticulosa, um cachimbo sobre a frase *Ceci n'est pas un pipe* [Isto não é um cachimbo]. Em outro quadro, *Tentando o impossível* (1928), Magritte apresenta um autorretrato, em que aparece pintando uma mulher nua, atividade comum nas academias de pintura. Acontece que no quadro, ao pintar a mulher, o pintor acaba produzindo uma mulher de verdade, isto é, ele não copia a realidade mas cria uma nova realidade.

A abstração ocorre em prol da expressividade do objeto. O artista seleciona e manipula, dentre vários materiais possíveis encontrados em suas experiências ordinárias, algo que expresse um conteúdo, de modo a conduzir a uma experiência nova. É por isso que Dewey afirma que o feio, por exemplo, pode provocar uma experiência estética, pois na arte os objetos perdem os significados convencionais, desprendem-se das associações cotidianas, ganhando força de existência própria que muitas vezes não é evidente no contexto de outras experiências.

Assim, a abstração operada pelas artes sempre encontra referência na vida, mesmo que em seus aspectos gerais e elementares, como cor, extensão, solidez, movimento, ritmo; ou a aspectos sociais, políticos e históricos. No primeiro sentido, é possível encontrar referência à vida mesmo nas experimentações minimais de Don Judd e Robert Morris, que tinham o intuito de reduzir a forma visível à sua mais simples expressão, num jogo de espaços e posicionamentos, a partir da utilização dos (kantianos) conceitos *a priori* da percepção – o tempo e o espaço – e da renúncia a qualquer carga emocional, expressiva e composicional¹⁵⁰. De todo modo, num segundo sentido, pode ser questionado o sucesso do minimalismo em ter de fato atingido a máxima “*you see what you see*” [você vê o que você vê], por meio da série de negativas aos convencionalismos pictóricos, chegando a extirpar da percepção visual de seus cubos, retas e planos toda a carga emocional, expressiva e composicional. Isso porque, quando o espectador está diante das obras, leva consigo toda uma bagagem de significados acumulados, de maneira que é quase inevitável

149AE, p. 197.

150Cf. CAUQUELIN, 2005, pp. 138-140; ARCHER, 2012, pp. 42-59.

querer atribuir-lhes um sentido, relacioná-las a outros aspectos do ambiente, da história da arte, do contexto social etc¹⁵¹.

Sobre isso, é interessante o que disse Merce Cunningham, coreógrafo americano que aplicou alguns conceitos mínimos na arte da dança, numa entrevista a Katia Canton, em 1989, sobre os seus experimentos coreográficos que revolucionaram a dança na década de 50. Foi ele o primeiro a defender a proposição abstrata do “*movimento pelo movimento*”, sem carga representativa ou expressiva, e de apresentar propostas de composição baseadas na aleatoriedade e no acaso, que questionavam a dependência da dança em relação à música, ao cenário e ao figurino. Segundo Canton, citando Cunningham,

mesmo com todas as estratégias para atingir uma abstração capaz de subverter a narrativa, o público muitas vezes tendia a atribuir sentidos próprios ao modo como o som, os gestos e a luz se combinam. Isto é, de formas singulares, os espectadores acabam retirando dos espetáculos uma narrativa¹⁵².

A narrativa possível de ser construída a partir das obras minimalistas e da dança abstrata certamente não é narrativa linear característica da arte clássica. Canton defende que a narrativa que a arte contemporânea suscita é uma narrativa enviesada, que se compõe de fragmentos, sobreposições, repetições, deslocamentos, e que nem sempre se resolve¹⁵³. Essas narrativas são construídas em virtude de ser a arte contemporânea atravessada por significados e materiais externos ao âmbito artístico, de ser uma tônica da arte de nosso tempo o reconhecimento de sua interpenetrabilidade à vida social, moral, política, econômica e cultural da civilização da qual é parte e fruto; o reconhecimento de que é inevitável que uma imagem, seja ela pictórica, sonora ou cinética, “contenha índices culturais e esteja necessariamente mergulhada em implicações sociopolíticas e ideológicas”¹⁵⁴.

Uma obra emblemática nesse sentido é *Flag* (1955), de Jasper Johns, que abre caminho para a *Pop Art* e outras experimentações contemporâneas. Nessa obra, Johns apresenta um conjunto de listras e estrelas em grande dimensão, utilizando pintura e encáustica, idênticas às da bandeira dos Estados Unidos, suscitando o questionamento acerca das fronteiras entre as imagens da arte e as imagens do cotidiano¹⁵⁵.

151 Como bem lembra Didi-Huberman, a visão nunca é tautológica, pois a dimensão do que vemos é sempre complementada pela dimensão do que nos olha. No primeiro capítulo do livro *O que vemos, o que nos olha*, aponta para a falha da tarefa minimalista de extirpar do objeto físico simples a possibilidade da experiência mais que visual (DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998).

152 CANTON, Katia. *Narrativas Enviesadas*, in *Temas da Arte Contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 24.

153 CANTON, *Narrativas Enviesadas*, in 2009, p. 15.

154 CANTON, *Narrativas Enviesadas*, in 2009, p. 25.

155 Cf. ARCHER, 2012, p. 2-5.

2.2.3 O material da arte e o objeto estético

2.2.3.1 A obra de arte

Um ato expressivo, para se consolidar, depende da produção de um objeto – num sentido lato, que pode significar também uma instalação, uma ação ou um acontecimento – que funcione como o veículo da expressão. A palavra *expressão* denota tanto o ato expressivo como o seu produto ou resultado, o que indica a ligação orgânica entre os dois. Costumamos denotar o último como uma obra de arte, mas, para Dewey, a obra de arte propriamente dita é outra coisa: não o produto, o resultado do ato expressivo, mas o que esse produto faz na experiência de cada um. A obra de arte, portanto, é o objeto estético funcionalizado, algo que *acontece* na experiência, enquanto que o objeto ou produto artístico é o resultado da manipulação de um material sensível capaz de despertar essa nova experiência.

A fruição estética envolve uma série de relações causais entre o sujeito que percebe e o objeto percebido. Mas para Dewey, numa experiência estética essas duas partes da experiência – sujeito e objeto, o eu e o meio – estão tão implicadas que não sentimos a distinção. O objeto estético não *causa* certo efeito em nós, ele é, em si mesmo, um efeito total, promovido pela interação de causas externas e orgânicas. Um quadro, por exemplo, é o resultado total de interações da luz com os pigmentos, e também resultado da interação desses elementos físicos com a contribuição da mente, que lhe configurou e que lhe atribui sentido. O sujeito, portanto, distinguível apenas analiticamente e não na própria experiência, seja o artista ou o espectador, é também um fator causal para a totalidade do produto, do mesmo modo que o produto estético faz parte de uma totalidade maior, na experiência privada de cada um que o vivencia¹⁵⁶.

Relevante também destacar que o produto ou objeto estético não é o mesmo que o produto ou objeto físico: o segundo é uma condição causal da percepção, o primeiro o seu conteúdo efetivo¹⁵⁷. Isso significa dizer, por exemplo, que um quadro não é simplesmente a junção de cores e linhas, e uma dança mais do que uma simples coleção de movimentos corporais. Não se

156Nessa dissertação, não nos preocuparemos, contudo, com esse rigor conceitual, já que estamos habituados a denominar de obras de arte objetos estéticos. De toda forma, essa concepção da obra de arte como a própria experiência estética é compatível com a metafísica deweyana que, amparada pela teoria do empirismo radical, sustenta que as relações podem ser apreendidas diretamente, e que o mundo não é formado por substâncias atômicas. Também encontra respaldo no conceito jamesiano de “experiência pura”. Cf citações 45 e 104. Críticas a esse posicionamento podem ser encontradas em GOTSHALK, *in Critical Assessments*, 1992, pp. 323-334. Para Goltshalk, considerar a obra de arte o efeito do objeto estético na experiência é torná-la eminentemente subjetiva. A obra, para ele, é o produto do artista; ela só se torna uma obra de arte para o espectador quando este a aprecia *adequadamente*, o que não é refazer a obra, mas apreender o que ela de fato é enquanto um produto já feito.

157AE, p. 389.

trata de uma pura fisicalidade de objetos: justamente por isso podem ser fruídos enquanto objetos ou produtos estéticos.

2.2.3.2 A forma e a substância da obra de arte – uma questão de ritmos

Nas investigações filosóficas sobre os objetos estéticos é comum tratarmos de dois conceitos fundamentais que parecem explicar alguns de seus aspectos: o par de opostos matéria e forma. Esses dois conceitos não são próprios da estética e filosofia da arte, eles pertencem a sistemas filosóficos consolidados desde os gregos. Segundo Dewey, uma grande falha dos estetas foi incorporar esse par de opostos metafísicos no pensamento sobre a arte, ao invés de utilizar a própria experiência estética para gerar seus conceitos¹⁵⁸. Esses conceitos – matéria e forma – quando transportados ao campo da arte sem referência à arte, acabam prejudicando tanto a fruição quanto a compreensão do que seja a experiência estética. Não que matéria e forma sejam a mesma coisa; acontece que numa obra de arte, matéria e forma não se *apresentam* como duas coisas distintas.

O empenho do artista diz respeito justamente a dar *forma* a um *material* a fim de que ele seja a *substância* da obra. Vimos que o artista trabalha com um material, seu veículo, de um modo singular, repondo-o ao mundo público em uma nova forma que torna possível a emergência de uma nova experiência compartilhada. O objeto que faz a ponte entre o artista e o espectador, entre o privado e o público, é singular, porque nele o material comum é arranjando, organizado, de uma maneira distinta. Como dizia Delacroix: “Dá-me a lama das ruas e, se também me deixares o poder de cercá-la a meu gosto, farei dela a pele de uma mulher, de um matiz delicioso”.

158Todavia, é interessante como o próprio Dewey relaciona o conceito de forma, o *eidos* platônico, à experiência dos gregos com os produtos estéticos. A palavra forma foi usada para designar um reino de objetos de fruição imediata hipostasiado numa realidade transcendente. Mas trata-se da mesma palavra usada para se referir a objetos empíricos, principalmente os objetos estéticos, como os templos e as estátuas, cuja existência material era denegrida. Dewey apresenta, então, a tese de que a ideia grega de forma nasceu da experiência concreta dos gregos com a forma estética das obras de arte (EN, p. 90). Contudo, nem para Platão nem para Aristóteles, essa relação poderia ter sido admitida, pois na sociedade grega havia uma clara divisão de classes sociais, o que repercutia no pensamento filosófico da época. Os artistas-artesãos eram homens que exerciam atividade laborativa, que faziam *tékhnē*. Eram os trabalhadores que manipulavam a matéria bruta, aquela pertencente ao reino das aparências, considerada como tendo um grau de realidade inferior, porque mutável e instável. Já os filósofos, aqueles que pelo trabalho intelectual lidavam com um material mais refinado, porque eterno e imutável, eram os que detinham a posse sobre a realidade mesma, a verdade. E mesmo que para Aristóteles a questão da forma fosse menos antropocêntrica, porque deslocada para o campo da natureza, a divisão entre matéria e forma persistiu nos mesmos moldes: a matéria relacionada à mudança, à instabilidade e ao conflito, e a forma ao estado final equilibrado para o qual a matéria em mutação converge, a estabilidade e a segurança mais uma vez associada ao prazer da contemplação. Os objetos-finais ou propriamente estéticos – os que tinham forma – foram associados a algo fora do tempo e fixo, e mais uma vez à verdade.

Dewey então distingue forma e substância – termo que utiliza como sinônimo de matéria – nos seguintes termos: substância ou matéria é aquilo que o material comum se transforma após a ordenação ou a enformação do artista, o que é evocado no objeto estético, a obra-em-si ou, em outros termos, o acontecimento-obra na experiência¹⁵⁹; enquanto que a forma é a maneira como o material comum é organizado para se transformar em matéria ou substância da obra. Nem forma e nem substância ou matéria, portanto, podem ser conceituadas sem referências recíprocas. Interessante perceber como os fauvistas, por exemplo, exploraram essa relação não dual entre forma e matéria na experiência. Quando a forma ainda era associada ao contorno das figuras, os fauvistas utilizavam as próprias cores para delimitar os contornos, fazendo uma inversão do que se considerava até então: a cor, que sempre foi vista como um material do quadro, passou a ser considerada como a forma em si.

A forma, assim, não se confunde com o contorno, o formato ou a figura, tampouco está ligada a conceitos metafísicos, relacionados à essência da coisa ou seu componente racional e inteligível. A forma estética acontece quando “o material é disposto e adaptado de tal modo que serve prontamente para o enriquecimento da experiência imediata daquele cuja percepção atenta se volta para ele”¹⁶⁰; diz respeito, desse modo, à organização do material comum em uma substância estética. Não é algo abstrato que se imprime de fora ao material, mas algo que emerge dele, em suas relações internas, seus modos de interação e de afecção entre as partes e o todo. É, em suma, emergente e iminente, e constitui uma totalidade perceptual, que também garante a unificação da experiência no movimento direcionado à sua realização intrínseca.

Como vimos na primeira parte do capítulo, ter forma não é um atributo exclusivo da arte, mas de qualquer experiência completa, e é justamente o que caracteriza o seu componente estético. Por isso “a forma pode então ser definida como a operação das forças que levam à sua realização integral da experiência de um evento, objeto, cena e situação”.¹⁶¹ A menção à *operação de forças* nos leva a compreender que a forma estética não é uma mera propriedade espacial ou temporal dos objetos estéticos, mas a maneira pela qual uma obra de arte consegue incorporar um ritmo, sentido na própria experiência. A forma não *representa* o ritmo, no sentido de imitá-lo, mas é

159Dewey diferencia a substância ou matéria de um objeto estético de seu conteúdo e de seu tema. A substância ou matéria, como vimos, é o que é evocado pelo objeto, o acontecimento-obra em si na experiência. O tema é o assunto que se sobrepõe à obra e pode ser descrito, portanto, está fora dela. O conteúdo são as experiências anteriores, do artista e do espectador, que são invocadas e transformadas no contato com o objeto. O problema de se tomar o tema pelo conteúdo é o empobrecimento da experiência estética, pois a identificação do tema toma o lugar da percepção. “Primeiro vem o conteúdo, depois a substância ou matéria da obra e, por último, a determinação do assunto ou tema” (AE, p. 223). Para mais detalhes, cf. capítulo *Substância e Forma*, AE, pp. 215-57.

160AE, 231.

161AE, p. 263.

uma operação que lida com ritmos, com mudanças de energia organizadas, de modo que podemos sentir os seus efeitos – basta pensar no exemplo do concerto. Parafraseando Gaiger, a forma aparece quando o equilíbrio rítmico é atingido, quando uma espécie de coerência durável se desenvolve a partir da interação de energias, quando há homeostase¹⁶².

Podemos concluir, assim, que há dois sentidos no conceito de forma que se interpenetram: a forma do objeto estético e a forma da experiência. Tanto no objeto como na experiência, a forma é a organização das energias e, portanto, uma operação de ritmos. A percepção do ritmo no objeto conduz nossa própria experiência à conclusão, de modo que o ritmo também é sentido nesse movimento processual de consumação. Esse posicionamento teórico que associa algo aparentemente estático – a matéria enformada – ao movimento do ritmo será interessante para pensarmos a arte da dança, no terceiro capítulo.

2.2.3.3 Relação entre a teoria e prática – o produto estético e suas possibilidades

As concepções deweyanas a respeito da forma e da substância dos objetos estéticos permanece aberta às novas experimentações da arte contemporânea, mesmo que no capítulo *A substância variada das artes*, o filósofo exponha uma visão conservadora a respeito da divisão entre as artes e seus respectivos materiais e conteúdos. De toda maneira, a ideia de que o material da arte é sempre comum, ou seja, pertence ao mundo público e compartilhado entre os indivíduos de uma dada civilização, dá margens a incluir no campo uma diversidade de materiais aos quais outrora não era atribuído um caráter estético.

(a) Nesse sentido, podemos, primeiramente, pensar num tipo de material que serve de tema às obras de arte. Na pintura, por exemplo, percebe-se que houve uma variação da importância de temas de quadros ao longo da história. Um pintor medieval, como Giotto, não pintava simplesmente o que queria, mas sua produção era condicionada ao atendimento de certos requisitos impostos principalmente pela igreja católica, e os temas dos quadros eram geralmente passagens bíblicas associadas à vida dos santos e de Jesus Cristo. No renascimento, com a mudança de paradigma humanista, os quadros passaram a comportar temas ligados a mitologia e a documentação histórica e aristocrática. A partir do século XVI, com o aumento de importância do papel das academias na formação de artistas, estabeleceu-se uma hierarquia dos temas. A categoria

162GAIGER, 1964, p. 26

mais respeitada era a pintura histórica, que documentava, embora de maneira bastante tendenciosa, os acontecimentos históricos, bíblicos, mitológicos ou literários. Posteriormente, vinham os retratos, geralmente encomendados para expressar o poder e a autoridade de figuras da nobreza e do clero, e que, antes da invenção da fotografia, eram a única maneira de estender a memória sobre a feição das pessoas. Mais atrás, apareciam as paisagens, inicialmente utilizadas como plano de fundo para as pinturas históricas e retratos, mas que, a partir do século XVII, com os pintores holandeses e o movimento romântico, tornaram-se populares como tema principal. Também neste patamar, a partir do século XVII, as pinturas de gênero, em que eram retratadas cenas da vida cotidiana, envolvendo pessoas de identidade desconhecida em suas atividades ordinárias. O último tema na linha hierárquica era a natureza-morta, isto é, a pintura de objetos inanimados, feita principalmente como treinamento nas academias e, posteriormente, ganhando autonomia e importância.¹⁶³

Assim, ao longo dos séculos, podemos perceber que houve uma sucessiva alternância de relevância dos temas aristocráticos, aos temas burgueses e depois populares e cotidianos, até sua completa eliminação na arte abstrata do século XX. No século XXI, parece estar mais claro aos apreciadores de arte que o tema não é o aspecto mais importante de uma obra. Whistler, no século XIX já tinha suscitado essa reflexão ao intitular um de seus quadros de *Arrangement in gray and black: portrait of the artist's mother* [*Arranjo em cinza e preto: retrato da mãe do artista*] (1871)¹⁶⁴. O tema, neste caso, foi uma oportunidade para Whistler estudar e experimentar o equilíbrio composicional entre as cores. Pelo título da obra, é possível atribuir importância mais a esse aspecto formal do que ao próprio retrato da mãe. De todo modo, ao visualizarmos a mãe do artista, vestida de preto, sentada de perfil, estática, com o olhar vago no horizonte, num cenário frio e anguloso, é difícil restringir nossa percepção à simples composição de cores do quadro. Sentimos algo, porque significados emergem daquela composição. Em relação à arte contemporânea, muitas vezes, temas populares e cotidianos são utilizados para efetivar crítica social ou crítica à própria história da arte.

Pensamos em um exemplo da *Pop Art*. Na obra de Roy Lichtenstein, *I Know how you must feel, Brad* [*Sei como você deve estar se sentindo, Brad*] (1963), é reproduzido numa escala maior, em óleo sobre tela, um quadro individual de uma história em quadrinhos, e no balão de pensamento de uma moça, os dizeres do título. O processo criativo de Lichtenstein não era inventivo, isto é, ele

¹⁶³Cf. HODGE, 2014, p. 30.

¹⁶⁴GOMBRICH, 1995, pp. 530-531.

copiava cuidadosamente os aspectos da tira cômica, de forma seca e não-emocional, fazendo crer que não houve nenhuma interpretação particular. Mas, nesta obra específica, os dizeres do título remetem a uma crítica à ideia da arte como atividade expressiva das emoções¹⁶⁵ – como Brad, ficamos decepcionados ao olhar aquela imagem duplicada, considerando que ela está sendo apresentada no domínio próprio da arte – e a reprodução literal da tira em quadrinhos coloca em cheque, como *Flag* de Jasper Johns, a propriedade do material exclusivamente artístico.

(b) Em relação ao material artístico, a teoria estética de Dewey também é receptiva às obras contemporâneas, não só às da *Pop Art*, que incluem materiais não-convencionais e cotidianos como passíveis de produção de experiências estéticas. Segundo Gombrich, os artistas, após a década de 50, tornaram-se fascinados pela *textura*, motivo pelo qual descartaram a tinta ordinária em favor de outros *media*, como lama, serragem, areia, etc, o que reavivou o interesse pelas experimentações dadaístas do início do século¹⁶⁶. Esses produtos estéticos, entre o visual e o plástico, não podem ser considerados nem pinturas nem esculturas, o que abre o campo a uma possibilidade infinita de experimentações em três (ou mais) dimensões.

O artista Arman, na obra *Arteriosclerose* (1961), por exemplo, encheu um receptáculo de vidro de garfos e colheres. Foi o mesmo artista que em resposta ao espetáculo-instalação de Yves Klein, *Le vide [O vazio]* (1958) – em que surpreendeu os visitantes da galeria de Iris Clert em Paris com um espaço totalmente vazio – esvaziou dentro do espaço de uma galeria o conteúdo de várias carroças de refugo, dois anos depois, intitulando sua instalação de *Le Plein [O cheio]*. É interessante como o artista brasileiro Arthur Bispo do Rosario, num contexto completamente diverso, interessou-se também por artefatos de cozinha, ressignificando, em interessantes *assemblages*, os elementos de rotina da casa de saúde mental em que morava. Uma dessas *assemblages*, documentada por Fernanda Magalhães, é muito parecida com a obra do francês Arman: um conjunto de talheres dispostos numa estrutura de madeira vertical¹⁶⁷.

Na dança e no teatro, é possível notar também a inclusão no espaço cênico de novos materiais, que não podem ser classificados nem como cenário nem como figurino, pois interferem de uma maneira ativa nas composições de movimento dos bailarinos e atores. Na dança-teatro de Pina Bausch podemos notar como isso se opera. Na remontagem de *A sagração da primavera*

165ARCHER, 2012, p. 6.

166GOMBRICH, 1995, p. 606.

167HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosario. O senhor do labirinto*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 166.

(1975)¹⁶⁸, o chão do palco foi coberto por terra, revolvida a cada movimento dos dançarinos, de modo que padrões vão sendo impressos no chão e apagados logo depois. Além disso, a terra vai se agregando aos corpos suados, produzindo um efeito dramático às expressões apavoradas pela ideia do sacrifício humano. No espetáculo *Café Müller* (1978), a disposição aleatória de dezenas de cadeiras e mesas no palco torna-se expressiva da solidão e do desamparo, sensação potencializada pelo modo com que os bailarinos se movimentam e interagem entre si e com os objetos: todos dançam de olhos fechados¹⁶⁹.

O corpo é outro material que vem sendo constantemente explorado por artistas contemporâneos. Diferentemente da dança e do teatro tradicionais, em que o corpo do bailarino ou do ator desempenha uma função representativa, a *body art* e a performance desligam-no da representação e de qualquer outra funcionalidade, confundindo as tradicionais delimitações entre sujeitos e objetos. Exploraremos melhor esse material no terceiro capítulo, mas por ora, podemos destacar duas obras interessantes, no campo da performance.

Na ação do bailarino Steve Paxton, *Intravenous Lecture [Conferência intravenosa]*, que foi apresentada em 1970 na New York University, enquanto ele conversava com a plateia sobre as suas experiências passadas em performances, um médico entrava no palco e lhe aplicava na veia um líquido transparente. Ele continuava a conversar calmamente com a audiência, como se aquela ação do médico, que violentava seu corpo, não estivesse acontecendo. Compreendemos melhor o sentido da performance a partir da informação de que a *Intravenous Lecture* foi concebida para substituir a performance *Satisfying Lover*, que não pôde ser apresentada na ocasião porque envolvia 42 performers ruivos nus caminhando pelo palco. A *Intravenous Lecture* demonstrava, então, que a censura é muito mais violenta e obscena do que a nudez censurada e do que o ataque sobre o próprio corpo de Paxton¹⁷⁰.

Outra artista que tem por material seu próprio corpo é a francesa Orlan, que desde 1990 incorporou as cirurgias plásticas em suas performances, para tensionar as relações entre plasticidade do corpo e identidade pessoal, e também para questionar a forte violação que o corpo feminino vem sofrendo ao longo dos séculos. Na série de performances *A reencarnação da santa Orlan*, a artista realizou nove cirurgias plásticas, incorporando particularidades estéticas em seu

168A coreografia original é assinada por Vaslav Nijinski e a primeira apresentação foi realizada pela companhia Ballets Russes de Sergei Diaghilev, em 1913. A música é de Igor Stravinsky.

169O cineasta Wim Wenders produziu um filme-documentário em 3D sobre a vida e obra de Pina, lançado no Brasil em 2012, denominado *Pina*, em que podem ser conferidos trechos dos espetáculos mencionados.

170Cf. BANES, Sally. *Terpsichore in sneakers. Post-modern dance*. Middletown: Wesleyan University press, 1987, pp. 60-61.

rosto que remetiam a ícones de beleza das grandes obras da história da arte, como a Mona Lisa de Leonardo da Vinci, a Vênus de Sandro Botticelli e a Diana de François Boucher. Em sua atitude radical, Orlan parece pôr em cheque a inviolabilidade do corpo, ideal religioso cristão, levando-o às últimas consequências a partir de suas referências críticas à estética e ao ideal de beleza feminina reforçado pelas grandes obras de arte. Ela denomina sua arte de *Carnal Art* [*Arte Carnal*], que contrasta com a *Body Art* [*Arte Corporal*] porque não busca a purificação pela dor, exibida como simulacro; mas se interessa pelo próprio processo de transformação corporal enquanto performance e a transmutação do corpo-objeto em tema de debate público¹⁷¹.

(c) Outra questão pode ser discutida a partir da abordagem aberta de Dewey quanto ao material das artes: a técnica. Para o filósofo, é impossível tratar a história da arte como um avanço técnico. As pinturas egípcias não são menos técnicas ou qualitativamente inferiores do que as pinturas renascentistas. Cada técnica se liga a um conjunto de necessidades expressivas de um povo, variando em cada época. O surgimento de uma técnica pode se dar tanto em virtude do desafio imposto pelo artista a si próprio de expressar novos estados, materiais e conteúdos, quanto do desenvolvimento tecnológico incorporado à atividade artística que resulta, também, na expressão de novos estados, materiais e conteúdos. Em ambos os casos, as experimentações estão relacionadas ao contexto social, que demanda um tipo de expressão nova, e à existência de novos materiais que pedem para serem expressos artisticamente.

O movimento do expressionismo abstrato na pintura, por exemplo, entendido por alguns historiadores da arte como o marco inicial da arte contemporânea e por outros como a fase final das experimentações vanguardistas modernas¹⁷², tem em Jackson Pollock um expoente do *dripping*, uma técnica que torna visível o vestígio do gesto do pintor, por meio do gotejamento da tinta sobre tela. Esse resultado só foi possível graças à inversão da tradicional posição vertical do pintor em relação à tela a uma posição horizontal: esta não era mais posicionada num cavalete em frente ao pintor, mas no chão. O *dripping*, assim, relaciona-se a um desafio de expressão da própria ação de pintar, com a inclusão do gesto do pintor no significado imediato da obra, sem apelar à tradicional representação em autorretrato.

Vemos também na arte contemporânea como o desenvolvimento científico e tecnológico têm possibilitado experiências estéticas altamente diversificadas, sofisticadas e intensas. Na música,

171Cf. <http://www.orlan.eu/>, acessado em fevereiro de 2017.

172No primeiro sentido, GOMBRICH, 1995; no segundo, ARCHER, 2012.

por exemplo, o surgimento da guitarra elétrica e de outros instrumentos eletroacústicos de distorção de som abriu caminhos a experimentações radicais e ao surgimento de novos estilos musicais. O desenvolvimento do audiovisual diversificou o conteúdo artístico exposto em museus e galerias, permitindo a projeção permanente de vídeos e a criação de ambientes e instalações multissensoriais complexas. O reconhecimento da fotografia como uma modalidade artística também é um efeito favorável da abertura sensorial promovida pelo desenvolvimento tecnológico. As últimas experimentações cinematográficas em 3D, como o filme *Pina* (2011), de Win Wenders, e *Adeus à linguagem* (2014), de Jean-Luc Godard, indicam que ainda há uma vasta gama de possibilidades a serem exploradas¹⁷³.

2.2.4 Arte e discurso

2.2.4.1 Arte, linguagem e significado

No decorrer do texto, repetimos que a obra de arte, em sua fruição direta e imediata, dá acesso a significados que pertencem ao próprio material conformado, e que esses significados enriquecem a experiência e a conduzem à sua consumação. Importante, agora, esclarecer o sentido dessa ideia, para evitar o entendimento de que a fruição estética se confunde com a busca por um sentido único, por uma mensagem, pela intenção do artista, ou qualquer coisa próxima disso. Dewey não compartilha a noção de que a fruição estética é a *interpretação* da obra. Sua defesa de que a inteligência contribui em grande medida para a experiência estética e de que a arte é uma forma de linguagem deve ser entendida a partir do conceito de *pensamento qualitativo*: a experiência estética é uma experiência imediata de um todo qualitativo, com unidade emocional; nesse sentido, ela não pode ser duplicada na linguagem, pois ao descrevê-la, o que fazemos já não é mais fruí-la diretamente, mas discriminá-la.

Como vimos na primeira parte do capítulo, também na experiência estética o todo é *intuído*, já que há um *sentimento de presença* de uma unidade qualitativa das partes, as quais só são, num segundo momento, discriminadas pelo deslocamento da atenção na continuidade da percepção estética, discriminação guiada e controlada pela intuição total e que a enriquece, culminando com uma qualidade comemorativa que perpassa a experiência inteira. Dewey esclarece o que é essa intuição e como ela contribui para o pensamento qualitativo:

173Os efeitos negativos do impacto tecnológico nas artes será analisado mais à frente.

A 'intuição' é o encontro entre o velho e o novo no qual a readaptação implícita em toda forma de consciência é subitamente efetuada por uma harmonia rápida e inesperada, que, em sua luminosa subitaneidade, parece um clarão revelador, embora, na verdade, seja preparada por uma longa e lenta incubação¹⁷⁴.

A intuição, como já dissemos, não é um modo distinto de conhecimento ou algo místico e transcendente, mas o modo usual do pensamento quando a adaptação entre o passado, presente e futuro é tão rápida que não podemos discriminar. Ela está sempre envolvida e implícita em todo raciocínio simbólico, e está mais pungente ainda no pensamento qualitativo. Assim, quando a qualidade total não é imediatamente intuída e quando as partes posteriormente discriminadas não são relacionadas a ela, não há experiência estética. Um crítico de arte, por exemplo, pode ter experiências intensas no contato com uma obra, mas se sua postura for, desde o início, analítica, a fruição estética será substituída por um jogo intelectual que nada tem a ver com a obra em si.

Os conhecimentos sobre arte, sobre sua história e sobre a história do artista certamente influenciarão o modo de fruição estética que um crítico ou espectador comum terão. Essa bagagem conceitual é construída no fluxo das experiências que compõe a história de vida de cada um, tornando-se parte constitutiva do sujeito que experiencia uma obra em particular, num dado instante presente. Existem, inclusive, certas obras de arte contemporâneas que parecem exigir um arcabouço conceitual para que a fruição estética se consume – e não falamos aqui apenas da arte conceitual, mas de todo um conjunto de produções artísticas que se pautam menos no material sensível do que no campo dos significados, até mesmo filosóficos, que podem ser suscitados e postos à reflexão. Mas isso não invalida a tese deweyana sobre a imediaticidade da totalidade estética intuída: afinal, toda obra de arte depende de um material sensível que evoca significado por suas próprias qualidades. Sobre esse material o artista trabalha e, selecionando-o, cria uma totalidade que causa certo impacto naquele que entra em contato. Essa totalidade, por ser sensível, é pré-linguística, não no sentido de que é livre de conceitos, mas no sentido de que nenhum conceito é capaz de englobar a experiência imediata.

A seguinte citação do *Arte como Experiência* nos ajuda a resumir o argumento:

Não estou tentando descrevê-la [a qualidade total] porque ela não pode ser descrita ou sequer especificamente apontada, visto que o que quer que seja especificado em uma obra de arte é uma de suas diferenciações. Apenas procuro chamar a atenção para algo que qualquer um pode se dar conta de que está presente em sua experiência de uma obra de arte, mas presente de um modo tão completo e disseminado que é subestimado. A 'intuição' tem sido usada pelos filósofos para designar muitas coisas – algumas das quais são personagens suspeitos. Mas a qualidade penetrante que perpassa todas as partes de uma obra

174AE. p 460.

de arte e as une em um todo individualizado só pode ser emocionalmente ‘intuída’. Os diferentes elementos e as qualidades específicas de uma obra de arte mesclam-se e se fundem de um modo que as coisas físicas não conseguem imitar. Essa fusão é a presença sentida da mesma unidade qualitativa em todas elas. As ‘partes’ são discriminadas, e não intuídas. Mas, sem a qualidade intuída envolvente, as partes são externas umas às outras e mantêm uma relação mecânica. No entanto, o organismo que é a obra de arte em nada difere de suas partes ou membros. Ele é essas partes com membros – o que novamente nos leva à qualidade penetrante que se mantém a mesma ao ser diferenciada. A sensação resultante de totalidade é comemorativa, expectante, insinuante e premonitória¹⁷⁵.

O motivo de termos frisado a qualidade total como intuída é salientar que, na experiência estética, assim como em qualquer experiência completa, sempre fica algo para além da compreensão simbólica. Quando a situação “fala por si mesma”, não é que o pensamento falhou em não conseguir explicitá-la por completo, mas que o pensamento tão prontamente alcançou a qualidade dominante na intuição que a tradução em termos explícitos será sempre parcial e inadequada. A linguagem simbólica falha por não conter símbolos capazes de fazer justiça à completude e riqueza do pensamento qualitativo¹⁷⁶.

Dewey se refere à linguagem, no *Experiência e Natureza*, como a ferramenta das ferramentas [*the tool of tools*] e à comunicação como a maior façanha da raça humana [*of all affairs, communication is the most wonderful*]¹⁷⁷. Como vimos, a linguagem está mais ligada à eficácia da ação no nível coletivo, o que envolve a cooperação e a participação social, do que à duplicação exata dos objetos do mundo ou o controle do conteúdo dos conceitos. Em outros termos, a linguagem é uma forma mediada de acesso a significados comuns; a ferramenta para registrar o relacionamento entre as coisas, entre os eventos e suas consequências; o instrumento para compartilhar com outros esse registro, de modo a aumentá-lo e desenvolvê-lo, e, com isso, fazê-lo frutífero em outros contextos, cujos limites podem ser delineados experimentalmente.

A arte é, então, uma forma de linguagem que expressa significados imanentes a determinado material. Ela será variada na proporção dos veículos que utiliza, pois cada veículo tem

175AE, pp. 347-8. Cf. QT, pp. 93-116.

176Essa impossibilidade da palavra de apreender o todo qualitativo da situação existencial é vista por Dewey em termos metafísicos – e com referência à sua herança hegeliana – como uma consequência do funcionamento da própria experiência. Isso porque o todo implícito em nossas relações linguísticas é intuído como infinito. A obra de arte provoca e acentua essa característica da experiência de, ao mesmo tempo, “ser um todo e pertencer ao todo maior e abrangente que é o Universo em que vivemos”. Essa é, para Dewey, “a explicação da sensação de requintada inteligibilidade e clareza que temos na presença de um objeto vivenciado com intensidade estética” (AE, p. 351).

177EN, pp. 166 e 168. No AE, pp. 427-8, também encontramos uma citação elucidativa sobre a comunicação: “Os homens se associam de muitas maneiras. Mas a única forma de associação que é verdadeiramente humana, e não uma reunião gregária em busca de calor e proteção, ou um mero recurso para chegar à eficiência na ação externa, é a participação nos significados e nos bens efetuada pela comunicação. As expressões que constituem a arte são a comunicação em sua forma pura e simples”.

a propriedade de expressar determinados significados que não podem ser expressos por outro. De toda forma, não é porque a arte acontece como linguagem qualitativa que a linguagem simbólica ordinária não tem nenhum papel na experiência estética. Se a totalidade pervasiva da obra deve ser intuída imediatamente para que haja experiência estética, a posterior discriminação e análise de suas partes, mediada pelo pensamento simbólico, pode enriquecê-la ainda mais, porque a experiência é sempre contínua e a percepção de um objeto estético nunca é instantânea. No nível social, essa discriminação e análise, realizada de maneira especializada e aprofundada, pode contribuir para a ampliação democrática das experiências estéticas dos indivíduos. Dewey vê a crítica de arte como uma ferramenta social importante para a educação estética.

2.2.4.2 O discurso sobre a arte – a importância da crítica

Dizer que a arte é linguagem e que comunica por si não exclui a possibilidade de o discurso sobre a arte interferir diretamente na fruição estética de um objeto artístico. “Não é possível impedir que o juízo entre na percepção estética ou, pelo menos, que sobrevenha a uma primeira impressão qualitativa total não analisada”¹⁷⁸, até porque em nenhuma experiência a percepção pode ser desassociada do juízo – já o envolve, no mínimo, em termos de seleção da atenção e interesse pelo material perceptual, como vimos.

Para Dewey, o juízo é importante para enriquecer a percepção com significados. Mas necessita-se cautela para que um juízo apressado não acabe limitando e distorcendo a própria apreensão das qualidades imediatas. O problema da atividade de julgar é que, muitas vezes, acaba sendo uma atividade legalista sobre o material da experiência, relacionando a percepção estética a valores e normas vigentes que criam uma expectativa sobre o que deve ou não ser apreciado enquanto arte. O perigo de se entender que a função do julgamento estético ainda está de alguma forma associada ao gosto, ou, em outras palavras, à condenação ou absolvição de objetos, é limitar a função da arte à promoção exclusiva do prazer, desconsiderando os benefícios sociais e individuais que a criatividade e irreverência inerentes à atividade artística promovem.

Se esse procedimento normativo individual do juízo pode causar dano a nossas experiências estéticas, o que se poderá dizer da atividade judicativa especializada que, através da publicização de um discurso elaborado sobre a arte, afeta a percepção estética de uma comunidade inteira. Dewey dirige sua reprovação à crítica de arte judicativa, aquela que apela à autoridade de

178AE, pp. 509-10.

normas de julgamento, porque substitui a experiência direta pela experiência normativa, pelo precedente e pelo prestígio. “É muito mais fácil ‘dizer’ às pessoas em que elas devem acreditar do que discriminar e unir. E a plateia que, por sua vez, está habituada a receber ordens, em vez de ser ensinada a usar o pensamento para indagar, gosta de receber ordens”¹⁷⁹.

Outro procedimento de julgamento crítico que Dewey condena é aquele localizado no extremo oposto da crítica judicativa: a crítica impressionista. Os adeptos da crítica impressionista, buscando desvencilhar o juízo das normas estéticas, defendem que o julgamento deveria ser substituído pela simples enunciação dos sentimentos e imagens despertados pelo objeto no observador. Mas essa postura acaba negando a possibilidade de uma atividade crítica, pois restringe a atividade discursiva a um subjetivismo emocional. Além disso, como vimos, definir uma impressão é muito mais do que simplesmente enunciá-la, pois a impressão envolvida na percepção estética é sempre, e primeiramente, a de um todo qualitativo imediato e, assim que passamos a descrever a percepção, já lidamos com a discriminação, a análise e o trabalho do pensamento. Em outras palavras, já trabalhamos no nível do juízo.

Para evitar a externalidade da norma e o excesso de subjetividade do juízo, faz-se necessário que a atividade crítica parta de critérios objetivos, retirados do próprio objeto que se apresenta na percepção imediata. A norma é substituída por critérios de julgamento, os quais não são externos ao objeto mas surgem na própria atividade perceptual. É preciso que o crítico desenvolva, então, mecanismos de controle do conteúdo de sua percepção, a partir de critérios intrínsecos à obra, que garanta dados apropriados ao julgamento. A crítica será, dessa forma, objetiva, não no sentido de dar o sentido único do objeto estético ou delimitar objetivamente como ele deve ser apreciado, interpretado ou entendido, mas de enunciar as qualidades do próprio objeto que justificam determinadas reações diretas e associações de conteúdo. Será a elaboração de uma espécie de levantamento das qualidades da obra, levantamento assemelhado a um documento social disponível a qualquer um que tenha interesse em aprimorar a sua experiência com a agregação de um material conceptual pertinente à percepção sensível.

O levantamento nunca será exaustivo, porque como vimos, há sempre algo de não-discursivo na percepção estética. Além disso, haverá necessariamente um aspecto subjetivo na crítica, porque a percepção do objeto pelo crítico que guiará a atividade judicativa é sempre uma experiência pessoal e imediata com a obra, experiência que depende da interação com a sua

179AE, pp. 510-511. Essa afirmação na seara da crítica judicativa pode ser estendida, inclusive, para todo o campo da atividade normativa social.

sensibilidade, seus conhecimentos e seu reservatório acumulado de significados de experiências passadas (nesse sentido, há sempre arte na crítica, porque está implicada a atividade de criar relações na observação direta e na imaginação). Por fim, ela sempre será valorativa, pois o simples fato de dar relevância e destacar determinados aspectos já demonstram preferências e valores.

Mas o duplo movimento de análise e síntese da obra, no sentido kantiano de discriminar as partes e unificá-las a partir da coerência entre partes e todo, se for sincero, isto é, se o crítico assumir sua preferência instintiva e transformá-la em um órgão de percepção sensível e de discernimento inteligente, poderá auxiliar a experiência de terceiros, não ditando o caminho da experiência, mas indicando possíveis direções à sua finalidade consumativa. As conclusões do crítico não devem, portanto, ser sentenças, que dizem a verdade da obra ou proclamam a sua absolvição ou condenação; mas instrumentos úteis à experiência estética como tal, ferramentas que podem enriquecê-la e conduzi-la a sua natural consumação. Nesse sentido, a atividade do crítico é uma atividade democrática e reeducativa da percepção, ele auxilia o processo educativo que a própria arte já desempenha.

Mais uma vez, Dewey relaciona uma atividade específica do “mundo da arte” a uma função para o crescimento coletivo. Mas se a crítica tem uma função, esta é a de desenvolver, enriquecer e esclarecer a tarefa intrínseca à própria arte. A arte, como vimos, não está blindada de outras relações sociais envolvidas no contexto de sua produção e fruição, ela é valorizada enquanto parte do mundo comum justamente porque acaba desempenhando funções. Não que ela *tenha* de cumprir uma função, mas esta é sua consequência, porque é um produto humano. Veremos agora a relação entre arte e valor e a posição crítica de Dewey no que diz respeito ao papel social da arte em nossa sociedade pós-industrial.

2.2.5 Arte e Valor

Dewey afirma explicitamente no último capítulo do livro *Arte como Experiência – Arte e Civilização* – que arte e moral estão mais imbricadas do que uma teoria dualista pode supor e que, inclusive, a arte é mais moral do que as próprias regras morais¹⁸⁰. Mais uma vez, devemos considerar essa afirmação no conjunto de sua produção filosófica: não que a arte represente ou tenha que representar valores morais fixos; mas que pela sua natureza criativa, é um exercício de apresentação imaginativa e inteligente de valores e ideais; porque sendo um produto cultural,

180AE, p. 582.

contribui para o desenvolvimento moral da comunidade da qual emergiu. É, portanto, pelo seu *modus operandi* e pelo seu efeito que acaba desempenhando uma função moral.

Num sentido antropológico, a arte é ideal porque realiza, na prática, o maior ideal humano: o de um meio ambiente em que tudo conspire para o aperfeiçoamento da experiência. As condições para uma experiência consumativa e integrada são deliberadamente criadas e a fruição perceptual é justamente o resultado almejado. Nesse sentido, o meio e a criatura ficam equilibrados, de modo que a arte acaba sendo “o *locus* paradigmático dos valores”¹⁸¹ que leva à produção e ao gozo inteligente. Essa concepção traz a consequência sociológica:

A experiência estética é sempre mais do que estética. Nela, um corpo de materiais e significados que em si não são estéticos torna-se estético, ao entrar em um movimento ordeiro e ritmado para a consumação. O material em si é largamente humano. (...) O material da experiência estética, por ser humano – humano em conexão com a natureza da qual faz parte – é social. A experiência estética é uma manifestação, um registro e uma celebração da vida de uma civilização, um meio para promover seu desenvolvimento, e também juízo supremo sobre a qualidade dessa civilização. Isso porque, embora ela seja desfrutada por indivíduos, esses indivíduos só são como são, no conteúdo de suas experiências, por causa das culturas de que participam¹⁸².

A afirmação de que a experiência estética é sempre mais do que estética se justifica pela tese da continuidade: a matéria-prima da arte não é nada diferente da matéria-prima da política, da moral, da ética, da história ou da sociologia. As experiências humanas é que são matéria-prima de todas essas disciplinas que hoje são consideradas em compartimentos. A arte pode, então, tanto servir para apresentar qualitativamente significados já consolidados em outras experiências, tornando-os democraticamente mais claros e palatáveis e promovendo seu enraizamento de maneira mais profunda nas experiências individuais, quanto para criticar as associações e significados costumeiros, apresentando novas visões de mundo e novos valores que possam transformar as relações sociais. Assim, desempenha tanto uma função conservadora como uma função liberal.

2.2.5.1 Arte, cultura e comunicação

A arte é um modo qualitativo e particular de expressão de valores e significados consolidados do mundo comum. Embora a experiência estética seja sempre uma experiência singular e privada, ela carrega em si um caráter público, primeiro porque sua matéria-prima é

181KAPLAN, in *Introdução*, AE, p. 10.

182AE, p. 551.

comum; e segundo porque o produto estético, resultado da experiência pessoal do artista, é devolvido ao mundo público na forma de cultura, e como tal se caracteriza por uma individualidade coletiva peculiar de natureza comunicacional. As obras de arte contém, mesmo que implicitamente, os valores da cultura da qual são parte; são como *espelhos* que permitem aos homens e mulheres enxergarem-se a si próprios e à sua cultura, bem como comunicarem-se em relação a ela. Diferente de Platão, portanto, em Dewey a condição reflexiva do espelho não é enganadora, mas educativa: o espelho mostra também a nossa face (e nossos defeitos).

Pelo exame da própria história da arte podemos comprovar como ela vem, de fato, mostrando nossa face e servindo como uma espécie tanto de repositório de valores culturais como de registro das mudanças sociais. Em sua origem pré-histórica está sua inegável implicação sociológica e função comunitária, já que as artes foram, inicialmente, relacionadas ao sagrado e praticadas como mecanismos de agregação social face a um poderoso temor compartilhado. Paulatinamente, a forma estética foi incorporada das práticas religiosas às cívicas, em virtude da gradativa diminuição do poder integrador dos mitos e do desenvolvimento de uma forma de narrativa mais racionalizada para guiar mulheres e homens em suas condutas, continuando, mesmo assim, a servir como instrumento de congregação social em torno de valores comuns¹⁸³. Até hoje “os ditames da religião e o poder da lei são eficazes [também] por se revestirem de uma pompa, dignidade e majestade”¹⁸⁴, historicamente associadas à forma estética. Isso porque os costumes e hábitos sociais não são apenas um conjunto ascético de regras gerais, mas um emaranhado de significados transmitidos que necessita da excitação imaginativa promovida pela arte.

Se hoje podemos pensar a “arte pela arte” é porque nossa cultura sofreu poderosas alterações, que resultaram numa desvinculação da arte e da moral, como se aquela dissesse apenas respeito à forma estética e esta a regras abstratas de conduta. Todavia, pelo exame das obras de arte do passado temos acesso aos costumes e valores daquelas culturas, no contato com as obras, pelo seu apelo estético e também apesar dele, podemos aprender um pouco sobre a vida naquele tempo, sobre os valores predominantes, sobre a composição e práticas sociais.

Nós só podemos apreender esses significados porque a arte comunica de uma maneira peculiar. Ela convoca toda a criatura – seu corpo e sua mente, seu intelecto e sua percepção, sua razão e sua emoção – que, para perceber, tem de se render sensivelmente ao material e deixá-lo

183“A arte é a extensão da força dos ritos e cerimônias unificadores dos homens, através de uma celebração comum a todos os incidentes e cenas da vida. Essa função é a recompensa e também a chancela da arte. Que a arte une o homem e a natureza é um fato conhecido, mas ela também conscientiza os homens de sua união uns com os outros na origem e no destino” (AE, p. 467).

184AE, p. 552.

atuar em sua experiência. A arte comunica, não porque transmite informação como um livro de história, mas porque cria uma participação. Ela pressupõe e exige intersubjetividade, criando uma relação invisível não só entre o artista e o espectador, como vimos, mas entre os indivíduos de uma comunidade da qual é produto e também entre esses indivíduos e possíveis espectadores de outras civilizações e de outros tempos. Porque produzida a partir de material humano e porque comunica significados comuns em uma experiência nova e individual, a arte é participativa.

A arte pode criar contatos interpessoais não mecânicos, muito diferente da maioria de nossos contatos na civilização contemporânea pós-industrial, globalizada e tecnológica, em que a linguagem parece ser utilizada como mero meio a propósitos externos, sem verdadeira integração e uma mínima interação comunicativa. A participação criada pela arte decorre do fato dela permitir o compartilhamento de experiência singular: ela não indica as características da experiência privada a outro indivíduo, como numa seção de psicanálise, mas cria uma experiência correspondente no outro, como numa conversa amistosa em que a afinidade é simpática e não intelectual. Nas palavras de Dewey, “comunicar não é enunciar coisas, é criar uma participação, de tornar comum o que era isolado e singular, e parte do milagre que ela realiza é que, ao ser comunicada, a transmissão do sentido dá corpo e definição à experiência, tanto de quem enuncia quanto daqueles que escutam”¹⁸⁵.

Essa capacidade imaginativa que temos, de transferir a experiência do outro para a nossa experiência, *como se* fosse a nossa própria – a empatia que ocorre, por exemplo, numa relação amistosa, amorosa ou numa experiência estética – é, para Dewey, o principal instrumento do bem. Por isso afirma que os profetas morais sempre foram poetas¹⁸⁶. Nesse sentido, atribuir à arte uma função moral só soa estranho numa sociedade que tem a prática de compartimentalizar a experiência. Vimos que a satisfação estética está ligada à consumação de um bem natural, agora tivemos a oportunidade de discutir o papel da arte em incorporar e transmitir significados sociais compartilhados. Separar arte e moral como se se tratassem de duas esferas humanas distintas, portanto, não se justifica.

Mas se atribuirmos à arte, a par de sua capacidade comunicacional, apenas uma função mais conservadora de agregação social a partir de valores consolidados numa dada civilização, estaremos restringindo a liberdade que lhe é inerente. O artista, manipulando material comum, pode também contribuir para uma abertura a novos valores, já que o espelho mostra também os

185AE, p. 427.

186AE, p. 583.

defeitos, exhibe injustiças. A atividade artística pode ser vista, desse modo, como o protótipo da ação revolucionária e crítica, porque pode apontar para novas formas possíveis de vida em comunidade.

2.2.5.2 Abertura de novos mundos possíveis e crítica social

Se o *locus* da arte é o da criação, e não o da simples reprodução, então podemos dizer que ela lida com o possível. Embora seu material pertença ao mundo comum, ele entra na experiência de cada um de uma maneira nova, graças a intervenção criativa e imaginativa do artista. Trata-se do mesmo material do cotidiano, mas liberado de suas relações corriqueiras, aquelas que se tornaram úteis às nossas atividades práticas do dia a dia. O artista exerce a sua liberdade ao dar nova forma a um material que já é percebido em suas relações ordinárias; desvincula, portanto, esse material de seus significados consolidados, de modo que ele pode ser percebido com liberdade. Por isso, a arte é um importante fator de transformação de hábitos mentais, perceptivos e comunitários, e como tal, tem potência de transformação social. A professora Kátia Canton, perguntando-se a que a arte serve, responde: “ela provoca, instiga e estimula nossos sentidos, descondicionando-os, isto é, retirando-os de uma ordem preestabelecida e sugerindo ampliadas possibilidades de viver e de se organizar no mundo”¹⁸⁷.

Como vimos, o pensamento qualitativo envolvido na arte, aquele que intui uma totalidade qualitativa imediata e discrimina suas partes dirigido por essa qualidade total, tem um importante papel na atividade humana, pois engloba a atividade imaginativa. Para Dewey, a imaginação não é uma faculdade distinta da faculdade do conhecimento e da razão, como em Kant, mas justamente aquilo que une todos os elementos da experiência e permite a acumulação de novos significados. Há imaginação sempre que precisamos adaptar um significado adquirido no passado a uma nova situação presente, há imaginação quando “o velho e o conhecido se tornam novos na experiência”¹⁸⁸. A imaginação faz da experiência uma aventura do encontro da mente com o mundo, e a arte é a atividade da imaginação em sua forma mais desobstruída, sem o compromisso instrumental de atingir alguma finalidade externa à própria experiência perceptiva satisfatória.

A imaginação presente no pensamento qualitativo faz tanto o artista quanto o espectador transcenderem os significados acumulados, porque o material manipulado de maneira característica e pessoal revela novas possibilidades. A arte nos auxilia na tarefa de tornar possível algumas das

187CANTON, *Apresentação*, in 2009, p. 12.

188AE, p. 461.

relações ignoradas em virtude da ênfase em aspectos mais práticos e intelectuais do material, relações que, quando notadas, invocam novos significados. Novos não porque criados pelo artista, novos porque se tornaram perceptíveis pela atividade do artista. Nas palavras de Dewey, “somente a visão imaginativa revela as possibilidades entremeadas na textura do real”¹⁸⁹, nas de Klee “a arte não representa o visível, mas torna visível”.

Com isso, percebemos que há uma segunda tarefa moral que pode ser atribuída à arte, que vai na direção oposta àquela destacada no tópico anterior: ela tem também a função de abrir a percepção a novos significados, atuando justamente na transformação dos valores consolidados. Citando Dewey novamente, “a função moral da própria arte é eliminar o preconceito, retirar os antolhos que impedem os olhos de ver, rasgar os véus decorrentes do hábito e do costume, aprimorar a capacidade de perceber”¹⁹⁰. Isso porque ela nos mostra que os objetos não possuem valores fixos e inalteráveis, a partir da apresentação de qualidades intrínsecas das coisas fora das associações convencionais. Há, portanto, uma recuperação do olhar e do sentir não preconceituosos, que durante a vida vão trabalhando num registro cada vez mais repetitivo, pronto a reconhecerem os aspectos familiares que despertam incontinenti a ação, mas cegos e surdos para perceberem novas relações possíveis, capazes de conduzir a novas formas de ação.

Treinando a percepção humana para o diferente e o possível, a arte tem, portanto, um grande papel da reconstrução social. “É através das possibilidades abertas diante de nós que nos conscientizamos das restrições que nos cerceiam e dos fardos que nos oprimem”¹⁹¹. E só a partir da conscientização dessas restrições é que podemos, então, transformar nossa ação e nossos hábitos sociais.

2.2.6 Arte e sociedade

A atribuição de um papel social como consequência da atividade artística parece, não obstante, bastante idealizada se analisarmos a produção artística contemporânea e como ela está articulada no complexo social de nossa civilização ocidental pós-industrial, de maneira geral. Uma grande parcela da “arte institucional”, desde a época de Dewey até hoje, encontra-se quilômetros de distância do cotidiano dos indivíduos. De tão hermética e autocentrada, afasta o público ou exige, para sua fruição, conhecimento digno de especialista. Enquanto isso, a massa de homens e

189AE, p. 579.

190AE, p. 548.

191AE, p. 581.

mulheres é bombardeada imagetivamente com propagandas e produtos ditos culturais sem qualidade, que não parecem cumprir nenhuma das funções sociais apontadas, mas, baseadas em uma ideologia segregatória e que reforça a dominação social, apenas entreter e distrair. Neste cenário pouco animador, a arte fica minada de todo seu potencial social, tornando-se uma brincadeira irônica da classe privilegiada, enquanto que o lixo cultural disseminado contribui para a passividade conivente da maior parcela da população.

Dewey percebeu a forte relação entre arte e sociedade e salientou a potência da primeira como mecanismo de transformação e unificação da segunda. Mas a via é de mão dupla: as condições sociais também influenciam, senão determinam, a qualidade artística dos objetos, pois o material da arte é justamente o material da vida comum e o artista não é um ser desintegrado das práticas e significados sociais comuns. Porque esse material já se apresenta sempre articulado aos significados costumeiros e habituais, se não houver uma abertura social à atividade criativa, se o meio social não propiciar um ambiente favorável ao desenvolvimento de novos significados a partir de um material sempre comum, a arte será apenas um repositório estético de valores, um espelho apático e conservador de manutenção do *status quo*, que sempre mostrará a história dos vencedores.

A crítica à rigidez e ao dogmatismo, que são a tônica de nossa organização social e institucional, permeia toda a produção filosófica deweyana, como vimos, e também se estende ao campo da arte. Mas uma crítica social mais específica pode ser encontrada no capítulo *Arte e Civilização* do seu livro de estética, que diz respeito a como a sociedade ocidental pós-industrial compartimentalizou a experiência a ponto de mecanizar quase que por completo a atividade laborativa, reforçando e quase absolutizando a divisão entre bela arte e arte útil. A organização social, desse modo, contribui para o empobrecimento estético tanto das experiências cotidianas quanto das experiências com os produtos artísticos “legítimos”.

A compartimentalização mecânica da experiência é resultado de dois fenômenos modernos cujas consequências ainda não foram incorporadas às nossas práticas sociais, o que contribui para o enrijecimento de nossos modos ocidentais de pensar e perceber: o desenvolvimento da ciência e a sua aplicação à indústria e ao comércio, por meio de máquinas e formas não humanas de energia.

Em relação à ciência, embora Dewey seja um entusiasta defensor do método experimental, aponta que, na prática, há uma desarticulação do novo mundo físico descoberto pela ciência e do mundo moral herdado do cristianismo, o que nos coloca numa difícil posição. A atividade científica

experimental acaba restrita ao laboratório especializado, e os seus resultados manipulados segundo ordens de poder institucional conservador de privilégios, enquanto que as demais atividades investigativas cotidianas acabam se pautando por dogmas, mitos e narrativas pouco inteligentes, que apenas repetem hábitos ineficientes de lida com o mundo. A ciência só deixará de produzir efeitos externos e desintegradores se for de fato incorporada e naturalizada na experiência, se o método experimental for expandido a outras atividades humanas e se seus resultados não forem monopolizados segundo os ditames da classe dominante e do poder. É preciso uma nova forma de integração que inclua a ciência, enquanto prática da inteligência, e seus resultados às demais práticas sociais.

Quanto à sua relação com a arte, embora a ciência despoje o mundo das qualidades que lhe conferem preciosidade ou valor imediato, transformando tudo em universais, leis e funções, Dewey entende que essa consequência da atividade científica não interfere na fruição estética dos objetos, porque o mundo permanece o mesmo, cabendo a arte justamente a tarefa contrária a da ciência: o destaque e valorização das qualidades imediatas da experiência. Cada uma atua segundo seu enfoque, complementando-se reciprocamente. A ciência ensina o respeito pela experiência, enquanto transação entre criatura e meio, a observação da natureza, a curiosidade e a investigação; sua atividade investigativa e experimental pode resultar na descoberta e disponibilização de novos materiais para serem expressados artisticamente. A arte, noutra banda, nutre a ciência de material qualitativo, desperta a imaginação e o pensamento criativo e proporciona a recompensa estética ao trabalho investigativo.

Mas a presença mais direta e problemática da ciência na civilização se dá nas suas aplicações à produção industrial e comercialização de bens, em outros termos, no uso da tecnologia para a mecanização do trabalho e para a expansão da produção de bens e serviços a níveis inclusive inimagináveis por Dewey na década em que foi publicado seu livro sobre estética.

Como vimos, o mecânico se opõe ao estético, porque nas experiências mecânicas está ausente aquele elo emocional que relaciona as diversas partes e os diferentes ritmos em um todo integrado, harmônico e completo. Nos processos mecânicos, a criatura viva não está integrada em seu fazer, ela não é convocada, de modo que o desfecho não é sentido como uma consumação. Há apenas uma junção eficiente e econômica de partes, com respeito ao uso.

Quando pensamos no sistema de produção moderno, notamos que o trabalho, de modo geral, é vivenciado como experiência mecânica. Dewey fala principalmente do trabalho proletário nas grandes indústrias do início do século XX, mas suas considerações não parecem obsoletas se

considerarmos o modo de produção capitalista do final do século XX e início do século XXI. Embora o incremento tecnológico, o desenvolvimento das telecomunicações, a globalização e o aumento desenfreado do consumo tenham transformado drasticamente as relações de produção e trabalho desde àquela época, a sua qualidade mecânica parece ter sido mantida e expandida ainda mais. Dewey fala de um sistema de produção mediado pelo capital, que acaba dissociando a experiência do trabalho, porque vivenciado enquanto mero meio, seja para a obtenção do lucro, no caso dos detentores dos bens de produção, seja para a obtenção do salário, no caso dos proletários detentores apenas da sua própria força de trabalho. O trabalhador, aliado à engrenagem da máquina, realiza uma função tão especializada que não adquire consciência do processo produtivo como um todo, não vê a sua tarefa como parte integrante e coordenada a toda a produção. O resultado final de seu trabalho tampouco é vivenciado como tal: o produto ou bem produzido se torna algo externo ao labor realizado e o recebimento do salário não equivale à participação efetiva nos resultados da produção. Do outro lado, o detentor dos bens de produção tampouco se engaja emocionalmente no processo produtivo. Apesar de todos os seus privilégios, vivencia o trabalho como algo externo, já que o resultado visado não é a consumação advinda da própria produção enquanto processo de desenvolvimento, mas o lucro.

Para Dewey, essa lógica do trabalho desarticulado acaba sendo transferida a outras atividades humanas, porque se consolida em hábitos individuais e sociais. Isso quer dizer que, porque na maior parte do tempo o indivíduo desarticula meios e fins com naturalidade, como se essa fosse a condição normal de sua existência, será difícil operar em outra lógica fora do ambiente laborativo. Essa postura mecânica se mostra contrária à liberdade, pois inviabiliza a articulação das experiências do passado a novas situações, as quais exigem a reconstrução criativa do material habitual e de significados consolidados. Um trabalhador mecânico não pode ser um criador, tanto sua atividade imaginativa quanto perceptiva ficam comprometidas, sua experiência desarticulada é tediosa, porque não se desenvolve num movimento espiralado de crescimento, mas enquanto um tiquetaquear repetitivo e monótono.

Esse modo de vida mecânico em que impera a lógica de produção e trabalho mediada pelo dinheiro parece, então, contaminar toda a existência dos homens e mulheres modernos. Enquanto o processo produtivo significa uma limitação da qualidade estética da experiência, seu contraponto – o lazer – será gozado como mera fuga do real e anestesia, na forma de diversão e

entretenimento¹⁹². A arte, para Dewey, definitivamente não é diversão. Ela proporciona, como vimos, uma experiência de fruição não porque distraí e entretém, mas porque integra a experiência como uma totalidade unitária. Ela não se resume à excitação imediata das sensações, mas é organização das qualidades sentidas em uma totalidade com sentido.

A crítica específica de Dewey no capítulo *Arte e Civilização* em relação aos efeitos das descobertas científicas no processo produtivo recai, com maior ênfase, na compartimentalização das experiências laborativas. Embora afirme que apenas uma revolução social radical que permita ao trabalhador gozar os frutos da produção possibilitará a integração da experiência, sua análise do caráter prejudicial do sistema capitalista para a experiência estética fica restrita ao problema do trabalho e da produção de bens. Dewey não analisa os efeitos simbólicos da lógica consumista na vida dos indivíduos, tampouco na configuração de um mercado da arte especializado e altamente lucrativo. Ele não analisa: (a) os efeitos perversos da produção orientada para o lucro privado sobre a qualidade dos bens culturais e o modo como a criação de necessidades de consumo molda as relações e os valores, bem como os desejos e afetos sociais; (b) a maneira como a veiculação da propaganda nos meios de comunicação em massa e a disponibilidade exagerada de produtos sensacionalistas delimitam as capacidades perceptivas individuais; e (c) os efeitos do consumo capitalista no mercado da arte. Esses problemas parecem ainda mais profundos, porque se relacionam inclusive à organização psicológica dos indivíduos e não podemos organizar uma análise crítica da produção contemporânea da arte sem nos debruçarmos, mesmo que brevemente, sobre eles.

(a) A análise dos efeitos perversos da produção orientada para o lucro privado sobre a qualidade dos bens culturais, que reflete na modulação das relações, valores, desejos e afetos sociais, está diretamente relacionada ao fenômeno do entretenimento de massa – seu corolário e legitimador. Esse estudo não foi feito por Dewey, mas podemos buscá-lo, por exemplo, no conceito de “indústria cultural”, proposto por Adorno e Horkheimer no livro *Dialética do Esclarecimento*, publicado em 1944, e desenvolvido também nas considerações estéticas do primeiro no texto

192Nesse sentido, também a denúncia de Adorno e Horkheimer: a diversão e o lazer tornam-se um prolongamento do trabalho na medida em que são sucessões automáticas de operações reguladas e espécies de condicionantes controladas para que o indivíduo possa voltar ao trabalho, acriticamente. Há também uma dialética do lazer: o prazer acaba se transformando em tédio, porque não deve exigir esforço reflexivo, crítico e criativo. “Divertir-se significa estar de acordo” (ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 119).

Fetichismo da Música e Regressão da Audição e no livro *Teoria Estética*, de 1938 e 1970, respectivamente.

Com o desenvolvimento tecnológico audiovisual dos meios de comunicação em massa, como o rádio, o cinema e posteriormente a TV, os bens culturais passaram a ser disponibilizados na mesma lógica de distribuição e consumo dos produtos resultantes da produção industrial. As imagens e materiais sonoros colocados à disposição nas mídias de massa são apresentadas como substitutos da arte burguesa, mas não passam de cópias falsificadas. A padronização e produção em série de bens culturais que fornecem esquemas gerais de percepção e fórmulas prontas adequadas ao *status quo* são a técnica de dominação utilizada para condicionar o desejo dos indivíduos, ludibriando-os quanto à sua liberdade de escolha num processo de objetificação do sujeito em mero consumidor¹⁹³. O esquematismo é tomado do sujeito pela via do clichê, já que os produtos da indústria cultural fornecem nada mais do que chaves de compreensão dos dados sensíveis que impedem a percepção crítica da realidade. Nestes produtos, a fórmula substitui a obra, e o senso de unidade e totalidade, tão necessário à fruição estética, é falseado, já que a harmonia das partes está garantida *a priori* e externamente, e já que no esquema geral de percepção nem particular nem universal têm lugar.

Os produtos da indústria cultural, por sua qualidade de mercadoria e por externalizarem abertamente os interesses econômicos que os amparam e os justificam, não são capazes de cumprir o que prometem. Comparados às “verdadeiras” obras de arte, os produtos da indústria cultural prometem prazer, mas não o dão, porque excitam o desejo e servem apenas o simples cotidiano cinzento dos clichês. Todo produto da indústria cultural é uma propaganda de si mesmo e do *status quo*. Ao contrário, as “verdadeiras” obras de arte recusam a pulsão e a salvam, posteriormente, como algo mediado¹⁹⁴. Em relação à sociedade, as obras de arte funcionam como sua antítese, já que a mediação formal é a única maneira de recusar a dominação social.

As duras críticas de Adorno e Horkheimer caminham no sentido de uma condenação total das produções culturais de massa. Todavia, se por um lado a condenação funciona como uma forte e positiva crítica social ao capitalismo e os bens culturais produzidos sob essa lógica, por outro parece negar ainda mais radicalmente às massas o acesso a experiências estéticas. Faticamente, a grande maioria da população não têm acesso à “verdadeira” arte e se negamos qualquer

193O que Duarte chamou de manipulação retroativa. Cf. DUARTE, Rodrigo. *Teoria Crítica da Indústria Cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

194“Eis aí o segredo da sublimação estética: apresentar a satisfação como uma promessa rompida” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 115).

possibilidade dos produtos culturais disponíveis possuírem apelo estético e possibilitarem experiências consumativas, onde a fruição estética poderia se concretizar?

Segundo Shusterman, a condenação das produções culturais de massa, as quais ele chama de arte popular¹⁹⁵, vai na contramão da proposta democrática de Dewey. Por isso, tentando atualizar a teoria estética deweyana sobre a experiência ao contexto midiático contemporâneo, defende a tese do *meliorismo*: é preciso reconhecer as falhas estéticas e abusos políticos desses bens culturais, mas também admitir o seu potencial estético e sua capacidade de comunicação. A inclusão desses objetos na crítica estético-filosófica pode servir, então, para promover a melhoria da qualidade estética e substancial dos produtos, a despeito de sua utilização por forças repressoras, e a consequente expansão da experiência estética fora do domínio da arte “legítima” – ao invés do tudo ou nada, a reconstrução crítica¹⁹⁶. Shusterman fundamenta essa posição na tese deweyana de que a depreciação da arte popular e a coroação da arte erudita – mesmo em Adorno, que critica a arte tipicamente burguesa, mas defende uma arte mais hermética e formal que, por sua recusa a normas conformistas, permanece distante da vida cotidiana dos indivíduos e não se torna “popular”, num sentido positivo – é resultado de uma divisão política e econômica de classes¹⁹⁷ e, com uma origem tão perversa, a dicotomia deve ser abolida.

195É bom lembrar que Adorno diferencia a cultura popular da cultura de massa. “Para Adorno, a cultura popular nada tem de condenável, tendo inclusive, juntamente com a cultura erudita, sido vitimada pela exploração econômica e ideológica da indústria cultural. Sua maior simplicidade formal se constituiu, no entanto, como um fator de fragilidade da cultura popular diante da indústria cultural, sendo que aquela parece estar com os dias contados, onde ela ainda não desapareceu completamente” (DUARTE, Rodrigo. *Desartificação da arte e construtos estéticos-sociais*. In *Varia Aesthetica – ensaios sobre arte e sociedade*. Belo Horizonte: Relicário, 2014, pp. 368-369). Nesse contexto, é interessante o conceito de *construto estético-social* proposto por Duarte, para se referir a fenômenos estéticos contemporâneos que, apesar de possuírem fortes aspectos mercadológicos, não apresentarem a sofisticação formal de obras eruditas e serem veiculados pelos meios de comunicação de massa; apresentam conteúdos críticos ao capitalismo e estão vinculados a práticas transformadoras, caracterizando-se como autênticas expressões estéticas de populações oprimidas, como o fenômeno do Hip Hop. (Cf. DUARTE, *Sobre o construto estético-social*. In *Varia Aesthetica*, 2014, pp. 189-213).

196Isso porque, nas palavras de Shusterman, “existem, no entanto, muitas obras medíocres e, infelizmente, até mesmo ruins dentro das artes maiores, como reconhecem os mais ardentes defensores da cultura superior. E, da mesma maneira que as artes maiores não constituem uma coleção impecável de obras-primas, a arte popular, devo dizer, não constitui um abismo padronizado de mau gosto, onde nenhum critério estético é exercido. Em ambos tipos de arte, a distinção entre eles sendo mais flexível e histórica do que rígida e intrínseca, existe necessidade assim como espaço para um julgamento de seus sucessos e fracassos do ponto de vista estético”. Essa divisão, no seu ponto de vista, é prejudicial tanto para a arte erudita quanto para a arte popular: “exilada de toda respeitabilidade ou aceitação dentro da tradição cultural, a arte popular é destituída de controle e atenção artísticos que poderiam torná-la mais satisfatória e sensível de um ponto de vista estético. Abandonada à deformação das pressões da vida, sobretudo pressões desumanizadoras de interesse econômico, ela cresce robusta e tecnicamente sofisticada, mas brutalmente crua em termos de sensibilidade. Ao contrário, as artes maiores, como a senhora [referindo-se ao poema de T. S. Eliot *Retrato de uma senhora*], são entregues à morte, sozinhas, na sua sufocante pureza e árida espiritualidade, longe das energias vivificantes (a ‘beleza enérgica’ de Schiller) que pertencem às formas de expressão popular, bem como ao jovem narrador [também se referindo ao poema]” (SHUSTERMAN, 1998, p. 103 e 94, respectivamente).

197“A arte serve para naturalizar e legitimar a diferença social enraizada na hierarquia de classes, não apenas pela sua posse, mas também pelo seu modo de apreciação” (SHUSTERMAN, 1998, p. 65).

De todo forma, mesmo Shusterman, um defensor assíduo das manifestações populares cooptadas pela grade mídia, como o *hip hop* e o *rock n' roll*, reconhece o risco subjetivo ao qual estamos expostos em razão da expansão da lógica de produção capitalista aos bens culturais e salienta a necessidade da crítica para o aperfeiçoamento e alargamento efetivo da experiência estética com esses objetos.

(b) Em relação a mudanças na estrutura perceptiva decorrentes de transformações sociais externas mais estruturais e do desenvolvimento tecnológico, Dewey, embora não desenvolva robustamente o argumento, aponta nessa direção. Diz ele que os hábitos da visão, como veículo da percepção, vem sendo alterados pelas formas típicas dos produtos industriais e dos objetos que fazem parte da vida urbana. Eles moldam o interesse e a intenção, afetando o desejo e o propósito humanos, e afetando também os ideais estéticos. Não é a toa que L. S. Lorry pintou, em 1955, o quadro *Industrial Landscape [Paisagem industrial]*, cuja organização composicional do ambiente urbano, com suas chaminés esfumaçantes, fábricas, estradas e pontes, reforça a ideia moderna de que há algo de estético na eficiência¹⁹⁸.

De todo modo, a organização urbana, baseada no desenvolvimento das “artes úteis” e nos princípios de eficiência e produtividade, muitas vezes favorece experiências compartimentadas e ascéticas, e o organismo continua buscando a satisfação estética num ambiente que cada vez menos proporciona essa realização. O problema é agravado quando pensamos, não só na organização estética compartimentada do ambiente industrial e urbano, mas no modo como as imagens são hoje veiculadas pelas grandes mídias e redes de publicidade, de maneira a estimular excessivamente a sensibilidade e deteriorar as capacidades perceptivas individuais, pelo excesso. Essa análise pode ser melhor realizada se nos deslocarmos de um viés puramente econômico e político a um viés técnico e neurofisiológico, como fizeram Vilém Flusser e Christoph Türcke, respectivamente nos livros *Pós-História: vinte instantâneos e um modo de usar* (1983), e *Sociedade Excitada – Filosofia da Sensação* (2002).

É interessante notar o deslocamento de significado da palavra sensação operado nos últimos séculos que, segundo Türcke¹⁹⁹, evidencia um deslocamento social em maior escala. Originalmente, a palavra sensação era empregada como sinônimo de percepção. O significado foi deslocado para aquilo que atrai a percepção e, posteriormente, para o próprio objeto que realiza tal

198Cf. HODGE, 2014, p. 64.

199TÜRCKE, Christoph. *Sociedade Excitada. Filosofia da Sensação*. Campinas: Ed. Unicamp, 2010, p. 9.

atração: o espetacular, o que chama a atenção, o sensacional. O significado da palavra sensação caminhou, então, da percepção comum para a percepção incomum e, por fim, para este próprio incomum.

Esse deslocamento se faz perceptível no sistema comunicacional moderno, se considerarmos que a propaganda se tornou o modelo para a ação comunicativa em geral, isto é, o laboratório estético-psicológico-fisiológico para teste das formas comunicacionais²⁰⁰. Hoje, quando o marketing, a moda e o design parecem ter roubado da filosofia o trabalho com o conceito, tudo parece ser produzido como propaganda – as notícias, as descobertas científicas, os produtos culturais, a arte, a política e até mesmo a própria subjetividade. É preciso chamar a atenção a qualquer custo para vender, mesmo que a venda seja de si próprio enquanto imagem idealizada, e mesmo que seja necessário lançar mão de falsificações e exageros para estar em evidência.

Diante da enorme disponibilidade de produtos e informação na rede comunicacional, todos lutando para se sobressaírem, é necessário lançar mão cada vez mais de violentas injeções multissensoriais nos indivíduos para que se possa chamar a atenção. A aparelhagem mediática, então, bombardeia os sentidos com imagens técnicas²⁰¹ numa lógica propagandística e, porque direciona a atenção ao que provoca sensações cada vez mais intensas, acaba dismantando as próprias capacidades perceptuais. O organismo desorientado na torrente de sensações não é capaz de transformar estímulos em percepção, unificar a experiência, organizar passado, presente e futuro, dar-lhe uma identidade. Busca-se a sensação nas imagens que são, ao mesmo tempo, justamente o que anestesia a percepção e o que aumenta a sensação de estar perdendo, no mar de possíveis sensações, algo ainda mais sensacional. É a lógica do vício operando subterfugidamente em nossos sistemas nervosos²⁰².

200 TÜRCKE, 2010, p. 28.

201As imagens técnicas são aquelas reproduzidas nas telas coloridas de nossos computadores e aparelhos de TV, impressas em revistas e jornais, e também presente em mecanismos de publicidade, como outdoors, logotipos de mercadorias etc. São superfícies que irradiam mensagens em decorrência do desenvolvimento da técnica fotográfica, fílmica e, modernamente, digital. Para Flusser, as tecnoimagens têm uma importante particularidade em relação às imagens bidimensionais ordinárias, como os desenhos e as pinturas, porque elas são produtos indiretos de textos científicos e também instrumentos para tornar imaginável a mensagem de textos. As tecnoimagens, portanto, transcodem textos de maneira velada, seja pela gênese técnico-científica, seja pelo resultado de tornar sintéticas informações complexas. O significado das imagens técnicas parece, contudo, se imprimir de forma automática sobre suas superfícies, imagem e mundo parecem se encontrar no mesmo nível de realidade, já que aparecem como produto de uma relação de causa e efeito: o *input* da realidade do instante captada pelo aparelho e o *output* como resultado de processos técnicos necessários. Nesse sentido, as tecnoimagens são fraudulentas. Cf. FLUSSER, Vilém. *A imagem técnica. In Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985, pp. 13-18; FLUSSER, Vilém. *Linha e Superfície. In O mundo codificado*. São Paulo: Cosa&Naify, 2007, pp. 102-125; FLUSSER, Vilém. *Pós-História. Vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011; FLUSSER, Vilém. *Abstrair. In O universo das imagens técnicas. Elogio da Superficialidade*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, pp 15-22.

202Cf. TÜRCKE, 2010, pp. 233-256.

A consequência perversa dessa dinâmica comunicacional é que tudo se transforma em entretenimento e diversão: nada é levado a sério, já que a concentração não pode ser profundamente direcionada a nenhum objeto. Como destaca Flusser, a diversão característica da cultura de massa é a busca incessante de sensações imediatas, não para digeri-las, pois isso envolve uma espécie de processamento da informação recebida, mas para eliminá-las sem digestão, para que rapidamente possam ser substituídas por outras ainda mais potentes. Referindo-se a esse fenômeno social, ele diz “a sociedade de massa não é aparelho digestivo, mas *canal* pelo qual as sensações fluem, para serem eliminadas sem terem sido digeridas. O que caracteriza a cultura de massa não é o consumo, mas seu contrário: o refugio, o lixo”²⁰³.

Diante desse quadro, a construção de percepções estéticas profundas, que culminam com experiências consumativas, fica comprometida, tanto para espectador quanto para o artista. Nesse sentido, Katia Canton, dizendo da prática artística da década de 1990, salienta o problema do “mundo de excessos, que despreza a noção de privacidade, a qual é substituída pela busca de celebridade. Um mundo que estetiza a violência, anestesiando nossos sentidos, e que transforma a informação em uma comodidade descartável, como poucos resquícios de memória”²⁰⁴.

(c) É preciso destacar, por fim, um efeito da lógica consumista e propagandística no próprio campo da arte institucional, bem sinalizado por Anne Cauquelin no livro *Arte Contemporânea – Uma Introdução* (1992), que parece apontar uma direção semelhante. Segundo a autora, uma diferença substancial entre a arte moderna e a arte contemporânea diz respeito a seu regime de circulação: passamos de uma comunidade puramente de consumo (sob a qual era regida a circulação da arte moderna, com o recuo da hegemonia da academia e o surgimento da distribuição privada da arte através do papel ativo dos *marchands* e críticos) à comunidade da informação e da comunicação²⁰⁵.

A principal diferença entre o *modus operandi* da arte moderna e da arte contemporânea é que a segunda parece priorizar o continente, isto é, o papel e lugar dos atores na rede, em detrimento do próprio conteúdo das obras. Os artistas, curadores, galeristas, críticos mais ativos e mais influentes são os que têm maior informação, que de forma mais rápida têm acesso a ela e

203FLUSSER, 2011, p. 132.

204CANTON, *Narrativas Enviesadas*, in 2009, p. 28. No sentido de que a informação, diferente da narrativa, reflete uma sociedade sem memória: BENJAMIN, Walter. *Experiência e Pobreza e O narrador*. In *Walter Benjamin – Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 114-119 e 197-221, respectivamente.

205Cf. CAUQUELIN, 2005, pp. 55-84.

conseguem transmiti-la. São os que, por estarem em um lugar de acesso privilegiado na rede comunicacional da arte, acabam *fabricando* o valor das obras, “produzem o valor como resultado de sua corrida de velocidade”²⁰⁶.

Além da velocidade, outra característica da rede é a antecipação do signo sobre a coisa: “antes de ter sido exposta, a obra do pintor, ou mais precisamente seu signo, já circula nos circuitos da rede”²⁰⁷. A autora dá um exemplo: se uma galeria-líder, que já tem seu nome consolidado na rede, vai expor a obra de um determinado artista, significa que sua escolha garante a qualidade do trabalho. O julgamento estético é substituído pelo selo de qualidade, nem precisamos olhar a obra de perto. Como “auxiliar da produção”, está o crítico, mas não sozinho: ele é acompanhado pelos profissionais de publicidade, que enunciam a obra como um produto virtual.

Para Cauquelin, portanto, a circulação de obras de arte já está englobada numa rede de comunicação mais abrangente, que as amarra em seu próprio mecanismo de transmissão. Quanto mais o artista aparece na rede, quanto mais se torna visível, mais conhecido será e mais valorizada será sua obra, ficando o conteúdo estético em segundo plano. “A realidade da arte contemporânea se constrói fora das qualidades próprias da obra, na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação”, como um simulacro²⁰⁸. O paradoxo é que exige-se do artista tanto a repetição e a redundância, isto é, o aparecimento repetitivo e maciço nas mídias comunicacionais para ser notado, quanto, ao mesmo tempo, uma constante renovação e individualização, sob pena de desaparecer na massa uniforme da informação. É preciso que suas obras façam eco de si mesmas, que sejam reconhecidas, portanto, por um signo de identidade, sem que sejam exatamente repetitivas: uma lógica comunicacional eminentemente propagandística.

A crítica de Cauquelin nos leva a uma conclusão ainda mais radical do que aquela derivada da crítica de Shusterman de que a arte “legítima” se tornou hermética e ascética: na verdade, a arte “legítima”, pelos efeitos do sistema comunicacional pelo qual está sendo distribuída, acabou se tornando supérflua. Ela nem sequer é mais um jogo especializado de formas e conceitos, mas um jogo de mera aparência, sem lastro estético real, o que torna quase impossível integrá-las em experiências estéticas, em virtude de sua própria natureza virtualizada.

206CAUQUELIN, 2005, p. 66-67.

207CAUQUELIN, 2005, p. 68.

208CAUQUELIN, 2005, p. 81.

2.2.7 O fim da arte?

O tópico anterior nos coloca numa posição de desesperança em relação às possibilidades de abertura e fruição de experiências estéticas, seja no cotidiano, seja no contexto mais específico das artes oficiais. O que parece ameaçar a relação harmoniosa entre o homem e seu meio, que se configura em seu mais alto grau na experiência estética, são paradoxalmente os efeitos das próprias modificações humanas sobre o meio. A lógica da racionalidade, da técnica, da eficiência e da compartimentalização parece ter evadido da experiência seu caráter estético e se ainda resta algum, este foi transformado em mercadoria ou em mera informação. A arte contemporânea, em sua radicalidade, parece ser o resultado justamente da incorporação dessa total descrença em sua própria capacidade de proporcionar experiências estéticas.

Esse cenário apocalíptico parece ter finalmente concretizado, por outras causas e outros meios, a profecia hegeliana do fim da arte. Contudo, por mais que fiquemos convencidos, no plano teórico, de que estamos realmente perdidos, em nossa vida prática continuamos a ter experiências estéticas, mesmo que esporádicas, tanto em nosso cotidiano – a despeito de toda a compartimentalização do trabalho, da falta de qualidade dos produtos culturais e do excesso de informação imagética – quanto nas galerias e museus – mesmo diante da manutenção da divisão de classes, da fetichização de determinadas obras, da incompreensão de outras e da aparente ausência de conteúdo estético de algumas.

Se nossa sociedade parece não favorecer o desenvolvimento de experiências estéticas genuínas, isso não significa que elas se tornaram inviáveis: a experiência estética *resiste*, porque se trata de uma necessidade natural. E por esse apelo, ao qual não podemos deixar de responder, uma resistência política pode ser percebida por parte daqueles que conseguem se afastar, e fazer também outras pessoas se afastarem, ainda que temporariamente, do *mainstream*; aqueles que silenciam os estímulos superficiais para promover percepções mais profundas; que transcendem, pela prática atenta e dedicada, a natureza propagandística e mercadológica de objetos; que não se rendem à dessubstancialização e virtualização da existência; que conseguem comunicar experiências imediatas a despeito do totalitarismo da cultura. Podemos chamar essas pessoas de artistas, mesmo que sua atividade esteja fora da instituição.

Adorno, Horkheimer, Shusterman, Flusser, Türcke, Cauquelin – cada um a seu modo – admitem que, apesar das incongruências sociais que dificultam o pleno gozo da arte em seu sentido mais pungente, esta continua a ter seu papel garantido, papel provocador, instigador, criador e não-

conformista, que gera, afinal, satisfação perceptiva unificada. A arte, num sentido amplo, ainda funciona como a linha de fuga dos clichês e do fluxo cinzento das atividades mecânicas, mesmo que estes pareçam tomar dimensões cada vez maiores e mais profundas em nosso cotidiano.

As críticas apresentadas são importantes para compreendermos as dificuldades contemporâneas a serem enfrentadas em nossa busca pelo estético. Hoje, as dificuldades estão menos ligadas à sobrevivência ou à hostilidade do meio natural, e mais aos obstáculos propriamente humanos criados na tentativa de superar o estorvo bionatural. A consciência, contudo, do nosso funcionamento bionatural em relação à busca pelo estético pode nos ajudar a encontrar uma saída possível, que garanta à arte seu papel frutivo e transformador dentro da experiência humana. Entender essas denúncias e provocações numa perspectiva pragmatista, utilizando-as para enriquecer e transformar nossas práticas, auxilia, na verdade, na reconstrução de experiências estéticas mais consistentes, mesmo que de contramão. A crítica aplicada pode transformar a prática.

Por fim, é importante destacar que artistas contemporâneos parecem estar cada vez mais cientes dessas dificuldades e preocupados na busca de uma aproximação crítica entre arte e vida, arte e sociedade, por meio da combinação de materiais propriamente artísticos, tanto formais quanto conceituais, a materiais cotidianos, ao corpo, à política, à ética, à ecologia, às mídias. Revendo com generosidade a ideia de Cauquelin de que a arte contemporânea perdeu o conteúdo propriamente estético, preferimos acreditar, como Canton, que na verdade o conteúdo estético da arte está se transformando, em virtude das próprias transformações sociais, das relações com outros campos da vida e da busca de novos sentidos estéticos e simbólicos, sentidos fragmentados, abertos, que se constroem numa lógica do presente²⁰⁹.

Na tentativa de aprofundar o desenvolvimento dessas questões a partir do lembrete de Gombrich sobre os perigos das generalizações no campo das artes, optamos por investigar, no capítulo seguinte, a arte da dança, sem perder de vista nosso marco teórico inicial. Talvez possa ser mais claro e interessante o pensamento sobre essas complexas relações entre arte e vida a partir de uma prática concreta, mesmo que a análise seja fragmentária, pois isso nos afasta de uma postura filosófica que tenta aplicar a teoria à prática, ao invés de pensar teoricamente a própria prática. A filosofia da arte parece apenas ser possível nesse segundo registro.

209CANTON, *Do moderno ao contemporâneo*, in 2009, pp. 9 e 49.

CAPÍTULO 3 A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E A ARTE DA DANÇA

3.1 CORPO, AUTOCONSCIÊNCIA E EDUCAÇÃO SOMÁTICA

3.1.1 O corpo e a dança na filosofia estética de John Dewey

Embora Dewey tenha mencionado apenas brevemente a arte da dança em seus escritos sobre estética²¹⁰, o tema do corpo sempre esteve presente em seu pensamento. O filósofo foi um defensor radical da não dualidade entre corpo e mente e da importância das disposições corporais adquiridas na formação de ideias e pensamentos, o que se consubstancializou principalmente no conceito de hábito, como vimos na análise do livro *A Natureza Humana e a Conduta*. Em relação à experiência estética, também tivemos a oportunidade de notar a relevância dada à percepção integrada, isto é, à percepção do corpo inteiro não reduzida a determinado órgão dos sentidos. É expressiva, ainda, sua defesa de que a experiência estética envolve e vivifica a criatura em sua integralidade, satisfazendo não só seu aspecto intelectual, mas também e sobretudo seus aspectos perceptual e emocional, ligados diretamente à dimensão somática e existencial da criatura. Tanto que Shusterman enfatiza que “um dos traços fundamentais da estética deweyana é seu naturalismo somático”²¹¹.

Todos esses fatores, somados a preferências pessoais e à carência de tratamento filosófico da arte do movimento, foram determinantes para aproximar o pensamento de Dewey do pensamento contemporâneo sobre a dança, considerando que o campo de investigação somática do segundo não é mais restrito a questões sobre a forma estética externa (e bela) do corpo do bailarino e sua virtuosidade, mas engloba o estudo anatômico, fisiológico, relacional, emocional, simbólico, social, filosófico, educacional e também estético do corpo que dança.

Contudo, se a filosofia de Dewey é aquela que denuncia o dualismo *mente X corpo* – ou, em outros termos, *espírito X matéria* – como um resquício platônico da associação do material à instabilidade, à imperfeição e à finitude que, somada à desconfiança nos sentidos, refletia a divisão

210AE, p. 151 (menciona a dança como obra de arte expressiva, ao lado do esporte), p. 295 (menciona sobre a resistência pessoal na arte dramática e na dança, ao contrário de outras artes em que a resistência se relaciona a um material externo); p. 353 (assinala que o material da dança é o corpo vivo), p. 480 (opõe a dança enquanto arte à brincadeira), p. 65 e 553 (refere-se à dança enquanto ritual religioso, de guerra e colheita, respectivamente), p. 394 (classifica a dança como arte mista, pois é tanto espacial como temporal), p. 400-401 (classifica a dança como arte automática, aquela que tem o próprio corpo humano como material, não dependendo da configuração de materiais), p. 402 (reconhece que há algo de dança – ritmo da expressão vital – na arte de pintar, entalhar, esculpir e projetar).

211SHUSTERMAN, 1998, p. 233.

social grega de classes e culminou no ideal católico de associar o corpo ao pecado; ela parece padecer do mesmo preconceito ao repetir a postura filosófica de praticamente ignorar a dança como uma das formas de arte que merece atenção e análise.

O fato da dança ser raramente examinada por estetas talvez denuncie o persistente distanciamento filosófico do corpóreo, mesmo na subárea cuja origem e âmbito de investigação são inseparáveis da dimensão somática. E mesmo fora do campo da estética, as tentativas filosóficas de tratamento do corpo e da sensibilidade quase nunca levam em consideração a experiência corporal concreta, isto é, os filósofos acabam estudando o corpo como um objeto externo, sem considerar seus próprios corpos agentes, moventes e sencientes, sem engajar sua própria experiência corpórea individual nos estudos teóricos²¹². É como se, ao tratar abstrata e objetivamente do corpo, os filósofos ignorassem que eles próprios habitam, possuem, são um corpo e que é este seu canal de interação, de informação e de inteligência sensível em relação ao mundo.

Dewey, embora não tenha se dedicado ao exame da arte do corpo em sua estética, parece se diferenciar, em certa medida, dos outros filósofos no que se refere ao estudo somático²¹³. Em primeiro lugar, porque sua noção de *eu transacional* – a ideia de que o sujeito se constitui em suas relações com o meio natural e social, não se tratando de uma entidade distinguível *a priori*, em oposição à natureza objetiva – considera a dimensão corpórea como detentora de um papel primordial na experiência: uma espécie de elo ou membrana seletiva entre o universo interior subjetivo e o mundo exterior. O corpo é a dimensão do eu que absorve o meio, através de consolidação de hábitos de conduta, os quais permitem a resposta automática e, conseqüentemente, a ação mais eficiente na lida com o mundo, tornando possível a ampliação simbólica do horizonte do real realizada pelo pensamento. Mas a mente, também, é nada mais que um conjunto de hábitos formados a partir da constante transação entre a criatura e o meio, inseparável, portanto, da dimensão corpórea, de seu aspecto concreto e ativo de inter-relação. Citando o próprio autor,

Na expressão hifenizada corpo-mente, ‘corpo’ designa a operação continuada e conservada, registrada e cumulativa de fatores contínuos em relação ao resto da natureza, inanimada e animada; ‘mente’ designa características e conseqüências

212SHUSTERMAN, 2012, p. 9.

213Na opinião de Shusterman, “Dewey oferece aquilo que é provavelmente a visão mais equilibrada e abrangente entre as filosofias somáticas do século XX, porque ele considera o valor da consciência somática reflexiva junto com a primazia da percepção e da performance corporais espontâneas e irrefletidas, ao mesmo tempo que oferece pistas conceituais para compreender a melhor maneira como o reflexivo e o irreflexivo podem ser combinados para um uso aprimorado de nós mesmos. Além disso, a explicação de Dewey da autoconsciência e do autocultivo ressalta de modo convincente a natureza essencialmente situada e ambientalmente constituída e interativa do eu” (SHUSTERMAN, 2012, p. 40).

que são diferenciais e indicativas de traços que emergem quando o ‘corpo’ participa de uma situação mais ampla, mais complexa e interdependente²¹⁴.

Nesse sentido, a epiderme não é o que delimita o eu, o sujeito, a criatura, ou o que o separa do mundo natural, mas o que congrega, unifica e integra a experiência natural e social, já que o homem se estende para além de sua pele. Mas é bom lembrar que essa unidade entre corpo e mente e entre homem e ambiente não é um dado ontológico de nossa natureza, mas um objetivo a ser alcançado a cada momento, um equilíbrio em devir, sempre dinâmico e cambiável²¹⁵.

Em segundo lugar, podemos diferenciar o estudo somático de Dewey do de outros filósofos porque sua recorrente defesa e prática das proposições do terapeuta somático Frederick Matthias Alexander, em relação ao autouso ou uso de si, educação somática e controle consciente, demonstra a importância que o filósofo dedicava ao desenvolvimento de sua própria experiência corpórea, o que resultou em conclusões teóricas embasadas experimentalmente. Dewey encontrou na teoria somática de Alexander “‘substância’ concreta com o que preencher a ‘forma esquemática’ de suas ideias teóricas”²¹⁶ sobre os hábitos, a inteligência e a não externalidade entre meios e fins na experiência.

Dewey foi aluno de Alexander, e posteriormente de seu irmão, tendo atribuído a ele a prevenção de seu problema na coluna e enrijecimento do pescoço. Ele defendia, mesmo sob a desconfiança de seus colegas cientistas, a acuidade da Técnica Alexander e seu caráter eminentemente científico²¹⁷. Escreveu a introdução dos dois principais livros de Alexander, *Man's supreme inheritance* [A herança suprema do homem] (1910) e *The use of the self* [O uso de si

214 EN, p. 285. No original: “In the hyphenated phrase body-mind, “body” designates the continued and conserved, the registered and cumulative operation of factors continuous with the rest of nature, inanimate as well as animate; while “mind” designates the characters and consequences which are differential, indicative of features which emerge when “body” is engaged in a wider, more complex and interdependent situation”.

215 SHUSTERMAN, 2012, p. 280.

216 SHUSTERMAN, 2012, pp. 276-277, referindo-se a biografia autorizada de John Dewey, organizada pela sua filha, Jane M. Dewey, e uma carta a Joseph Ratner, de 24.07.1946. Segundo Shusterman, foi o contato com o *Princípios de Psicologia* de James o que transformou positivamente a visão de Dewey sobre o corpo, mas este foi além daquele porque ofereceu uma perspectiva ainda mais unificada do corpo e da mente, em virtude do impacto da teoria de seu outro mentor, F. M. Alexander, principalmente no que tange ao valor prático da autoconsciência somática (SHUSTERMAN, 2012, pp. 274-276).

217 “Os que não identificam ciência com exibição de vocabulário técnico encontrarão nesse relato [de Alexander sobre a descoberta de sua técnica de autouso somático] os fundamentos do método científico utilizados em qualquer campo de investigação. Encontrarão um registro de experimentações e observações prolongadas, pacientes e incansáveis, nas quais toda inferência é ampliada, verificada, corrigida por mais experimentos adicionais; encontrarão uma série de observações nas quais a mente é transportada da observação de conexões relativamente grosseiras e superficiais de causa e efeito até as condições causais fundamentais e essenciais no uso que fazemos de nós mesmos” (DEWEY, John. *Introdução*, in ALEXANDER, F. M. *O uso de si mesmo. A direção consciente em relação com o diagnóstico, o funcionamento e o controle da reação*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 6).

mesmo] (1932), além de ter defendido publicamente, em cartas e jornais, as ideias de seu terapeuta somático²¹⁸.

Descrivendo sua experiência pessoal com o uso da técnica, o filósofo afirmou que teve “a experiência mais humilhante” de toda a sua vida²¹⁹, do ponto de vista intelectual, pois inicialmente não conseguia empregar o conhecimento teórico que possuía a respeito de seu corpo para efetivamente mudar o modo como realizava os atos cotidianos mais simples, o que acabava lhe causando os incômodos posturais. Essas experiências somáticas concretas, aprimoradas com o auxílio de Alexander, serviram para que pudesse não apenas melhorar o uso de si, mas também comprovar empiricamente, em sua experiência pessoal, algumas de suas ideias teóricas a respeito dos hábitos, da inteligência e da indivisibilidade do organismo humano. Segundo Dewey, “nesse estudo, descobri as coisas que ‘conhecia’ – no sentido de crença teórica – em filosofia e psicologia, convertidas em experiências vitais que deram um novo significado a esse conhecimento”²²⁰. Dewey, assim, tem uma postura filosófica diferenciada, pois engajou a sua própria experiência somática no desenvolvimento teórico de suas ideias.

Mas por que uma técnica de educação somática e consciência sobre o uso corporal de si mesmo tem tanta relevância filosófica para Dewey?

3.1.2 A Técnica Alexander e o aprimoramento do uso de si

Alexander era um ator e declamador profissional que estava tendo problemas de garganta e rouquidão em virtude de sua atividade. Após consultar diversos médicos sem obter uma solução para seu problema, resolveu examinar-se a si mesmo para tentar curar-se. Utilizando-se de espelhos para observar o que fazia de diferente com o corpo ao declamar, percebeu que nesta atividade tinha a mania de jogar a cabeça para trás, o que acabava pressionando a sua laringe e dificultando a sua respiração. Notou também que, quando declamava, todo o seu corpo ficava num estado de tensão muscular desnecessária. A partir do estudo minucioso sobre a funcionalidade integral e conectada de seu corpo e do corpo de seus alunos, chegou às seguintes conclusões.

Os seres humanos possuem um hábito forte de perseguir objetivos (o aspecto ideal da mente, de projetar conseqüências, diria Dewey) e empregam meios corporais instintivos e

218Cf. ALEXANDER, F. M. *A Suprema Herança do Homem. Orientação e controle conscientes em relação à evolução humana na civilização*. São Paulo: Pólen, 2014, pp. 244-245; 246-247.

219DEWEY, in ALEXANDER, 1992, p. 8.

220DEWEY, in ALEXANDER, 1992, p. 9.

irrefletidos para atingirem esses objetivos. Os meios corporais são empregados como respostas automáticas a determinados estímulos, acabam se transformando em hábitos fortes de reação e vão sendo incorporados ao *eu* no decorrer da vida.

No modo de vida moderno, em que o ambiente está em constante e rápida transformação e exige tarefas mecânicas e repetitivas, ditadas pela cultura e distintas das tarefas musculares naturais primitivas, muitos desses meios corporais não são de fato eficientes para as finalidades postas. Estamos cada vez mais afastados dos instintos naturais, que, nos animais por exemplo, são guias confiáveis de coordenação corporal. Ocorre que, apesar dessa ineficiência, como são irrefletidos, os mesmos meios corporais continuam a ser empregados, dados determinados estímulos habituais. Isso fica evidente nas ocasiões em que, mesmo sabendo (racionalmente) qual é a maneira correta de se portar corporalmente em relação a uma determinada tarefa, um indivíduo não consegue executá-la porque não mantém o corpo sob controle. Por exemplo, um golfista²²¹ sabe que para dar uma boa tacada de golf precisa manter os olhos na bola, mas o atleta inexperiente acaba perdendo os olhos da bola ao tentar dar uma boa tacada, mesmo esforçando-se em seguir as instruções do professor, porque simplesmente não possui controle sobre seus hábitos corporais.

Alexander descobriu que a vontade habitual corporificada é mais forte do que a decisão mental consciente, somada aos esforços musculares, de mudar o modo de reação corporal. Isso porque “a execução dos procedimentos necessários exige uma modalidade nova e desconhecida do uso de si mesmo, a qual, quando vivenciada pela primeira vez, ‘parece estar errada’”, porque “a minha percepção, o único guia de que dispunha para dirigir o uso de mim mesmo, era enganosa”²²². Por isso é necessário examinar de modo consciente os *meios pelos quais* tarefas são realizadas, isto é, dirigir a atenção às respostas corporais, simplesmente, desvinculando a atenção dos objetivos finais das ações.

O primeiro passo é a inibição total da conduta corporal habitual desvantajosa, um treinamento de não se fazer o que habitualmente se fazia, quando o estímulo habitual for dado. Como bem descreve Alexander, “descobri que não devia preocupar-me primordialmente com o ‘fazer’, como entendia então o ‘fazer’, mas com o *impedir-me de fazer* – ou seja, impedir-me de anuir em chegar a um fim através do ‘fazer’ costumeiro, que resultava na repetição do uso errado

221Sobre o caso do jogador de golf, Cf. ALEXANDER, 1992, pp. 61-76.

222ALEXANDER, 1992, p. 17 e 39.

de mim mesmo”, porque “‘tentar acertar’ através do ‘fazer’ imediato é tentar reproduzir o conhecido e não pode levar ao ‘certo’, ao que ainda é ‘desconhecido’”²²³.

Em outras palavras, como o hábito controla a modalidade de resposta, é necessário inibir o hábito prejudicial, abstendo-se de praticar a ação cujo resultado a ele está vinculado, para possibilitar o surgimento e desenvolvimento de um novo hábito, capaz de modificar a modalidade de resposta automática, ou seja, dirigir o autouso a uma nova modalidade de experiência. Feito isso, e após um treinamento corporal a partir da manipulação do corpo por um professor experiente – que coloque o aluno na *posição mecanicamente vantajosa*, fazendo com que o corpo se habitue, a partir da repetição, à nova conduta conscientemente refletida – entra-se na posse dos *meios pelos quais* executar as ações de modo mais eficiente, com menor esforço e tensão²²⁴.

Considerando, ainda, que o corpo é funcionalmente integrado, é preciso tomar consciência de que cada hábito errôneo de uso de uma de suas partes reflete em seu uso global. Alexander sempre inicia suas práticas somáticas pelo que chama de controle primordial, referente ao posicionamento da cabeça e do pescoço em relação à posição ereta e vertical, o que permite a organização das outras partes do corpo “todas juntas, uma após a outra”²²⁵. Ele também dá bastante atenção à posição dos músculos e dos órgãos da caixa torácica durante a função de respiração²²⁶ e ao posicionamento dos pés para uma base equilibrada²²⁷.

Podemos perceber, diante deste sucinto resumo das descobertas empíricas de Alexander, que sua ideia de reconstrução inteligente dos hábitos corporais para um autouso aprimorado, uma habilidade adquirida na constante tomada de consciência acerca dos *meios pelos quais* empregamos nosso corpo para atingir nossos propósitos, é bem convergente com a teoria de Dewey sobre o comportamento humano. Assim como Alexander, Dewey acredita que o que liberta a ação espontânea do homem da servidão ao hábito irrefletido é a inteligência, isto é, um método que nos permite tomar consciência e avaliar os meios em relação às suas consequências.

223ALEXANDER, 1992, pp. 18 e 20. Shusterman destaca pesquisas recentes em neurociência que convergem com essa conclusão em relação ao papel crucial da inibição. Os estudos de Benjamin Libet comprovaram que a ação motora depende de eventos neurológicos preparatórios anteriores à tomada de consciência do desejo de realizar determinada ação. O filósofo também faz uma interessante interseção entre a inibição proposta por Alexander e a meditação *zazen*, cujo princípio é também a recusa a *fazer* algo, inclusive a atividade associativa do pensamento. Cf. SHUSTERMAN, 2012, pp. 297-300.

224Para uma análise principiológica dessas práticas, cf. ALEXANDER, 2014, pp. 142-165. Sobre a posição mecanicamente vantajosa, cf. ALEXANDER, 2014, p. 133.

225ALEXANDER, 1992, pp. 46 e 69. Contra a ideia de que o controle primordial “seja sempre o fator mais indispensável, primal e dominante para a realização de todos os nossos movimentos” Shusterman invoca a técnica de educação somática mais moderna, desenvolvida por Moshe Feldenkrais. Cf. SHUSTERMAN, 2012, pp. 309-312.

226ALEXANDER, 2014, pp. 220-237.

227ALEXANDER, 2014, pp. 196-198.

Tanto Alexander quanto Dewey deram à técnica desenvolvida pelo primeiro não apenas o *status* de uma mera terapia corporal, mas de um novo e revolucionário método de educação em geral, que poderia melhorar não apenas os hábitos corporais humanos, mas também os hábitos de pensamento e, portanto, os hábitos sociais. Para Alexander, “desesperadamente, ele [o homem] continua a buscar por todos os cantos a chave mágica de sua libertação enquanto a segura em sua própria mão (...) As mudanças devem se iniciar em seu próprio comportamento”²²⁸. Assim, para ambos os pensadores, a educação reconstrutiva não se concretiza nem pelo fornecimento de modelos e regras rígidas de comportamento – uma espécie de molde socialmente aprovado –, nem pela soltura aparentemente livre das capacidades de controle. É preciso ensinar a pensar, inclusive um tipo de pensamento corporal, sendo o pensar essencialmente a expertise no trato com as relações de meios e fins. Tendo o controle sobre os meios, refletindo de uma maneira não preconceituosa e engessada sobre eles, o resultado advém como consequência.

3.1.3 O pensamento somático na arte da dança

Alexander considerava o pensamento somático ou autoconsciência do corpo num contexto terapêutico, relacionado principalmente a problemas de ordem postural que exigiam correção em relação à organização do corpo. Dewey vislumbrou a possibilidade do método de Alexander ser expandido a outros campos, em níveis mais alargados de educação em geral, porque compatível com sua teoria reconstrutiva da experiência. Vislumbramos, contudo, uma expansão ainda maior, que diz respeito às possibilidades de pensamento somático que a arte da dança pode nos proporcionar, e suas consequências para a experiência estética.

Não nos afastamos demasiadamente de nosso marco teórico, porque seguimos Dewey na afirmação de que a arte é uma das formas de pensamento – não um pensamento estritamente racional e simbólico, mas qualitativo. É interessante, então, investigarmos como esse pensamento qualitativo se opera *sobre* e *no* próprio corpo, no contexto de uma das formas de arte que o toma como principal material. A arte da dança, em virtude da natureza de seu material, exige a tomada de consciência do corpo, por parte tanto (e principalmente) do artista como do observador, não enquanto um objeto que se move no espaço cênico, mas enquanto um organismo vivo, um mecanismo funcional, que se articula imagetivamente para proporcionar experiências estéticas.

228ALEXANDER, 2014, p. XXVII.

A dança se tornou, além disso, principalmente a partir da década de 50, uma importante ferramenta de conhecimento das relações entre corpo e mente e de treinamento para uma espécie de imanência da consciência no corpo, o que não vivenciamos, via de regra, em nossas atividades cotidianas, nas quais a dimensão mental e a dimensão corporal são experienciadas como duas esferas distintas. As técnicas de dança, como veremos no item seguinte, passaram de uma investigação a respeito das formas externas possíveis do corpo-objeto – um corpo que se move no espaço produzindo *formas* belas – a uma investigação a partir do interior do corpo-orgânico – um corpo que, por uma autoconsciência de si, movimenta o espaço, por trabalhar com *forças*.

O filósofo José Gil, um dos poucos que trata especificamente sobre a dança em seu livro *Movimento Total* (2001), diz que para que o plano de imanência²²⁹ da dança seja construído, é necessário que “uma osmose completa se produza entre a consciência e o corpo”²³⁰ do dançarino, o que ele chama de *consciência do corpo*. Para explicar esse fenômeno, ele utiliza as palavras do bailarino Steve Paxton sobre a possibilidade da consciência viajar no interior do corpo, como analogicamente nosso olhar viaja pelo ambiente, e a possibilidade de se disseminar no corpo inteiro, o que analogicamente pode ser entendido como a nossa visão periférica, em que vemos as coisas sem precisarmos direcionar nosso olhar²³¹. A consciência corporal na dança está relacionada, portanto, ao direcionamento da atenção, por parte do dançarino, a determinadas partes de seu corpo, a suas relações e ao seu funcionamento global e integrado, de modo que qualquer movimento da consciência adquire a característica do próprio movimento corporal. Não se trata de uma visão externa e projetiva da consciência sobre o corpo e sobre seu posicionamento no espaço, mas de uma ocupação plena do próprio corpo pela atenção consciente, que, de seu interior, é capaz de mobilizar forças, inclusive físicas, para movê-lo externamente. Nas palavras de Gil,

Se a consciência pode viajar no interior do corpo, é com o fim de construir um mapa desse espaço interno. Não como um espelho que reflete uma paisagem, mas como uma topografia dos trajetos e dos lugares de energia. Só esse mapa permite ao bailarino orientar os seus movimentos sem ter de os vigiar do exterior (como na aprendizagem do *ballet* diante do espelho), como eles se orientassem por si próprios.

229 *Plano de imanência* é um conceito deleuziano, sobre o qual não nos debruçaremos aqui. Para maiores detalhes, cf. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 1997, pp. 49-80.

230 GIL, José. *Movimento Total. O corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 99. Fora do universo da dança, sentimos essa osmose, por exemplo, quando uma dor muito forte nos assola ou quando realizamos um esforço muscular intenso.

231 PAXTON, Steve. *Drafting interior techniques*, apud GIL, 2002, p. 99. Também disponível na íntegra in ALBRIGHT, Ann Cooper e GERE, David (ed). *Taken by surprise. A dance improvisation reader*. Middletown: Wesleyan University Press, 2003, pp. 175-183.

Assim, o bailarino tem necessidade de ter mais que uma consciência exterior de seu copo; tem dele uma consciência do “interior”²³².

Nesse sentido, a dança, enquanto campo específico da arte, além de estar aberta a desempenhar as funções comunicacionais, sociais e políticas destacadas no capítulo anterior, parece poder, ainda, desempenhar mais uma função: a de possibilitar, intensa e concretamente, a prática e o treinamento da integração mente-corpo e homem-ambiente de que nos fala Dewey em teoria, uma integração que é condição para a experiência estética, mas que nos escapa nas atividades ordinárias, vividas, em sua maioria, de modo mecânico e compartimentalizado. Para compreendermos melhor essa potencialidade característica da arte do movimento, faremos, no próximo tópico, uma breve e recortada análise histórica do universo da dança, e no tópico seguinte examinaremos uma prática específica de dança contemporânea, que coloca expressamente questões a respeito de sua autoconsciência e de sua potência agregadora, não só no nível individual, mas também no nível coletivo.

232GIL, 2002, p. 100.

3.2 O PENSAMENTO CONTEMPORÂNEO SOBRE A DANÇA – UMA ABORDAGEM HISTÓRICO-CRÍTICA

3.2.1 A dança primitiva e o balé clássico – perspectivas antagônicas sobre o corpo

A dança tem como material o corpo vivo, senciente e sensível – o soma²³³, o mesmo corpo-instrumento do cotidiano, levado a sua mais intensa expressão emocional, a partir de um treinamento consciente de suas possibilidades e limites. Nas poucas passagens em que Dewey trata da dança no livro *Arte como Experiência*, ele pontua: “a dança, por exemplo, envolve o uso do corpo e de seus movimentos de um modo que transforma seu estado ‘natural’”²³⁴. O corpo que dança, contudo, não é apenas o corpo tecnicamente formado para tal. Se pensarmos que basicamente o que está envolvido na dança é o corpo em movimento rítmico, então o ser humano está dançando praticamente o tempo todo – no ato mais simples de caminhar, de segurar e transportar objetos, de respirar. O que diferencia, contudo, esses atos cotidianos dos atos de dança – num tempo em que o simples ato de caminhar pode ser, de fato, uma dança cênica, como enfatizaram os dançarinos pós-modernos da década de 70 – parece ser, pois, o propósito cultural de possibilitar uma experiência estética: o caminhar do palco é para ser percebido, observado e fruído de um modo especial, o caminhar do palco tem uma finalidade intrínseca e não exterior: não se quer chegar a nenhum lugar, mas estar inteiramente presente no aqui e no agora²³⁵.

Não foi preciso aguardar os questionamentos dos dançarinos pós-modernos para que fosse compreensível a potência da dança de, estetizando o corpo, colocar o ser humano num estado de presença pleno. Nos rituais primitivos, o êxtase propiciado pela repetição de giros e movimentos ritmados funcionava como a possibilidade de despersonalização e contato com a totalidade divina, uma saída de si próprio, da finitude, em direção ao que era incompreensível e opressor. O homem, por meio da dança, incorporava forças da natureza e, por isso, podia se reconciliar com ela²³⁶. Com o

233SHUSTERMAN, 2012, p. 26.

234AE, p. 480.

235A relação entre dança e cultura é explorada pela antropóloga Chyntia Novack nessa passagem: “First, the body and movement, the mediums of dance, are not purely natural phenomena but are constructed, in concept and practice. Second, dance is a part of culture, both contributing and responding to larger patterns of thought and organization. Third, dance constitutes an interplay of ideas, techniques, and institutions with the lives of the people involved in creating and watching it”. NOVACK, Cynthia. *Sharing the dance. Contact Improvisation and American Culture*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1990, p. 9, disponível em https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwivr4fgmqfTAhVEiZAKHSdUD1UQFggmMAA&url=http%3A%2F%2Fgirshon.ru%2Fwp-content%2Fuploads%2F2015%2F11%2FSharing_The_Dance.doc&usg=AFQjCNEVPz0ugnevy_pc03KOE6Bfg4CKNQ&sig2=hE309wV_TENVFHVN2Cnah5Q, acessado em março de 2017.

236Evidências, nesse sentido, em BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, pp. 4-9. Cf. também GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, pp. 13 e ss: “A dança opera essa metamorfose: transformando os ritmos da natureza e os ritmos biológicos em ritmos voluntários, ela

desenvolvimento de organizações sociais mais complexas, a dança passou a ser componente dos rituais de trabalho, de guerra e cívicos. “Assiste-se uma mudança no sentido da dança: de identificação com o ‘espírito’, conseguida pela dança por giro, passa-se a uma liturgia, a um culto de relação e não mais de participação, a um rito cívico”²³⁷. Como ferramenta de agregação das sociedades de homens e mulheres, permitia ao indivíduo se integrar ao grupo, estar em relação com os outros. Nesse sentido, cabe destacar essa bonita passagem em que Roger Garaudy descreve o ritual ateniense de pisa das uvas:

Quando Atenas, diz ele [Ted Shawn], não era mais que uma aldeia de agricultores, todo o trigo era trazido à praça para a debulha e as uvas para a pisa. Os feixes de trigo eram dispostos sobre uma eira de pedra e os cachos de uvas acumulados em enormes lagares, para serem esmagados com os pés. Para tornar-se mais coordenado e eficaz, o movimento se fez rítmico: os pisadores deslocavam-se em ritmo, formando uma ronda escandida por seus próprios cantos.

O movimento cadenciado e demoradamente sustentado, até à (sic) ofuscação dos sentidos pela fadiga, provocava um transe que se apossava dos trabalhadores, contagiando-os a todos, como acontece com os dervixes que rodopiam até à (sic) vertigem.

Os pisadores que iriam substituir os que estavam em ação ficavam sentados à volta, em banco de pedra. Em torno destes, o resto da população formava uma segunda fileira sentada em degraus, e outras sucessivamente, para participar dessas danças, desses cantos, dessa possessão divina. E assim se foi esboçando a arquitetura do teatro grego, como a concha de certos animais se molda acompanhando os movimentos de sua vida²³⁸.

Bem ao modo de Dewey, Garaudy destaca que a dança, nesses contextos, “não é apenas expressão e celebração da continuidade orgânica entre homem e natureza. É também realização da comunidade viva dos homens”²³⁹. A dança, em seus primórdios, celebrava, portanto, a unidade humana, tanto em relação à natureza e ao grupo social, quanto em relação a si próprio – seu corpo-mente é uma totalidade presente.

O filósofo Roger Garaudy e o historiador da dança Paul Bourcier apontam que a ideia cristã neo-platônica de associar o corpo ao pecado acabou por banir a dança do ambiente religioso e social europeu, de modo que só sobreviveram as danças profanas e pagãs, como as carolas camponesas, e as danças da corte, compostas por jogos rítmicos e formais para entretenimento da nobreza. Só voltou a florescer no Renascimento, quando uma nova atitude em relação à herança grega foi tomada, mas sem aquela força primitiva de agregação, já que se desenvolveu como dança

humaniza a natureza e dá poder para dominá-la” (p. 19)”.
237BOURCIER, 2001, p. 12 e ss. Sobre as danças funerárias egípcias, cf. pp. 14-17, sobre as danças gregas e o ditirambo dionisíaco, cf. pp. 19-40.

238GARAUDY, 1980, p. 17.

239GARAUDY, 1980, p. 17.

autônoma a partir das experimentações formais de uma classe de privilegiados. O Balé surge por volta do século XV, na Itália, como um desdobramento da dança metrificada da corte, portanto, no seio da aristocracia, como uma forma de divertimento, símbolo de ostentação, riqueza e poder. No Balé da Corte, o corpo dos dançarinos, sempre nobres, deveria seguir as indicações de uma métrica musical e toda a construção cênica deveria respeitar a hierarquia e o princípio monárquico. Diferentemente da dança popular, que se pautava em movimentos livres, criativos e unificadores, buscava-se a beleza formal como modo de organização do movimento. Aos poucos, os palcos foram tomados por bailarinos profissionais, a linguagem foi codificada e a ação cênica transformada de um mero louvor aristocrático e mostra de virtuosidade técnica à expressão narrativa: o Balé de Ação, desenvolvido principalmente por Noverre no século XVIII²⁴⁰.

A dança autônoma – ou, em outras palavras, a dança que consideramos enquanto uma forma de arte – surgiu, então, para entreter nobres e não deixou de ser luxo, espetáculo, símbolo de riqueza e de status social, mesmo com o fim do antigo regime, já que o principal público do balé clássico e romântico que se seguiu nos séculos XVIII e XIX era a burguesia que podia pagar pelos caros ingressos dos teatros. Garaudy afirma que a burguesia “mais uma vez confiscou a dança, impedindo-a de se tornar uma arte popular”²⁴¹. E, negando algumas das inovações propostas por Noverre em relação à eliminação do superficial e ao uso do corpo como forma de expressão de uma ação dramática dançada, a dança erudita caiu, no século XIX, em um novo academicismo: com temas etéreos e fantasiosos, distantes e fugazes do mundo real em intensa transformação, predominava no balé a forma externa do movimento – bela, leve, graciosa, ordenada – sobre o significado social e humano que podia ser invocado por ela.

Podemos agrupar grosseiramente as características do balé clássico (século XVIII), do balé romântico e acadêmico que se seguiu (século XIX) e do neoclássico²⁴² (XX) da seguinte maneira: (a) quanto a dramaturgia, o balé utiliza-se da representação narrativa, isto é, usa o corpo e a dança como uma ferramenta de contar histórias, geralmente fantasiosas e irreais; (b) quanto à forma, trata-se de um conjunto codificado de posições e passos que devem ser precisamente executados, em que predominam a verticalidade, a leveza dos membros superiores e inferiores, somada à relativa estabilidade do tronco e a negação da gravidade (como demonstram, por exemplo, o uso de

240Sobre o desenvolvimento do balé clássico, cf. GARAUDY, 1980, pp. 27-41; BOURCIER, 2001, pp. 45-198.

241GARAUDY, 1980, p. 34.

242O balé neoclássico, desenvolvido por Diaghilev (1872-1929), Balanchine (1904-1983) e Lifar (1905-1986), por exemplo, na primeira metade do século XX, trouxe algumas inovações em relação aos elementos tradicionais – maior limpeza e simetria das formas, privilégio das linhas e da geometria, cenários minimalistas etc – sem abandonar, contudo, a estética formal e técnica dos séculos anteriores. Cf. BOURCIER, 2001, pp. 225-242.

sapatilhas de ponta, os saltos e as pegadas aéreas); o corpo, assim, é idealizado, tanto no sentido de beleza e graciosidade, quanto no sentido técnico; (c) quanto ao padrão de julgamento, ele é externo e formal, isto é, quanto mais a execução dos movimentos se aproximar da perfeição, melhor e mais bonito será o espetáculo de dança; (d) quanto à hierarquia, os bailarinos de uma companhia são organizados de maneira piramidal (no topo da pirâmide, a primeira e o primeiro bailarinos – os mais virtuosos –, seguidos dos bailarinos solistas e do corpo de baile); (e) quanto à liberdade de criação, o coreógrafo fica adstrito a determinado vocabulário, que pouco mudou desde o século XVIII, e a liberdade do bailarino se restringe à interpretação e à expressividade graciosa.

Falando sobre a dança de Marius Petipa, um importante nome do balé russo do século XIX, criador dos espetáculos *Lago dos Cisnes*, *A Bela Adormecida* e *O quebra-nozes*, Bourcier afirma

A dinâmica do balé torna-se, por outro lado, de uma mecânica quase tão precisa quanto a de um relógio: uma coreografia acadêmica é como uma cerimônia de corte, com todas as suas funções, submetida a uma marcação imposta. O *pas de deux* simples ou duplo deve ser incluído obrigatoriamente em sua forma fixa: conjunto, variações para um solo da estrela feminina, cuja duração é estabelecida a partir do renome desta estrela; vêm a seguir variações menos longas para a segunda categoria da hierarquia, para as primeiras dançarinas, tudo encadeado em movimentos do conjunto, valsas, desfiles, que parecem transpostos da etiqueta imperial (...) O surpreendente é que mesmo dentro destes estreitos limites, Petipa conseguiu construir obras cujo movimento dramático é perceptível.

De onde vem a poesia, muitas vezes inegável, da escola acadêmica? Da própria dança²⁴³.

3.2.2 A dança moderna e a retomada do humano

No fim do século XIX e início do século XX, os coreógrafos e dançarinos sentiram a necessidade de trazer a dança cênica de volta ao mundo real. Falamos aqui de uma tradição da dança dita erudita, em contraposição à dança social ou a dança de entretenimento – como a *vaudeville*, por exemplo – classificada como Dança Moderna. O academicismo e o vocabulário da dança clássica foram questionados em virtude da busca de novas formas de relação entre a arte e a vida, que não se restringissem a um naturalismo reprodutivo. Procurou-se, então, investigar novas formas de movimento capazes de exprimir conteúdos novos, relativos à realidade moderna da industrialização, das guerras, da fragmentação do indivíduo, do crescimento capitalista do consumo e do paulatino afastamento do homem da natureza. Novas teorias da dança surgiram a partir de uma investigação pelo interior do corpo orgânico. Delsarte e Laban foram grandes referências teóricas: o primeiro afirmava que o corpo traduz os estados sensíveis interiores, de modo que a

243BOURCIER, 2001, pp. 221-222.

cada gesto dançado corresponde uma intensidade emocional; o segundo desenvolveu um sistema de notação em dança que explorava as possibilidades cinéticas, anatômicas, espaciais e intencionais dos movimentos, sistema usado até hoje tanto para a notação quanto para o estudo somático.

A principal preocupação da dança moderna, portanto, é religar a arte da dança aos homens e mulheres, ao seu sentimento e a seu mundo; religar o movimento ao seu significado expressivo e reconectar o homem a forças naturais, mesmo que essas se revelem no interior ou sobre seu próprio corpo. Nas palavras de Gaudy, “a dança moderna não tentou escapar do caos, mas enfrentou-o para criar uma ordem humana”²⁴⁴. A dramaturgia passa da representação narrativa à expressiva, a forma clássica é subvertida em diversas escolas de dança, cada uma com suas características próprias. Ao contrário da dança clássica que se concentrava na Europa – Itália, França e mais tarde Rússia – o berço da dança moderna foi os Estados Unidos, que despontavam como a nova potência mundial de ruptura com a tradição aristocrática europeia. A Alemanha também, que não tinha tradição no balé, aparece como um local de congregação de novas ideias²⁴⁵.

Uma das precursoras da dança moderna foi a bailarina Loie Fuller (1862-1928), que no fim do século XIX, influenciada pelas danças populares, buscava resgatar a liberdade de movimento em seus solos. Ela abandonou as sapatilhas e os tules tradicionais, transformando-se numa escultura movente de luz e cor, pela utilização de seu próprio corpo, de adereços, como tecidos e varas, e de jogos de luz para causar um efeito visual e imagético impressionante. No vídeo *Danse Serpentine*²⁴⁶, filmado pelos irmãos Lumière em 1897, Fuller aparece vestindo largos tecidos que produzem um efeito de bater de asas. Conforme ela se movimenta, os tecidos mudam de cor, o que era possível, ao vivo, pelo jogo de luz empregado no palco (no vídeo, pela técnica dos cineastas de colorir os filmes à mão).

Outra importante precursora da dança moderna foi Isadora Duncan (1877-1927)²⁴⁷ que, como Fuller, procurava resgatar a liberdade e a expressividade dos movimentos. Inspirada na estética clássica dos vasos gregos, em que as figuras dançavam com abandono²⁴⁸, ela utiliza como figurino túnicas de tecido esvoaçante, gestos menos metrificados e mais espontâneos, com foco sobre o plexo solar ao invés dos membros superiores e inferiores, reconectando o movimento às

244GARAUDY, 1980, p. 48.

245Não trataremos aqui da dança moderna e contemporânea produzida na Alemanha, mas não podemos deixar de destacar nomes como Mary Wigman (1886-1973), com sua potente *Hexentanz* (1913) [*Dança da bruxa*], Kurt Jooss (1901-1979), com seu famoso *A mesa verde*, e mais recentemente Pina Bausch. Cf. BOURCIER, 2001, pp. 291-307.

246Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=O8soP3ry9y0>, acessado em março de 2017.

247Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=Kq2GgIMM060>, acessado em março de 2017.

248Esse aspecto da dança com abandono é enfatizado em FORTI, Simone. *A Practice in Dance Improvisation*, in ALBRIGHT e GERE, 2003, p. 55.

formas da natureza. Inspirava-se nos movimentos das ondas, das árvores, das estações, e utilizava em seus repertórios músicas de Beethoven, Schubert e Chopin.

Ruth St. Denis²⁴⁹ (1879-1968) foi outra personalidade da dança moderna. Restaurando a força espiritual e sagrada da dança, ela incorporava em suas excêntricas apresentações as formas de dança orientais – indiana, japonesa, chinesa, egípcia – dando-lhes uma interpretação idiossincrática. Ao lado de seu marido Ted Shawn, criou nos EUA as Denishawn Schools (1915-1930), escolas nas quais se formaram muitos bailarinos modernos. O diferencial das Denishawn Schools era que os alunos tinham contato com técnicas mistas de dança, que englobavam tanto a técnica clássica, como exercícios delarteanos e técnicas de danças orientais. O leque aberto pelos ensinamentos de St-Denis e Shawn possibilitou que alguns de seus alunos questionassem a forma exotérica até então apresentada ao público e criassem linguagens coreográficas próprias, para expressão de seus sentimentos pessoais em relação à nova realidade do mundo.

Uma dessas alunas foi Martha Graham (1894-1991). Ela desenvolveu uma nova e complexa técnica e linguagem composicional, que abriu os caminhos da dança a possibilidades inimagináveis. Primeiramente, ela tratou de abandonar a ideia de que o bailarino deve lutar contra a força da gravidade, explorando o chão e a horizontalidade. Também utilizava outra força natural corpórea propulsora: a respiração que, gerando movimentos de contração e distensão muscular do tronco, criava imagens corporais distorcidas, sombrias e extremamente expressivas, as quais dramatizavam conotações psicológicas de dor e êxtase. A peça *Lamentation*²⁵⁰ (1930) é um bom exemplo. Em um dos trechos, Graham aparece sentada, portando uma veste que limita o movimento de seus braços e pernas, deixando visível apenas seu rosto, suas mãos e seus pés descalços. Com movimentos simples de contração e distensão do tronco quase convulsivos, mas extremamente precisos, e posições angulosas de braços e pernas, somados à expressividade de seu rosto lânguido e fino, o resultado visual é o puro sofrimento.

Doris Humphrey²⁵¹ (1895-1958) é outra importante coreógrafa norte-americana que, como Graham, buscou desenvolver uma linguagem coreográfica própria, capaz de expressar suas preocupações temáticas. Ela também se utilizava da força da gravidade e do fluxo respiratório para explorar o ritmo e compor seus movimentos, partindo da ideia de investigar as possibilidades dentre os dois extremos de posições estáticas que simbolizavam a morte: ficar de pé e deitar-se. Explorava, portanto, a queda e a recuperação, os balanços e os ritmos daí advindos.

249Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=sBxcTDeQkJI>, acessado em março de 2017.

250Trecho disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=I-lcFwPJUXQ>, acessado em março de 2017.

251Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=08HyZCA9z4Y>, acessado em março de 2017.

Embora a dança moderna tenha ampliado as possibilidades e alcances da dança dita erudita, os movimentos continuavam vinculados à capacidade dramática e a referentes externos. E mesmo que extremamente diversa e original, as inovações dos coreógrafos foram codificadas em técnicas e escolas, às quais os bailarinos se filiavam, não possuindo liberdade na execução das coreografias e nem no aprimoramento das técnicas.

A partir da década de 40, um dos solistas de Graham, Merce Cunningham²⁵² (1919-2009), sobre quem já tivemos a oportunidade de falar brevemente no segundo capítulo, começa a desenvolver um trabalho que, embora possuísse algumas características bem semelhantes às da dança moderna – como o nível altamente técnico dos bailarinos, a hierarquia rígida entre coreógrafo e bailarino e a apresentação cênica da dança na forma de espetáculo –, indica uma ruptura. Sintetizando as propostas modernas a alguns aspectos do balé, somados à incorporação de um caráter propriamente modernista em suas coreografias (no sentido de lidar com os elementos essenciais da dança), ele abriu o caminho para a dança abstrata, isto é, para a ideia de que a expressividade do movimento vem dele próprio, independente de qualquer tentativa de se expressar emoções e sentimentos interiores, seja na perspectiva do psicologismo ou da representação narrativa. Segundo a historiadora da dança Sally Banes, foi Cunningham quem fez as seguintes reivindicações: (a) qualquer movimento pode ser material para a dança; (b) qualquer procedimento pode ser um método composicional válido; (c) qualquer parte ou partes do corpo podem ser usadas, de acordo com suas limitações naturais; (d) a música, o figurino, a cenografia, a iluminação e a dança têm sua lógica e identidade próprias e separadas; (e) qualquer dançarino da companhia pode ser um solista; (f) qualquer espaço pode ser dançado; (g) a dança pode ser sobre qualquer coisa, mas fundamental e primeiramente, é sobre o corpo humano e seus movimentos, a começar pelo ato de caminhar²⁵³.

Cunningham desenvolveu muitos trabalhos com John Cage e alguns artistas minimalistas e da *pop art* – como Jasper Johns, Andy Warhol e Robert Rauschenberg – e utilizava uma interessante ferramenta de composição para subverter o hábito, baseada na aleatoriedade e no acaso: muitas vezes ele usava uma moeda ou um dado para determinar a ordem de movimentos em uma sequência, os lugares dos bailarinos no palco, o número de bailarinos em uma seção, ou as partes

252Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=-FwiMlDQ7rI&t=114s>, acessado em março de 2017.

253BANES, 1987, p. 6. No original: “Essentially, he made the following claims: 1) any movment can be material for a dance; 2) any procedure can be a valid compositional method; 3) any part or parts of the body can be used subjecte to nature’s limitation); 4) music, constume, decor, lighting, and dancing have their own separate logics and identities; 5) any dancer in the company might be a soloist; 6) any space might be danced in; 7) dancing can be about anyting but is fundamentally and primarily about the human body and its movements, beginning with walking”.

do corpo a serem ativadas²⁵⁴. A música também poderia ser apresentada aos bailarinos apenas no momento do espetáculo. A radicalidade da desvinculação entre a música e a dança pode ser percebida num espetáculo de Cunningham em 2007, na Califórnia, em que os espectadores receberam, cada um, um aparelho iPod, pelo qual poderiam escolher, eles próprios, as músicas para acompanhar a gestualidade dos bailarinos²⁵⁵. Ele usava, portanto, os elementos cênicos como coexistentes, criando um efeito geral pela combinação aleatória deles. À forma resultante, então, não acompanhava um sentido predeterminado que deveria ser apreendido pela plateia; o resultado era a apresentação de uma variedade de experiências em que o espectador estivesse livre para interpretar, selecionar ou simplesmente absorver o que entendesse ser mais relevante para sua percepção.

3.2.3 A dança pós-moderna e a radicalidade do corpo que dança – experiência, percepção e consciência

Alguns bailarinos da companhia de Cunningham, influenciados pelas suas ideias e após um curso de composição ministrado em seu estúdio pelo músico Robert Dunn no início da década de 60, foram ainda mais além, dando início ao que se convencionou chamar de dança pós-moderna²⁵⁶. O que Banes chama de dança pós-moderna é a dança produzida nos EUA, durante as décadas de 60 a 80, que lida com a crítica a duas tradições: tanto a da dança moderna desenvolvida nas décadas anteriores quanto a da *danse d'école* simbolizada pelo balé clássico. O marco inicial da dança pós-moderna americana é geralmente identificado com o primeiro concerto do grupo que se formou a partir do curso de Dann, em julho de 1962 numa igreja de Greenwich Village em Nova Iorque, que deu origem ao coletivo de artistas *Judson Church Dance Theater*²⁵⁷. Segundo Banes, o coletivo foi inicialmente formado por Trisha Brown, Lucinda Childs, David Gordon, Alex e Deborah Hay, Robert Morris, Steve Paxton, Yvonne Reiner e Robert Rauschenberg, tendo uma 2ª geração a partir de 1965 composta por Meredith Monk, Kenneth King e Phoebe Neville, os concertos tendo durado até 1968.

254BANES, 1987, p. 7.

255CANTON, *Narrativas Enviesadas*, in 2009, p. 24.

256Banes destaca que o termo pós-moderno possui um caráter estritamente temporal, já que comporta variados estilos, problemáticas e técnicas: pós-moderna é a dança que se seguiu à dança moderna, se estendendo entre as décadas de 60 a 80 (BANES, 1987, pp. xiii-xv).

257O concerto começou com uma projeção de filmes, seguida das apresentações de Ruth Emerson *Shoulder*, Fred Herko *Once or twice a week I put in sneakers to go uptown*, Steve Paxton *Transit and Proxy*, David Gordon *Helen's dance* e *Mannequin dance*, Deborah Hay *Rain fur*, Yvonne Rainer *Divertissement*, *Ordinary dance* e *Dance for 3 people and 6 arms*; além de danças de William Davis, John Herbert McDowell, Gretchen MaLane, Carol Scothorn, Elaine Summers e uma colaboração de Alex Hay, Deborah Hay, Charles Rotmil e John Cage (BANES, 1987, pp. 11-12).

De acordo com a dançarina Yvonne Rainer, a igreja era uma alternativa viável aos artistas que não queriam contratar um teatro para se apresentarem uma vez ao ano, podendo, ao contrário, apresentarem-se periodicamente de uma maneira mais informal²⁵⁸.

Banes distingue três períodos da dança pós-moderna. O primeiro compreende a década de 60 e início da década de 70 (até 1973), em que os dançarinos propuseram reconsiderações sobre o *medium* da dança, sobre sua história e sobre novos usos do tempo, do espaço e do corpo. Em suma, os artistas da época se debruçaram sobre o problema de *definir* a dança, separar o que lhe é intrínseco do que lhe é externo. O corpo humano, então, seguindo as propostas de Cunningham, torna-se o tema principal da dança, e não um mero instrumento de expressão metafórica. Mas diferente de tudo o que já tinha sido feito até então, os artistas pós-modernos pretenderam investigar o corpo natural a partir do corpo cotidiano, ainda não conformado e codificado pelas técnicas de dança. Exploraram, assim, as possibilidades de uso de performers não-bailarinos, de ações não distorcidas pela teatralidade – o corpo não é manipulado ou tensionado mais do que o necessário para fazer de um movimento cotidiano um movimento expressivo, um salto no palco tem a mesma dinâmica, duração e intensidade de um salto na vida real –, da nudez, do erotismo e da soltura descontrolada de energia pura. Os trabalhos de Steve Paxton, *Intravenous Lecture* e *Satisfying Lover*²⁵⁹ citados no segundo capítulo, são paradigmáticos em quase todas as direções.

Essas novas maneiras de abordar a dança exigiam um intenso trabalho de experimentação: o estudo somático torna-se uma importante ferramenta de exploração do corpo, bem como outras técnicas corporais, como os esportes, as artes marciais, o yoga, o tai shi shuan e a meditação; e a improvisação passou a ser utilizada não apenas enquanto um instrumento compositivo coreográfico mas como um dispositivo cênico. Os artistas também exploraram a espacialidade de uma maneira intensa: abandonaram os teatros para dançar em galerias (o que aproximava a dança das artes visuais), ginásios, igrejas, nos centros das cidades e fora delas, explorando radicalmente a verticalidade – como Trisha Brown em *Walking down the side of a building* (1970) e *Roof Piece* (1971)²⁶⁰, em que os dançarinos, no primeiro, eram presos por cabos de aço e desciam caminhando nas laterais de prédios e, no segundo, dançavam no topo de edifícios em Manhattan.

No final da década de 60, os dançarinos passaram a assumir uma postura mais política em relação às suas criações, invocando questões como participação, democracia, cooperação e

258BANES, 1987, p. 12.

259Trecho disponível de *Satisfying Lover* em <https://www.youtube.com/watch?v=jhbhol7o9PM>, acessado em março de 2017.

260Versões recentes dos trabalhos disponíveis em <https://www.youtube.com/watch?v=MpGsEOR9db0> e <https://www.youtube.com/watch?v=6UN4DrkrL9E>, acessados em março de 2017.

ecologia. Nesse contexto, é que Yvonne Rainer cria a peça *WAR* e um protesto de rua em forma de performance contra a guerra do Vietnã (ambos de 1970) e que Steve Paxton desenvolve o Contato Improvisação, o qual examinaremos à frente.

O segundo período da dança pós-moderna, de acordo com Banes, compreende a década de 70 (a partir de 1973), quando se desenvolveu a dança pós-moderna analítica: aquela que trabalha com o aspecto programático²⁶¹ da dança. Nesta época, as estratégias de caráter modernista desenvolvidas na década anterior foram usadas sem muita relação crítica, seja à questões políticas e sociais, seja à história da dança. A dança foi submetida a certos princípios compositivos a fim de que fosse possível explorar as possibilidades do corpo, em sua forma pura, o que aproximava a dança pós-moderna analítica do movimento do minimalismo. Os performers geralmente se apresentavam usando roupas confortáveis, em silêncio e em ambientes vazios, sem qualquer apelo cênico. Algumas estruturas de repetição e reversão, sistemas matemáticos e formas geométricas eram usados na busca de movimentos simples e a música era rejeitada como forma de organização rítmica. Os bailarinos retornaram à estrutura coreográfica, no entanto sem qualquer expressão pessoal: os movimentos eram objetivos e o corpo tomado de uma maneira quase científica. Algumas peças significativas da dança pós-moderna analítica são o prematuro *Trio A*²⁶² (1966) de Yvonne Rainer, *Accummulation*²⁶³ (1971) e *Watermotor*²⁶⁴ (1978), ambas de Trisha Brown, e *Calico Mingling* (1973) de Lucinda Childs. Rainer, em 1965, inclusive formulou, no modelo de um manifesto, estratégias para desmitificar a dança e fazê-la objetiva²⁶⁵. Um aspecto importante que Banes destaca como um diferencial da dança pós-moderna analítica é que ela torna desnudo e sem artifícios o processo criativo da dança, colocando o público em contato direto com a criação da coreografia, de modo que parte do prazer estético em ver a dança deriva da aprendizagem de sua própria estrutura²⁶⁶.

Também nesse período desenvolveu-se uma forma de dança ligada a padrões não ocidentais e interesses espirituais, religiosos, terapêuticos e comunitários, que explorava suas funções sociais no contexto de outras culturas. Diferente da dança moderna, esses caracteres não

261BANES, 1987, p. xxi.

262Parte I disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Em_-A44HNzc, acessado em março de 2017.

263Versão recente disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=86I6icDKH3M&t=148s>, acessado em março de 2017.

264Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3FALHd5Viz4&t=6s>, acessado em março de 2017.

265“*No to spectacle no to virtuosity no to transformations and magic and make-believe no to the glamour and transcendancy of the star image no to the heroic no to the anti-heroic no to trash imagery no to involvement of performer or spectator no to style no to camp no to seduction of spectator by the wiles of the performer no to eccentricity no to moving or being moved*” (BANES, 1987, p. 43).

266BANES, 1987, p. 16.

eram investigados tendo em vista aspectos cênicos e expressivos, mas como verdadeiras propostas de novas formas de vida, mais orgânicas e comunitárias – o que Banes chamou de dança pós-moderna metafórica. Barbara Dilley, por exemplo, explorava a interseção entre processos meditativos e artísticos, criando uma técnica de dança denominada Dança Contemplativa. Deborah Hay²⁶⁷ também explorou bastante esses aspectos em seus solos mais tardios.

O terceiro período da dança pós-moderna destacado por Banes se refere à década de 80, em que vemos retornar a preocupação dos coreógrafos com o significado e o conteúdo da dança, bem como o reestabelecimento das relações entre os elementos cênicos. Os dançarinos radicais, como Trisha Brown e Lucinda Childs, começaram a se reorganizar em companhias, devido às exigências do mercado, e com isso suas coreografias acabaram ganhando um caráter mais formatado, espetaculoso e menos experimental²⁶⁸. Incorporando os ideais estéticos corporais da cultura da ginástica e do esporte e relacionando a dança dita erudita à cultura popular, desenvolveu-se também nessa década uma dança mais enérgica, virtuosa e musical, em contraste com a dança minimal e silenciosa da década anterior.

A dança desenvolvida a partir da década de 90 parece, então, acompanhar todo o movimento da arte de ter de se debruçar sobre os escombros das fronteiras entre a arte e a vida, entre a dança vivida – remetida aos rituais extáticos primitivos e comunitários – e a dança cênica, entre a dança e outras formas de arte. Num campo aberto em que tudo *pode ser* dança, mas nem tudo *é* dança, os coreógrafos e dançarinos contemporâneos se deparam com a mistura, o hibridismo, a fragmentação, e precisam pontuar suas próprias individualidades nesse mar imenso de possibilidades, que cada vez mais dialoga com a realidade, mesmo que num cenário caleidoscópico. Tuca Pinheiro, um dançarino belorizontino em atividade, disse certa vez que não há propriamente uma *dança contemporânea*, mas um *pensamento contemporâneo sobre a dança*; um pensamento autoconsciente de sua prática e de sua história, que entrelaça materiais tradicionais, como as técnicas de balé e de dança moderna, a materiais objetivos e simbólicos; que critica seu meio e propõe novas formas de articulação corporal num ambiente social cada vez mais virtual, tecnológico e informacional.

267Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=gAYMgYHSRck>, acessado em março de 2017.

268Cf., por exemplo, <https://www.youtube.com/watch?v=RcYkuyTAKT8>, acessado em março de 2017. Nesse trecho de *Glacial Decoy* (1979), coreografia de Trisha Brown para sua própria cia. de dança, podemos notar uma grande diferença em relação aos experimentos iniciais de sua carreira. Nesta peça, Brown explora cenário e figurino, retomando a estrutura coreográfica, pautada pela relação não horizontal entre coreógrafo e bailarino, e o aspecto de espetáculo da coreografia. Diferentemente da peça *Accumulation*, a estrutura de repetição em *Glacial Decoy* possui um apelo composicional: a sequência de movimentos é repetida pelas dançarinas de maneira levemente descoordenada, criando um efeito de cadeia ou de cascata, o que não acontece no primeiro solo, em que a repetição é trabalhada de maneira quase bruta.

Sobre essa relação arte-vida, é interessante a seguinte frase de Kaplan, na introdução da última edição brasileira do livro *Arte como Experiência*: “não é a continuidade da arte que precisa ser reestabelecida, é a filosofia da arte que precisa restabelecer seu reconhecimento da continuidade”²⁶⁹. Isso porque a arte, mesmo nas experimentações formais mais radicais, parece não abandonar a sua relação com a vida e funcionar como maneira de criticá-la, de abrir possibilidades.

Passaremos, agora, ao exame de um movimento específico da dança contemporânea que nos interessou precisamente, não só por eleger o corpo humano e a autoconsciência somática como principais objetos de pesquisa estética, mas também por colocar em evidência essas duas condições da arte em relação à vida: tanto a sua indiscernibilidade em relação às práticas políticas, sociais e comunitárias, quanto a sua capacidade de apontar para novas formas de vida possíveis.

269KAPLAN, *in* AE, p. 18.

3.3 O CONTATO IMPROVISAÇÃO COMO EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

3.3.1 Os aspectos técnicos do Contato Improvisação, o pensamento somático e a consciência corporal

O Contato Improvisação (CI) – tradução brasileira da expressão *Contact Improvisation* – é um movimento fruto das inquietações contraculturais sessentistas sobre a natureza da dança. O dançarino Steve Paxton, na época, estava bastante interessado em examinar os gestos e ações cotidianas como material para a tomada de consciência do corpo natural na dança, isto é, preocupava-se com a fisicalidade do corpo humano e com o significado intrínseco que uma dança poderia ter, desvinculado de qualquer representatividade, expressividade emocional ou simbolismo. Na peça *Proxy* (1961), por exemplo, é apresentada uma dança em quatro seções, em que os dançarinos executavam ações específicas – como comer uma pera, beber um copo de água, andar – além de imitarem algumas poses, retiradas de fotografias de esporte. *English* (1963), *Satisfying Lover* (1967), *State* (1968) exploravam o ato de caminhar e ficar de pé, e *Smiling* (1969) o ato de sorrir²⁷⁰. Com isso, Paxton queria mostrar que uma atividade simples, ainda que não transformada ritmicamente para ser enquadrada como ação cênica, possui seu significado estético imediato. Sobre essas proposições, a antropóloga Cynthia Novack destaca:

Como um dos dançarinos experimentais dos anos 60, Paxton tentou abandonar o conceito de uma dominação psicológica do corpo pela alma interior, que expressa a si mesma por meio do movimento. Junto com os outros, ele colocou o corpo como um signo em si, substituindo a imagem do corpo dominado por um eu interior expressivo pela do corpo responsivo – consciente [*mindful*], senciente [*feeling-filled*] e físico. Ironicamente, com o passar do tempo, essa imagem coincidiu com obsessões na cultura geral pelo corpo como um objeto de exibição e como um instrumento funcional para realizar tarefas, mesmo tarefas estéticas²⁷¹.

A partir de 1972, com vistas a continuar sua investigação acerca do corpo inteligente, sensível e natural, Paxton começou a se utilizar da improvisação em duetos para explorar materiais decorrentes da soltura do peso dos parceiros uns sobre os outros. Foi o início do Contato Improvisação²⁷². A ideia era explorar as relações de peso do corpo orgânico submetido a forças

270Para um apanhado histórico dos trabalhos iniciais de Paxton, cf. BANES, 1987, pp. 56-74.

271NOVACK, 1990, p. 73. No original: “As one of the experimental dancers of the '60s, Paxton tried to shed the concept of a psychological domination of the body by the inner soul expressing itself through movement. Along with others, he posited the body as a sign in itself, replacing the image of the body dominated by an expressive inner self with the responsive body—mindful, feeling-filled, and physical. Ironically, over time this image coincided with obsessions in the larger culture with the body as an object of display and as a functional instrument for fulfilling tasks, even aesthetic tasks”.

272A performance de um grupo de homens, incluindo Steve Paxton, denominada *Magnesium*, apresentada em janeiro de 1972 no Oberlin College é geralmente identificada como o trabalho seminal de Paxton que disparou o movimento do Contato Improvisação (nesse sentido, BANES, 1987, p. 64; para uma descrição detalhada da performance, cf.

físicas, como a gravidade e as forças centrípeta e centrífuga, a partir do contato físico com outro corpo; em outras palavras, a perda e o ganho de equilíbrio dinâmico de uma massa corpórea, com centro de gravidade cambiante, em função da mudança constante do ponto de contato entre dois corpos. Uma ideia bastante simples – e física – que se desdobrou em uma prática com significados mais amplos.

O que primeiro deve-se ter em mente sobre o CI é que não se trata de uma dança formal, no sentido de que não é preocupação dos dançarinos executar movimentos que possam ser fruídos pela sua forma externa, mas uma dança eminentemente perceptiva: a graça do Contato Improvisação está em observar como os dançarinos conseguem dialogar e resolver as situações de risco em que se colocam – em virtude da instabilidade provocada pela mudança recorrente do centro gravitacional compartilhado – utilizando de maneira eficiente sua percepção atenta e concentrada aos mecanismos corporais reflexos.

Quando um bailarino solta seu peso no corpo de outro, ele explora novas possibilidades espaciais – como ficar de ponta cabeça, girar, ser arremessado, perder o equilíbrio, cair no chão etc – o que causa um risco real ao seu corpo. Para Paxton, esse risco real adrenalizante convoca reações corporais reflexas, ligadas ao instinto primitivo de sobrevivência: prestes a cair e se machucar, o corpo deve responder de forma quase automática para se proteger – uma atividade que não é propriamente consciente, não passa pela deliberação racional. Contudo, pode-se, com intenso treinamento, tomar consciência dessas respostas automáticas e aperfeiçoá-las, para que o estado adrenalizado não interfira na orientação das respostas, de modo que elas sejam as mais eficientes possíveis, ou seja, exijam o mínimo de esforço e o máximo de organicidade, considerando o fator de alteridade presente. E quem observa a dança pode perceber esteticamente, *em tempo real*, o processo pelo qual as respostas automáticas são examinadas e aperfeiçoadas.

NOVACK, 1990, p. 28-29). Mais tarde, no mesmo ano, Paxton convidou alguns alunos e colegas para duas semanas de convivência, práticas e trocas, o que resultou na delimitação mais precisa dessa forma de dança. Dentre os dançarinos envolvidos, estavam Barbara Dilley, Mary Fulkerson, Nancy Stark Smith, Curt Siddall, Daniel Lepkoff, David Woodberry e Nita Little, além de Steve Christiansen como o *videomaker* do grupo (NOVACK, 1990, p. 30). O vídeo *Fall after Newton*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=iCOIUDFbGek>, acessado em março de 2017, também é uma importante fonte para o estudo das origens do Contato Improvisação. Nele, podemos acompanhar, com a narração do próprio Paxton, a trajetória da dançarina Nancy Stark Smith nos primeiros anos de desenvolvimento do CI. Outra fonte importante para os estudos do Contato Improvisação é a Revista *Contact Quarterly*, criada em 1977 e existente até os dias atuais, dedicada à publicação de textos sobre o Contato Improvisação (cf. <https://contactquarterly.com/>, acessado em março de 2017). Há duas coletâneas de artigos importantes da CQ – os dois volumes da *Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook*, publicados pela Contact Editions, em 1997 e 2008, respectivamente. Como não tivemos acesso a esse material até o final da escrita da dissertação, citaremos algumas passagens mencionadas em outras obras, precedidas do termo *apud*. Por fim, cabe destacar o site brasileiro <http://contatoimprovisacao.wixsite.com/cibr/videos-de-ci>, acessado em março de 2017, onde estão disponíveis, além dos vídeos, textos e novidades sobre a prática do CI no Brasil e no mundo.

O Contato Improvisação, portanto, é um modo de dança que investiga, além da relação das forças físicas sobre o corpo, a tomada de consciência do próprio corpo pelo dançarino e de suas relações, principalmente dos mecanismos inconscientes que estão a todo tempo em atividade, os quais mal percebemos. Diz respeito menos a um treinamento que conforma o corpo a determinados padrões de movimento – uma técnica de dança – do que a um treinamento da atividade perceptiva sobre o próprio corpo, sobre o espaço-ambiente e sobre o corpo do outro. É possível entender o CI como uma prática aguçada de educação somática, que inclui variados níveis: físico, perceptual, cinestético e relacional.

Mas dizer que a Improvisação de Contato não é uma técnica de dança não significa dizer que não possua nenhum aspecto técnico. Embora a prática não exija um corpo conformado – o que abre a possibilidade democrática de qualquer pessoa praticá-lo²⁷³ – pode-se notar quando um contatista possui habilidade ou não. Segundo Steve Paxton, é justamente a técnica o fator que emancipa o bailarino improvisador – aquele que não trabalha com a coreografia estruturada – de seus hábitos corporais cotidianos e enraizados²⁷⁴. A habilidade na prática do CI está ligada, todavia, ao domínio de alguns princípios técnicos de treinamento da atividade perceptiva, que leva, como consequência, a uma maneira característica de movimento.

Podemos enumerar quatro desses princípios técnicos: (a) o abandono da voluntariedade da ação em favor da experiência do fluxo natural do movimento; (b) a prontidão, em que o corpo deve encontrar um estado de equilíbrio dinâmico entre o relaxamento e a atenção, em que se articulam a suavidade, o suporte, a segurança e a ausência de esforço; (c) a reciprocidade, isto é, a alternância orgânica de papéis de atividade e passividade do dançarino durante o dueto, em respeito ao fluxo de movimento natural; (d) a coleta atenta de informação tanto do ambiente, o que inclui o corpo do parceiro, quanto do próprio corpo do dançarino envolvido no dueto.

(a) O primeiro aspecto técnico envolve uma questão que foi amplamente discutida nesse trabalho, relacionada à deliberação e escolha voluntária e racional envolvida na arte e, mais especificamente na arte da dança, à separação dualista entre mente e corpo.

273“Um iniciante no Contato Improvisação necessita reconhecer alguns poucos elementos e princípios para poder ‘entrar no jogo’, isto é, integrar-se nas oportunidades de prática e experiência. Daí por diante, ele terá talvez uma vida inteira desdobrando e descobrindo implicações e possibilidades desses elementos e princípios para o seu corpo nas mais diversas facetas de sua existência: física, emocional, intelectual, espiritual, sociocultural etc” (SILVA, 2014, p. 47).

274PAXTON, Steve. *Lori B & Steve Paxton interview each other about sex and contact improvisation*, apud, SILVA, 2014, p. 64. Nesse mesmo sentido, Susan Foster defende que é o treinamento o que permite que o improvisador não use seus hábitos – o já conhecido – como rotina de movimento, mas que os subverta para dar origem a algo ainda desconhecido, a um aspecto de surpresa (FOSTER, Susan Leigh. *Taken by Surprise. Improvisation in dance and mind*, in ALBRIGHT e GERE, 2003, p. 7).

Com efeito, é impossível dizer que o artista tem pleno controle consciente sobre suas atividades e sobre seu material, mas igualmente impossível dizer que ele não pensa enquanto trabalha – em termos deweyanos, o modo de pensamento qualitativo. O fato de que o artista não trabalha diretamente com um raciocínio simbólico não significa que ele não pondera conscientemente relações de meios e fins, todo e partes, no tocante a seu material qualitativo durante a sua atividade criativa. O artista não deixa sua atividade habitual fluir sem qualquer controle, pois se assim fosse, não poderia produzir nenhuma novidade. O fluxo livre da atividade artística resultaria em hábitos arraigados – inclusive corporais, como bem salienta Alexander – que são contrários a qualquer aspecto de invenção e surpresa. E mesmo nas correntes em que o artista deliberadamente se coloca numa posição de soltura total das energias criativas, é preciso enfatizar que houve um trabalho prévio preparatório, que condicionou e treinou suas aptidões e habilidades para que a soltura seja no mínimo consistente.

No caso da arte da dança, em que o material é o próprio corpo do bailarino, a relação entre o controle consciente do artista e a soltura completa das energias criativas toca o problema da separação ou da ligação entre mente e corpo. Seguindo Dewey, é impossível dizer que o dançarino não pensa enquanto trabalha, mas o seu pensamento qualitativo envolverá uma modalidade peculiar de consciência: a consciência corporal.

Como vimos ao analisarmos brevemente as considerações de Alexander e o conceito de *consciência do corpo* desenvolvido por José Gil em relação à dança, o controle consciente do corpo não é uma espécie de vontade mental sobreposta à materialidade física somática, mas um controle que surge no próprio corpo, quando dirigimos a atenção a determinados aspectos seus e compreendemos praticamente suas relações mecânicas e atividades funcionais. A consciência corporal não é, portanto, consciência *sobre* o corpo, mas consciência *no* corpo, a consciência na forma da atenção focal e testemunhal²⁷⁵.

Essa forma de atenção testemunhal exige um controle da atividade deliberativa e interventiva da consciência, um refreamento da tendência a sempre *querer mandar o corpo fazer alguma coisa*, baseado numa finalidade ideal previamente concebida no nível mental – prática que reforça a separação dualista entre mente e corpo. A dançarina e performer Ana Alonso costuma

275Numa abordagem que relaciona o Contato Improvisação à Técnica Alexander, o dançarino Camilo Vacalebre salienta a necessidade dos contatistas de dançarem “de olhos abertos”, tanto literalmente, para colherem as informações do ambiente e não mergulharem em universo de sensações exclusivamente subjetivas, entregando-se incondicionalmente; quanto metaforicamente, referindo-se à necessidade de manter o controle consciente sobre o fluxo do movimento, sob pena de se recair na repetição de hábitos, muitas vezes relacionados à má utilização do corpo (SILVA, 2014, p. 33).

denominar essa inibição como o treinamento do *não fazer*, o que também nos remete às proposições de Alexander no contexto da reeducação somática:

O “não fazer” parece ser parte do treinamento em Contato Improvisação (CI). Neste caso, não fazer significa abrir a atenção ao funcionamento do corpo nas relações com o peso e as leis físicas do movimento, de modo a suspender (não fazer) as ações desnecessárias à experiência, que camuflariam a apropriação do acontecimento dança. Significa também suspender a constante nomeação das relações à nossa volta, tensionando com isso a investigação do corpo, das relações, do movimento ao improvisar. Conceitos como “funcionalidade” do movimento e autoregulação acompanham este processo de diversas maneiras, incluindo no treinamento, atividades de educação somática e meditação²⁷⁶.

Chyntia Novack também destaca esse aspecto, num ponto de vista pessoal com a prática do CI:

Meus esforços para aprender às vezes me levaram a tentar controlar o movimento, a fazer eventos ocorrerem. Eu descobri que a menos que uma habilidade estivesse realmente “em meu corpo”, uma parte do meu repertório de movimento que poderia emergir ou ser chamada quando apropriada, eu deslizaria para um estado desajeitado de manipulação do meu próprio movimento ou do meu parceiro²⁷⁷.

Essas percepções e propostas ressoam com o que descobriram Steve Paxton e seus colegas: se os dançarinos simplesmente se mantêm atentos às respostas automáticas de seus corpos relacionadas à padrões de comportamento primitivo e animal, respeitando as forças físicas que sobre eles se operam e mantendo o contato, o movimento da dupla entra num fluxo espiralado, que se desenvolve de uma forma contínua e fluida, “sem esquinas” que exigem redirecionamento²⁷⁸.

Quando falamos de controle consciente do corpo a partir da atenção testemunhal, podemos pensar sobre a questão explorada tanto por Dewey quanto por Alexander das relações não-externas entre meios e fins. O pensamento somático e a consciência corporal exigidos no Contato Improvisação são evidentemente explorações sobre os *meios pelos quais* o corpo se engaja eficientemente nas atividades da dança, meios que permanecem inconscientes, instintivos e automáticos caso a atenção não seja a eles direcionada, meios que podem ser otimizados a partir

276KRISCHKE, Ana M. A. *Estamos Treinando “Não Fazer”?*, in Caderno de Resumos do IX Encontro da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, pp. 218-219. Disponível em <https://drive.google.com/file/d/0B7MRp-J7t7iUd2xpQmY4MmVZQIY1c01mNVZZMTJmek1RLU1r/view> , acessado em março de 2017. Ana Alonso é doutoranda pela UDESC, dançarina e performer.

277NOVACK, 1990, p. 61. No original: “My efforts to learn sometimes led me to attempt to control the movement, to make events occur. I discovered that unless a skill was really ‘in my body’, a part of my movement repertoire that could emerge or be called on when appropriate, I would lapse into an awkward state of manipulating my own movement or my partner’s”.

278SILVA, 2014, p. 124.

do controle consciente não deliberativo, um controle que não imputa finalidade, mas que simplesmente testemunha atentamente o que se passa, tornando os meios em fins e podendo levar a resultados não habituais, porque não determinados previamente.

(b) Essa consciência atenta às próprias respostas automáticas corporais e seu consequente treinamento para otimizar uma ação orgânica, ao mesmo tempo arriscada e segura, está diretamente relacionada ao segundo aspecto técnico mencionado: o estado de prontidão necessário para uma prática habilidosa de Contato Improvisação.

Paxton desenvolveu um exercício peculiar para estimular esse estado de prontidão, em que o relaxamento e o esforço acham um equilíbrio dinâmico – o que ele chama de *small dance* [*pequena dança*]. Como dissemos, Paxton estava interessado nas ações mais ordinárias do corpo, inclusive a simples atitude de ficar de pé. Para ele, a posição ereta já é instável, pois o corpo precisa se organizar num equilíbrio que luta contra a força da gravidade: “mesmo de pé você executa uma queda contínua”²⁷⁹. No exercício, somos convidados a testemunhar as forças agindo sobre o corpo e a sua tentativa de se equilibrar, a partir da sustentação consciente de duas decisões contrárias: permanecer de pé e, ao mesmo tempo, relaxar o máximo possível. Para que essas duas ações contrárias possam se harmonizar, isto é, para que possamos nos manter relaxadamente de pé, é necessário que o corpo não pare de realizar pequenos ajustes involuntários, sem a atuação direta da vontade, e se prestarmos atenção no que se passa, poderemos testemunhá-lo dançando de uma maneira sutil: sua *pequena dança*. O afinamento entre as duas posições é contínuo, dinâmico e involuntário, e a mente não atua como um instrumento ativo, ela simplesmente observa, testemunha, como uma lente que focaliza certas percepções²⁸⁰. O estado de prontidão que pode ser observado no corpo durante a *pequena dança*, um estado intermediário entre o relaxamento e a rigidez, é o parâmetro da atenção e da disponibilidade exigidas em qualquer prática de Contato Improvisação.

279SILVA, 2014, p. 82. Nesse sentido, Gil inicia o prólogo do seu livro *Movimento Total* com a seguinte frase: “no começo, era o movimento” (GIL, 2002, p.11), referindo-se não apenas ao sentido cronológico religioso (no início era o verbo) ou científico (o Big Bang) do Universo, mas ao sentido ontológico do homem de pé sobre a Terra: o corpo humano de pé só é ilusoriamente imóvel, já acomoda em si um turbilhão interno, é campo de forças. Também podemos entender essa frase no sentido de que mesmo antes que o corpo inicie o movimento, por uma decisão deliberada, já teve de realizar pequenos ajustes para suportá-lo, como bem destacaram Shusterman, no livro *Consciência Corporal*, ao considerar as recentes pesquisas da neurociência de Benjamin Libet (Cf. nota 222), e também Paxton, ao propor o exercício da *small dance*.

280SILVA, 2014, p. 112.

(c) Na dança CI, a capacidade perceptual atenta e consciente deve estar aguçada ainda por mais uma razão: existe sempre um outro centro autônomo de decisão, realizando os mesmos ajustes para manter o corpo pronto e disponível, o mesmo esforço de atenção e de controle da voluntariedade. O sucesso de um dueto de Contato Improvisação reside na capacidade compartilhada de dois centros autônomos de decisão se transformarem em um, não com a dissolução das singularidades, mas com a criação de um terceiro centro, que parece coordenar os outros dois: o próprio fluxo de movimento orgânico.

Obviamente, o estabelecimento de um fluxo espiralado de movimento exige uma certa atividade dos dançarinos envolvidos, no sentido de que o corpo deve ser colocado num estado ativo para as exigências físicas da dança. Esse estado, paradoxalmente, exige também uma dose de passividade, que envolve o entendimento consciente de que em determinados momentos da dança, o corpo de um dos parceiros funcionará como suporte para o movimento do corpo do outro. Parafraseando o bailarino e professor Hugo Leonardo, durante as práticas de CI sentimos que dançamos ao mesmo tempo em que somos dançados²⁸¹.

Por isso, a noção de reciprocidade é importantíssima para o desenvolvimento da habilidade na Improvisação de Contato, a alternância consciente entre momentos de atividade e passividade, que deve ser acordada tacitamente entre os parceiros, segundo as exigências do próprio movimento. Em outras palavras, o fluxo relativamente autônomo só acontece quando os dois centros de decisão envolvidos – os parceiros dançarinos – intercalam, de forma coordenada, a atividade e a passividade no ato de dançar. Por isso, Gil caracteriza o CI como um jogo de perguntas e respostas, sendo que a resposta adequada é sempre aquela que “mantém a cadeia do movimento (...) num *continuum* inteiro e sem quebras (segundo a via mais fácil)”.²⁸²

Isso nos remete ao conceito de experiência, proposto por Dewey. Vimos que, para o filósofo, a experiência é uma espécie de relação especial da criatura humana com seu meio, uma transação tacitamente articulada entre o fazer e o sofrer – *doing and undergoing* – em que não existe de antemão algo como um sujeito e um objeto. A distinção só ocorre quando nos distanciamos abstratamente da atividade, invocando o nível mental e simbólico para discriminar e

281SILVA, 2014, p. 108. Isso não é próprio apenas da prática do CI. Gil utiliza o conceito de *atmosfera* para se referir à conexão entre bailarinos que não estão em contato (cf. GIL, 2002, pp. 109 e ss.) e Foster destaca que a improvisação em dança, no geral, permite a experiência, não de conduzir [*leading*] ou de simplesmente seguir [*following*], mas a de *se mover com* [*moving with*], o que lembra uma categoria gramatical encontrada em formas verbais de algumas línguas, como o grego clássico, conhecida como voz média: os eventos não são descritos gramaticalmente nem na forma da voz ativa nem na forma da voz passiva, o sujeito nem age e nem sofre a ação (FOSTER, in ALBRIGHT e GERE, 2003, p. 7).

282GIL, 2002, p. 108.

compreender o que já estamos vivendo. A experiência é sempre uma relação, que envolve uma troca rítmica de energia, um fluxo contínuo, com momentos de calma, pausas e clímax. Ela nunca é instantânea, se desenvolve no tempo e rumo para uma consumação significativa.

Numa experiência bem-sucedida de Contato Improvisação, podemos dizer que na transação entre o fazer e o sofrer, o dançarino se engaja espacialmente de um modo tão intenso com seu próprio corpo, o corpo de seu parceiro e o ambiente, que não sente essas distinções da percepção ordinária. Mesmo que não perca o senso de identidade, a atenção focada por parte dos parceiros em um único ponto de contato promove uma estranha sensação de *osmose*, nos termos de Gil, não só entre o corpo e a consciência, mas entre as consciências dos parceiros. Poderemos compreender melhor o que Gil quer dizer, sem nenhum apelo exotérico²⁸³, pelo exame de um exercício de treinamento perceptual proposto por Paxton, denominado *cabeça-a-cabeça*²⁸⁴. Nesse exercício, dois parceiros se colocam numa posição em que suas cabeças estabelecem o ponto de contato. A ideia não é que os parceiros iniciem uma movimentação pela cabeça, mas que simplesmente permaneçam parados, para observarem e sentirem a pequena dança do outro. Para Gil, a possibilidade de se observar ou sentir a pequena dança do outro é um exercício interessante de comunicação direta entre inconscientes.

Como vimos, quando um bailarino observa sua própria pequena dança, no exercício de relaxamento ereto, está na verdade acionando a atenção para observar movimentos involuntários, que o corpo executa independente de uma ordem direta e consciente da vontade. Em suma, está acionando a atenção consciente para testemunhar o inconsciente em ação. No exercício *cabeça-a-cabeça*, o bailarino coloca sua atenção consciente para testemunhar, então, o inconsciente do outro em ação. Mas ao mesmo tempo, o próprio inconsciente do bailarino é acessado pela atenção consciente do parceiro. Gil considera essa peculiar relação – um “eu sei que ele sabe que eu sei que ele sabe”²⁸⁵ – uma comunicação direta e silenciosa entre inconscientes, e que, como tal, é o parâmetro de diálogo de qualquer prática de Contato Improvisação.

Estas interferências das consciências dos dois bailarinos, longe de os encerrar numa relação estéril de espelho, abre as suas consciências à passagem dos inconscientes, porque não se trata de “consciências puras” mas de “consciências do corpo”. O

283O próprio Steve Paxton frisou, na primeira edição da *Contact Quarterly*: “I want to go on record as being *pro-physical-sensation* in the teaching of this material. The symbolism, mysticism, psychology, spiritualism are horse-drivel. In actually teaching the *stand* or discussing *momentum* or *gravity*, I think each teacher should stick to sensational facts...Personally I think we should guard our thoughts about auras and energyfields and E.S.P. until we can actually demonstrate *and* teach such matters. *Personally*, I've never seen anything occur which was abnormal, para-physical, or extra-sensory. Personally I think we underestimate the extent of the ‘real’” (*apud* NOVACK, 1990, p. 38).

284PAXTON, *To touch*, *apud* SILVA, 2014, p. 113 e GIL, 2002, p. 102.

285GIL, 2002, p. 104.

contato dos dois corpos suscita uma espécie de duplo efeito sobre a consciência do bailarino: esta sofre uma impregnação do seu próprio corpo pelo fato de se achar centrada no ponto de contato, por um lado; e, por outro, escapa a si própria, descentra-se de si, achando-se inexoravelmente atraída em direção à outra consciência do corpo que tem tendência a impregná-la também a ela, a misturar-se com ela²⁸⁶.

Gil faz questão de destacar que não se trata de “consciências puras” para evitar a interpretação da *osmose* como uma espécie de *leitura de pensamento*, pois isso implica numa interpretação da consciência como não imanente ao corpo. O filósofo também destaca que não há propriamente acesso ao inconsciente do outro, num sentido freudiano, mas simplesmente a “abertura ao inconsciente que se transmite sem que a consciência conheça os conteúdos transmitidos”²⁸⁷, ou seja, a abertura à percepção e direcionamento da atenção ao âmbito dos movimentos irrefletidos de menor esforço, tanto próprios como alheios. Uma outra passagem merece destaque:

Os dois corpos formaram um corpo único graças à transmissão de movimentos inconscientes de um corpo à consciência do corpo do outro e, por esse meio, ao corpo do outro. É a consciência do corpo que abre o corpo do bailarino ao do seu par; e é a comunicação inconsciente do movimento (por osmose) que permite a criação de um fluxo único que atravessa os dois corpos ligando-os tão estreitamente que agem com a espontaneidade, a fluência, a lógica rigorosa dos gestos de um só corpo (quando cada um improvisa)²⁸⁸.

O dançarino de CI, então, pode sentir que seus movimentos não são propriamente comandados por nenhum dos dois centros autônomos de decisão, mas por uma terceira força, que surge justamente do ponto de contato. O ponto real e físico de contato, focado pelas duas consciências, é o que permite a *mutualidade* da experiência: o sujeito sabe a forma como seu parceiro sente o contato, porque ele próprio o sente, sua pele toca e é tocada. Segundo Gil, “o que se passa quando dois corpos entram em contato? Ganham os dois em intensidade. Por quê? Porque, graças a uma comunicação inconsciente de experiências, cada corpo acolhe a experiência do outro”²⁸⁹.

(d) O estado de percepção aguçado exigido numa dança de Contato Improvisação é descrito pela bailarina Nita Little como a constante coleta de informação²⁹⁰ do espaço-ambiente, do corpo do parceiro e do próprio corpo. Como já dissemos, esse mapeamento atento das condições

286GIL, 2002, p. 104.

287GIL, 2002, p. 105 e 111.

288GIL, 2002, p. 108.

289GIL, 2002, p. 104.

290LITTLE, Nita. *Dancing out of bounds*, 2008. Disponível em www.nitalittle.com/writings, acessado em março, 2017.

do corpo-mente-ambiente fornecerá ao dançarino subsídios para que se movimente da forma mais natural possível, seu corpo respondendo adequadamente aos estímulos com os quais é afetado²⁹¹.

É preciso compreender essa atividade perceptiva de coleta de informação a partir de uma reformulação do que entendemos por *estar presente*, e nessa seara, a teoria da experiência de Dewey aparece como uma forte aliada. Lembremos que o filósofo defende que a percepção nunca é instantânea, pois ela sempre envolve o trabalho da consciência, isto é, uma adaptação criativa entre os significados mentais incorporados no passado e a nova situação que se apresenta. Um ato de percepção difere de um ato de mero reconhecimento: o primeiro é sempre criativo e direcionado ao futuro, o segundo é uma aplicação automática do passado ao presente, para fins externos à própria atividade perceptiva. Um ato de percepção propriamente dito exige da criatura, portanto, um estado de presença expandido, em que a experiência esteja articulada numa totalidade com sentido. O tempo não é sentido enquanto uma sucessão linear mais ou menos articulada entre passado, presente e futuro, mas enquanto uma conjunção pontual e completa, que envolve o passado na forma da memória e o futuro na forma da antecipação das consequências. Além disso, o presente expandido exige uma coordenação real entre mente e corpo, já que nem a memória nem a antecipação de consequências – aspectos mentais – são o que guiam a percepção, elas apenas completam o significado da experiência, que começa a partir de uma articulação física e corporal.

Falando sobre o tempo e sobre a presença expandida no Contato Improvisação, o dançarino Martin Keogh propõe a ideia de conceber o tempo não como uma linha reta, mas como uma esfera. Segundo ele, “o tempo nos envolve” e “nós o ingerimos”²⁹². A partir dessa visão do tempo como esfera, o passado é o que está dentro de nós, nossos hábitos incorporados (em termos deweyanos), o que já internalizamos no contato com o mundo, o que aprendemos, o que guardamos; o presente é nosso corpo, principalmente nossa pele, que alcança os objetos, Tateando as superfícies, entrando em contato direto com o mundo; e o futuro é o que está ao nosso redor, ao alcance dos nossos olhos, as inúmeras possibilidades abertas diante de nós. O dançarino propõe, assim, que mudemos o paradigma da percepção do tempo da visualidade para o da cinestesia, paradigma que considera apropriadamente a atividade direta do corpo, de sua posição física e disponibilidades para o ato de percepção; que considera, também, o aqui e agora com extensão,

291Lembrando uma passagem do livro *Consciência Corporal*, em que Shusterman destaca um dos aspectos do *self* transacional deweyano: “A percepção reflexiva de nossos corpos nunca pode parar na pele; não podemos sentir apenas o corpo, separado de seu contexto ambiental (...) temos de desenvolver uma maior sensibilidade às condições, relações e energias imediatas ambientais do corpo. Em nossas ações corporais, não somos agentes autossuficientes, mas servos e empresários de forças maiores que organizamos a fim de realizar nossas tarefas” (SHUSTERMAN, 2012, pp. 321-322).

292KEOGH, Martin. *The time of your life*, apud SILVA, 2014, p. 138.

volume e textura. Sobre a proposta de Keogh, Hugo Leonardo destaca que é preciso tomar o sujeito, não como um ponto na linha do tempo, mas como o próprio horizonte de temporalidade²⁹³.

A dançarina Nitta Little tem uma visão semelhante a de Keogh. Ela diz que a concepção do tempo enquanto linha é apropriado para pensarmos o fenômeno específico de funcionamento da linguagem, mas não é para pensarmos relações não-linguísticas, como a dança. A linguagem verbal é um importante modo de atividade do pensamento, mas trabalha atomizando a experiência ou, em termos deweyanos, discriminando-a em objetos. A dança, como qualquer outra arte, envolve uma atividade de pensamento multidimensional e que lida, portanto, não com partes da experiência, mas com a experiência em sua integralidade. Para Nita Little, a dança exige “campos de consciência” ou “estados de ser”²⁹⁴, o que faz com que o tempo seja considerado mais como uma qualidade de atenção do que como medida de duração²⁹⁵. O exercício de *fatiar o tempo* é proposto, então, como um treinamento de retenção do máximo de informação na menor fração de tempo possível. É justamente o oposto de querer agarrar um átomo de tempo, discriminando-o ao máximo e transformando-o em dados; trata-se de desacelerar as atividades discriminativas habituais, para desfrutar e explorar a percepção do aqui-agora integral: “tomar uma ‘fina fatia do tempo’ e ampliá-la para um ‘horizonte’ de percepção e experiência”²⁹⁶.

Nota-se como esse exercício proposto por Nita Little reflete as considerações filosóficas de Dewey a respeito da totalidade qualitativa pervasiva da experiência, a qual tivemos a oportunidade de examinar no segundo capítulo. Nita Little pressupõe que existe uma totalidade que subsiste em nossas relações com o mundo que nunca pode ser exaustivamente discriminada. Há, pois, possibilidades infinitas de experiências perceptuais envolvidas em uma única situação existencial, e a linguagem é apenas uma tentativa de apreender algumas delas. Há sempre algo que, a despeito de estar presente numa dada situação, encontra-se fora de vista. Essa totalidade pode ser intuída numa experiência estética, mas nunca exaustivamente discriminada. O que Nita Little propõe é treinar nossa percepção para captar informações que no curso normal de eventos passam despercebidos; pensar em desacelerar o tempo auxilia nessa tarefa.

Assim como Dewey, Nita Little enfatiza que não se trata de uma ausência da mente, mas apenas de outra modalidade de uso da mente, um uso que não a engaje num discurso interno

293SILVA, 2014, p. 153.

294LITTLE, 2008.

295SILVA, 2014, p. 159.

296SILVA, 2104, p. 167.

abstrato, mas numa atividade mais observadora e atenta. Nesse mesma linha, Hugo Leonardo defende que

Os dançarinos separam, em sua explicação, corpo e vida mental quando, na realidade, estariam apontando para outra distinção, que seria: por um lado, quando estão intensamente concentrados no tempo presente e, por outro lado, quando estão engajados com estados de planejamento, os quais envolvem maior efetividade de estruturas da memória (passado) e de faculdades antecipatórias (futuro)²⁹⁷.

As palavras de Hugo Leonardo refletem também uma ideia deweyana de não separar as experiências em estéticas ou intelectuais, mas sim dividi-las entre aquelas que se completam, devido à articulação da criatura viva em sua totalidade, e aquelas que não se completam, porque tomadas em seu caráter fragmentário, mecânico, não-presente.

Pela análise desses quatro aspectos técnicos, percebe-se que a prática do Contato Improvisação, embora tenha partido de uma investigação eminentemente física do corpo, acabou se desdobrando em significados mais abrangentes. Mas outros significados ainda mais amplos, relacionados à cultura, à política e à sociedade, podem também ser explorados. Segundo Hugo Leonardo, “a agenda dos pioneiros incluía movimento, força gravitacional, contato, performance, tanto quanto políticas de gênero, confrontações de relações hierárquicas, estruturas de legitimação da arte, limites da arte para vida real, sexualidade, economia, política, comunidade etc”²⁹⁸. Algumas dessas questões já foram tratadas nesse trabalho, de uma maneira geral, a partir do problema da relação arte-vida, mas, nos tópicos seguintes, serão retomadas no contexto dessa prática de dança específica.

3.3.2 A arte no Contato Improvisação

Quando tratamos o Contato Improvisação como uma forma de arte, um aspecto importante a ser destacado é a ausência de fronteiras definidas entre a dança de CI artística e a dança, digamos, terapêutica e recreativa. Embora tenha surgido num contexto cultural especializado

297SILVA, 2014, p. 144. O mesmo posicionamento, mas sobre a improvisação em geral, pode ser encontrado em Foster: “Rather than suppress any function of mind, improvisation’s bodily mindfulness summons up a kind of hyperawareness of the relation between immediate action and overall shape, between that which is about to take place or is taking place and that which has and will take place (...) Improvisation does not, therefore, entail a silencing of the mind in order for the body ‘to speak’. Rather, improvisation pivots both mind and body into a new apprehension of relationalities” (FOSTER, in ALBRIGHT e GERE, 2003, p. 7).

298SILVA, 2014, p. 71.

– isto é, tenha se originado das investigações de um bailarino renomado, que já havia sido solista da companhia de Cunningham e que estava engajado em movimentos artísticos radicais, como o da *Judson Church Dance Theater* e, mais tarde, o do *Grand Union* – o CI se desenvolveu e se desenvolve à parte desse cenário da arte tradicional, da dança institucional ou erudita.

Como vimos, a expertise no Contato Improvisação não é adquirida pela aprendizagem de uma técnica de dança, mas pelo treinamento da percepção e consciência corporal. Consequentemente, não há restrição da participação de pessoas que não sejam propriamente bailarinos, nem exigência de um corpo ideal e pressuposição de um objetivo formal como resultado do trabalho de treinamento²⁹⁹. Por isso, os conhecimentos não são transmitidos nos moldes institucionais, mas por meio de Festivais, *Workshops* ou *Jams*³⁰⁰, o que exige uma posição mais horizontalizada do condutor ou instrutor da prática, que não ensina, mas cria um ambiente em que as habilidades técnicas possam ser investigadas e desenvolvidas subjetivamente.

O aspecto recreativo inegavelmente decorre do caráter de jogo do Contato Improvisação, um jogo, como bem descreve Gil, de perguntas e respostas entre os parceiros, e como defende Hugo Leonardo, um jogo de vertigem³⁰¹. Tanto que o CI, nos seus momentos iniciais, era chamado de Dança-Esporte³⁰². O aspecto terapêutico está relacionado à modalidade de autoconhecimento corporal e perceptual passível de ser atingido numa prática consciente, e também à possibilidade de

299Sobre a experiência de um tetraplégico com o Contato Improvisação, cf. CURTIS, Bruce. *Exposed to gravity*, in ALBRIGHT e GERE, 2003, pp. 13-18.

300*Jams* são encontros informais em que se dança livremente, sem que haja uma condução específica para a prática, como num workshop ou em uma oficina, por exemplo. A palavra vem do ambiente musical do jazz, no qual *Jam* significa *Jazz After Midnight*: os músicos de jazz costumavam, após os shows, encontrarem-se para sessões de improviso livre. Outra forma de disseminação dos conhecimentos envolvidos na prática de CI é mediante a revista *Contact Quarterly*, já mencionada na nota 271. É interessante como Steve Paxton e seu grupo conseguiram, por meio da criação da revista, promover a unidade e a educação da comunidade praticante do CI ao redor dos Estados Unidos e do mundo, principalmente em virtude de sua rápida disseminação a partir de meados da década de 70, evitando a institucionalização da prática em uma escola ou técnica de dança, com regras, hierarquias, provas etc, ou transformá-la em uma marca registrada de Steve Paxton e de seu grupo. A revista foi, então, uma alternativa que preserva o caráter democrático e horizontal do CI, sem deixar, contudo, de garantir a unidade e identidade do movimento – uma forma também de garantir a segurança e a integridade física de seus praticantes (NOVACK, 1990, pp. 37-39).

301Hugo Leonardo, fazendo uma aproximação do CI da visão sociológica sobre o jogo desenvolvida por Jorge Caillois, no livro *Os jogos e os homens, a máscara e a vertigem*, diz que essa específica prática de dança, assim como o jogo, é uma atividade livre e voluntária, cujo resultado incerto dependerá da atividade dos contatistas-jogadores, pautadas em determinadas regras definidas *a priori*. O CI, assim como o jogo em geral, tem uma vocação social, pois além de presumir a participação coletiva, refere-se a hábitos e valores sociais, mesmo que exija uma delimitação espaço-temporal em relação às atividades cotidianas de uma dada sociedade. Nas categorias de jogos de Caillois, Hugo Leonardo enquadra o CI na dos jogos de vertigem, pois trata-se de uma prática que expõe o corpo a sensações físicas e psíquicas relacionadas à força gravitacional e à queda, na qual procura-se mergulhar a atenção e a percepção em um estado apurado de não saber o que esperar no instante seguinte, algo próximo de quando andamos numa montanha-russa ou quando praticamos alpinismo (Cf. Silva, 2014, pp. 63-94).

302PAXTON, *There is currently some controversy in Canada: is Contact Improvisation a performance art?*, apud SILVA, 2014, p. 41.

uma vivência coletiva não hierarquizada, na qual é possível desenvolver um intenso sentimento de empatia e participação: dançar Contato Improvisação é extremamente divertido e prazeroso.

Por outro lado, as performances de CI, quando consideradas num âmbito cultural mais restrito, isto é, performances apresentadas para uma audiência num contexto artístico, tampouco exigem uma espetacularidade que delimita bem o espaço entre o produto estético final e as práticas preparatórias de treinamento³⁰³. Embora artistas possam articular a prática do Contato com música, figurino, cenário etc – o que foi feito principalmente a partir da década de 80 – a dança em si não se distingue da atividade de um dueto numa *Jam*, *Workshop* ou Festival. Em outras palavras, o modo de conduzir a dança será o mesmo, pois o que vemos na Improvisação de Contato não é propriamente a improvisação *realizada*, mas o *ato* de improvisar, em sua transparência³⁰⁴: a dança apresentada é a dança sendo feita, *em tempo real*³⁰⁵.

Do ponto de vista do artista – no caso, o dançarino de CI – isso parece, em certa medida, concretizar um aspecto teórico da estética de Dewey. A arte no Contato Improvisação, pelos moldes deweyanos, não estaria no resultado final da prática, no seu caráter externo objetivo que poderia ser fruído por uma plateia de espectadores. O aspecto artístico-estético estaria intrinsecamente relacionado ao próprio fazer e ao próprio observar dos contatistas, sem nenhuma pompa e circunstância, das soluções obtidas ao se debruçarem sobre os *meios pelos quais* seus próprios corpos respondem criativamente a situações não habituais exigentes de uma percepção aguçada e de um envolvimento emocional intenso. O CI é uma prática de intensificação da percepção; intensificação da tomada de consciência sobre a relação não-externa entre meios e fins, o que possibilita que o fim seja fruído enquanto a consumação natural e equilibrada de um processo contínuo e ritmado; intensificação do estado de presença expandida, no qual a criatura, por meio de seu engajamento corporal, convoca o passado na forma da memória e o futuro na forma de antecipação de conseqüências. A experiência bem-sucedida do CI inegavelmente possui um caráter estético, em termos deweyanos, pois não é nada senão a intensificação de processos vitais naturais, que podem ser gozados por si mesmos, porque possuem uma forma organizada, equilibrada e rítmica.

303BANES, 1987, p. 66. A autora destaca que o título de algumas performances de Contato Improvisação em Nova Iorque, em 1975, era *Você vem, nós lhe mostramos o que fazemos* [*You came, we'll show you what we do*], o que mostra o descompromisso dos performers com aspectos formais externos.

304SILVA, 2014, p. 135.

305FOSTER, in ALBRIGHT e GERE, 2003, p. 6.

Nessa perspectiva, vem a calhar uma afirmação de Shusterman sobre a importância do cultivo somaestético para a realização de experiências completas, o que é evidentemente treinado nas práticas de Contato Improvisação:

Ao permitir que sintamos mais de nosso universo com maior precisão, percepção e apreciação, essa visão do cultivo somaestético promete o mais rico e profundo paladar de realizações experienciais (...) Pode-se assim chegar a intensidades encantadoras de experiência na vida cotidiana, sem recurso a medidas violentas de intensificação sensorial que ameçam a nós e a outrem³⁰⁶.

Mas do ponto de vista do observador externo, de uma possível audiência do CI “em cena”, um paradoxo aparece: se a Improvisação de Contato não é uma dança formal, isto é, se não está em questão a forma externa do movimento, mas as articulações perceptivas internas dos dançarinos, como uma plateia poderia fruir, em termos estéticos, esta apresentação? A plateia não tem acesso ao que os dançarinos estão percebendo, ao que se passa no interior de seus corpos, senão por meio da forma, daquilo que, de fato, está externamente visível. O objetivo cênico, então, não distrairia a atenção dos próprios dançarinos numa apresentação de CI, não exigiria uma preocupação por parte deles em construir movimentos esteticamente apreciáveis, mais do que buscar a percepção atenta sobre suas respostas naturais às mudanças do centro de gravidade?

Este paradoxo é apontado pela antropóloga Cynthia Novack e pelo dançarino Martin Keogh, quando escrevem a respeito da prática do CI a partir da década de 80. Na opinião da primeira, essa década foi marcada por uma mudança na cultura americana em comparação com a década anterior, o que se refletiu na prática do Contato Improvisação. O estilo da dança se tornou menos intenso e arriscado e mais controlado e fluido, e o foco parece ter passado à exterioridade performática. Além disso, a prática do CI passou a ser utilizada não como um fim em si, mas como uma ferramenta de pesquisa de material para outras formas de dança, inclusive coreográficas. Por outro lado, grupos de dançarinos não profissionais parecem ter defendido o caráter exclusivamente social da prática em detrimento de sua possível qualidade estética³⁰⁷.

Keogh destaca, em relação ao primeiro aspecto, que os dançarinos desse período passaram a focar a atenção mais no design do que na sensação:

É desconcertante que algumas das danças mais atraentes que eu vejo acontecem em *jams* mais do que em performances. Frequentemente os mesmos dançarinos que têm uma sólida conexão numa *jam* abandonam suas faculdades de Contato quando em frente a uma audiência (...) mais do que permitir que as forças físicas

306SHUSTERMAN, 2012, p. 323.

307NOVACK, 1990, p. 9.

guiassem a improvisação, pessoas pareciam mais interessadas em como a improvisação guiava as forças físicas³⁰⁸.

Keogh denuncia aqui um risco a que pode incorrer qualquer contatista, mesmo que não seja artista: se perde o foco da percepção atenta, a improvisação será, em certa medida, falsa. Isso é fácil de se notar em *jams* e festivais, principalmente entre contatistas mais inexperientes ou entre aqueles que esperam da dança algum tipo de experiência exotérica, mística ou transcendente. Discordando de Keogh, talvez o risco seja até menor numa apresentação, já que, neste caso, pressupõe-se que o artista já possui algum tipo de experiência com a prática e treinamento suficiente para que não seja distraído pela ideia da existência de uma plateia: não se dança CI *para* alguém, mas *diante de* alguém.

Ademais, se tomamos as considerações deweyanas sobre a forma, veremos que esse problema salientado por Keogh não é propriamente um paradoxo, já que a forma não é entendida como algo que se impõe externamente à matéria – no caso, ao corpo – mas um processo rítmico de organização de energias que a conforma, a partir de seu próprio desenvolvimento. Nesse sentido, a ideia de um fluxo contínuo e orgânico de movimento no CI, que respeita as leis físicas e as exigências da mudança do centro gravitacional em virtude do ponto de contato, estabelecendo um equilíbrio dinâmico entre dois corpos intensamente desafiados perceptualmente, parece estar em ressonância com o conceito de forma proposto por Dewey. O que queremos dizer é que o CI não é uma dança formal, porque não pressupõe como resultado a obtenção de formas estáticas e pré-definidas que agradam a percepção; mas é uma dança formal, como qualquer modalidade de arte, no sentido de que a forma advém e emerge como resultado de processos organizados de energia³⁰⁹. A forma externa dos movimentos no Contato Improvisação deve ser justamente o resultado natural do processo de aguçamento da percepção subjetiva, um ato expressivo colorido de emoção estética e guiado pelo pensamento qualitativo na modalidade da consciência corporal.

Os espectadores de CI serão então levados, a partir do quadro formal criado pela improvisação, a mergulhar na subjetividade dos dançarinos e compartilhar com eles a experiência de um corpo responsivo; a “observar o funcionamento dos reflexos do corpo e habilidades de responder às não usuais circunstâncias físicas do toque de um parceiro e do piso em qualquer

308KEOGH, Martin. *Cat's pause and bare feet: Contact Improvisation with an audience*, apud SILVA, 2014, p. 38.

309Nesse sentido, Novack destaca: “Choreographic elements such as organization of space, establishment of movement themes, or the use of dramatic gesture are seldom pursued intentionally, but choreographic shaping does arise from the dynamic of changing personnel and the emergence of particular moods and qualities in the improvisation (NOVACK, 1990, pp. 52-53).

superfície do corpo”³¹⁰. Não há um significado além a ser captado, “o que é revelado é [a simples] compreensão mútua, um sistema básico, um modo de comunicação”³¹¹. Por isso, é preciso que a audiência esteja aberta, livre de expectativas e disposta a enxergar a dança *como se* fossem participantes, isto é, a imaginar a própria experiência tátil dos dançarinos – porque o Contato Improvisação desponta como um modo de dança que quebra, ou pelo menos pretende quebrar, com o paradigma da visualidade, tornando-o tátil³¹².

3.3.3 Algumas considerações sobre os aspectos políticos, sociais e democráticos do Contato Improvisação

Dewey defende que espiritualizar a arte numa esfera distinta da vida é ignorar as suas consequências práticas em relação à sociedade: por um lado, a de refletir os valores sociais e, como tal, ser fonte de conhecimento, entendimento e aprendizagem sobre os próprios bens culturais compartilhados; e, por outro, desestabilizar, num sentido positivo, a percepção e os significados habituais associados na vida cotidiana, o que permite uma atividade crítica e a abertura de novos mundos possíveis. Isso porque a arte tem uma capacidade comunicacional diferenciada: ela cria uma participação plena do indivíduo que tem uma experiência estética, porque, a partir de um aspecto qualitativo imediato, comunica a experiência singular e privada do artista, tornando-a pública e passível de ser compartilhada socialmente.

A prática artística do Contato Improvisação tem muito a contribuir com esse segundo aspecto. Primeiramente porque, como vimos, o CI é uma prática de dança que desestabiliza percepções ordinárias relacionadas principalmente às forças físicas que agem sobre o corpo. A expertise está em atingir um “jeito de ser novato num domínio de percepção-movimento”³¹³, pois quando um dançarino deixa de, *a cada momento como se fosse o primeiro*, investigar o próprio corpo e suas relações com o outro e com o ambiente num dueto, quando deixa de coletar informações que servirão de balizas para a sua ação, quando não percebe o que exige o fluxo orgânico de movimento com o seu parceiro, já não estará mais praticando a Improvisação de

310LEPKOFF, Daniel. *Thoughts on Contact Improvisation*, apud Silva, 2014, p. 121.

311PAXTON, *There is currently some controversy in Canada: is Contact Improvisation a performance art?*, apud SILVA, 2014, pp. 40-41.

312SILVA, 2014, p. 49, 93.

313SILVA, 2014, p. 200.

Contato, mas fazendo outra coisa. Deve-se abrir mão da ambição e dar lugar à curiosidade³¹⁴: o lema é experimentar e investigar.

A desestabilização da percepção ordinária abre possibilidades de acesso ao real que se tornam parte do eu, como memórias inscritas no corpo, o que, em certa medida, transforma o modo como o indivíduo enxerga o próprio real. Obviamente, esse *modus operandi* da percepção numa atividade de Contato Improvisação não pode ser expandido indiscriminadamente para a vivência ordinária, sob pena de se perder a capacidade de eficiência. Mas trazer esse diferenciado modo de percepção sempre como uma alternativa certamente contribui para um entendimento mais completo e significativo do mundo e um enriquecimento da experiência individual.

Além disso, o propósito de desestabilizar hábitos perceptuais, somado ao contato com um outro corpo, resulta num modo característico de movimento, isto é, numa forma de dança específica, distinta das outras modalidades de improvisação. Essa forma característica do CI – forma entendida em termos deweyanos – faz emergir significados sociais incorporados. Como bem destaca Sally Banes: “a forma ela mesma quase parece incorporar metáforas para relações sociais abstratas, trazendo o senso moral do espectador na cena junto com os corpos”³¹⁵.

Esse senso moral que parece ser invocado pela própria forma da dança CI está ligado a um segundo modo de desestabilização de hábitos: a desabituação da experiência de seu caráter privado³¹⁶. Nas palavras de Gil, “o CI mostra claramente que o corpo do bailarino inicia sem parar um processo de devir-outro”³¹⁷. As Improvisações pressupõem sempre o contato real com a alteridade e a constante negociação não verticalizada entre dois centros autônomos de decisão. Quando as decisões passam a ser impostas por um dos parceiros, mais uma vez o que se dança não é Contato Improvisação. Esse pressuposto técnico e formal do CI possui inegavelmente um caráter político. Como novamente nos lembra Banes:

Concernido a técnicas físicas de queda, a situações de dueto, e à improvisação física, sua forma tem conotações sociais e políticas. Sua performance parece projetar um estilo de vida, um modelo para um mundo possível, na qual a improvisação significa liberdade e adaptação, e o suporte significa confiança e cooperação³¹⁸.

314SILVA, 2014, p. 207.

315BANES, 1987, pp. 67-68. No original: “The form itself almost seems to embody metaphors for abstract social relations, bringing the spectator’s moral sense into play along with the bodies”.

316SILVA, 2014, p. 172.

317GIL, 2002, p. 113.

318BANES, 1987, p. xx. No original: “Concerned with physical techniques of falling, with duet situations, and with physical improvisation, but its forms have social and political connotations. Its performance seems to project a lifestyle, a model for a possible world, in which improvisations stands for freedom and adaptation, and support stands for trust and cooperation”.

O primeiro aspecto dessa postura política relacionada ao contato direto com a alteridade é a exigência de respeito, no mínimo, respeito ao corpo do outro, tanto em relação às suas limitações naturais quanto em relação a suas partes. O CI é uma dança que coloca em questão um problema muito caro às danças tradicionais, relacionado à acessibilidade. Ainda hoje, preservamos no seio social a ideia de que um corpo idealizado é essencial para que se seja um bailarino. A dança, enquanto uma forma de arte, é eminentemente negada a quem não possui uma conformação corpórea que envolve magreza, flexibilidade, força e porte atlético, o que exige, muitas vezes, uma verdadeira mutilação do corpo por parte daqueles que se engajam na tarefa de se tornarem bailarinos profissionais. O Contato Improvisação é uma forma de dança que não limita a participação *a priori* de nenhuma pessoa, que não exige um tipo físico ideal e que preza pelo respeito aos limites do corpo de cada um. A prática do CI exige um corpo de experiência³¹⁹, e não um corpo objetificado na beleza e na virtuose.

Além disso, se todo o contato se realiza através da pele, esse tecido que cobre a inteireza do corpo, e se pela pele do outro o dançarino poderá ter acesso às informações relativas ao corpo de seu parceiro, não deve haver nenhuma distinção hierárquica entre as peles que cobrem as variadas partes do corpo. A cotidiana erotização de determinados órgãos ou porções corporais, que se tornam intocáveis no contexto de uma dança, perdem sua razão na prática do Contato. Não há tampouco hierarquias impostas às partes do corpo, consideradas todas num mesmo nível de importância, conforme a necessidade do próprio fluxo de movimento³²⁰.

Outro aspecto dessa postura política diz respeito à equidade entre os contatistas no processo de negociação do movimento. Como dissemos, o que comanda a dança de CI é uma espécie de terceira força inconsciente, que surge no próprio ato de dançar, e não a vontade consciente de um dos parceiros imposta sobre a vontade do outro. Essa terceira força dita tanto o que deve ser feito como quem deve assumir a posição passiva e ativa em determinado momento da dança. Isso nos remete ao ideal pragmatista de fraternidade e de construção de uma sociedade sem pai, isto é, sem apelo a qualquer tipo de autoridade ou padrão externo de julgamento, que não o consenso criado entre os próprios atores sociais. O CI cria um espaço, mesmo que limitado, onde

319SILVA, 2014, p. 43.

320“*In contact improvisation, the functional use of touching predominates. The form depends on communication between dancers through the sense of touch and weight. Dancers use sight peripherally, not in eye contact; in fact, they seldom encounter each other face to face. The arms, legs, torso, even head, all provide potential surfaces for support or for contact. Those parts normally considered social and expressive in American culture—the head, the arms, the hands—are used as levers and as physical mass, thus distancing them from the emotional or symbolic meanings they might automatically carry in other dance forms. Likewise, parts of the body normally considered of sexual significance, taboo to touch in public, are to some degree desexualized by their use in the dance*” (NOVACK, 1990, p. 63).

pode ser posta em prática um tipo de associação humana fraterna, em que o fluxo de movimento funciona como o consenso, e onde o poder também se movimenta, acompanhando o jogo dialógico de perguntas e respostas entre os contatistas. O Contato Improvisação incorpora, pois, o ideal democrático de construção intersubjetiva de um espaço horizontal e transparente de diálogo.

Nessa perspectiva, interessa lembrar da noção de comunicação dialógica desenvolvida pelo filósofo Vilém Flusser, já citado neste trabalho, como um método de conhecimento que se pauta numa relação de reconhecimento entre sujeitos. Flusser diz que o diálogo leva a um tipo de conhecimento construído em clima de responsabilidade, e para ele, responsabilidade é a “abertura para respostas”³²¹. Apenas nesse clima, em que informações disponíveis são trocadas entre sujeitos, pode-se produzir algum tipo de conhecimento novo. O contrário da comunicação dialógica é a discursiva, que para Flusser caracteriza-se pela armazenagem de conhecimento através de um modo de transmissão mais vertical, não aberto à resposta, e por isso, mais objetivo do que intersubjetivo. O problema de nossa sociedade ocidental pós-industrial, segundo o filósofo tcheco, é que estamos com uma “dificuldade crescente para entrarmos em comunicação dialógica uns com os outros”³²², estamos com falta de espaços políticos abertos à intersubjetividade, o que se reflete na estrutura epistemológica de nossa ciência e na nossa condição falsamente democrática.

No âmbito circunscrito do Contato Improvisação, podemos considerar que as condições de produção de conhecimento – entendido aqui, principalmente, como conhecimento somático e treinamento perceptivo – são eminentemente dialógicas: o corpo do parceiro, além de ser uma fonte de informação para a percepção do dançarino, é também uma baliza para seu movimento; eles tem que construir juntos, e a cada momento, um conjunto de significados compartilhados, sob pena de colocarem seus próprios corpos em risco. Isso ressoa com uma afirmação de Garaudy de que “a dança só reencontra seu grande estilo quando é a expressão, ou a esperança, de uma vida coletiva”³²³.

Por fim, é igualmente importante destacar um último aspecto político envolvido no contato direto com a alteridade na prática do CI: o ideal desconstrutivo de papéis de gênero, porque na sociedade fraterna e democrática é também preciso incluir as irmãs. O Contato Improvisação foi um importante marco, no universo da dança a dois, no quesito de não associar a figura feminina à passividade, papel social que vem sendo constantemente atribuído às mulheres e que contribui

321FLUSSER, 2011, p. 71.

322FLUSSER, 2011, p. 74.

323GARAUDY, 1980, p. 52.

para nossa despotencialização, fragilização e exclusão dos processos de tomada de decisões coletivas.

Nas danças de salão tradicionais, os papéis do parceiro masculino e feminino costumam ser delimitados de antemão, o primeiro associado à condução e o segundo à disponibilidade. Há, portanto, uma regra clara sobre a tomada de decisões. Também no balé clássico vemos essa divisão de gênero: num *pas de deux*, a bailarina é sempre carregada e o bailarino aquele que a suporta, existem passos de balé que são executados principalmente por homens, como os saltos e os giros que demonstram força e vigor físicos (os *tours en l'air*, por exemplo), e outros por mulheres, aqueles geralmente relacionados à delicadeza e fragilidade (como os *deboulés*, os *pas de chat* e os *developés*), além de que somente as bailarinas usam as sapatilhas de ponta – um instrumento torturante para alongar as pernas e formalizar a leveza. A dança moderna, embora tenha trazido a tona questões que colocaram em cheque a estética clássica de dança, não avançou muito quanto a questões coreográficas de gênero – enfatizamos, contudo, que a maioria dos coreógrafos de destaque eram mulheres.

Mas um dueto de CI, ao contrário, é claramente desestabilizador dos papéis de gênero habitualmente atribuídos a dançarinos e dançarinas, porque os papéis ativo e passivo não estão estabelecidos de antemão, eles também devem ser negociados a cada momento da dança. Ambos os gêneros executam papéis de condução e de disponibilidade, ambos exercem a função de suporte e tanto homens quanto mulheres podem voar (quando um dos parceiros sustenta o outro no ar). Um dueto pode ser dançado por dois homens, duas mulheres, um homem e uma mulher, enfim, o gênero simplesmente é algo que não importa numa prática de CI, desde que o corpo esteja pronto para suportar o parceiro, quando necessário, e tomar a frente da atividade, quando demandado.

Gostaríamos de concluir essa análise salientando que o Contato Improvisação foi escolhido para um exame mais minucioso no último capítulo dessa dissertação justamente porque invoca o ideal democrático como sua *condição de possibilidade*. Dito de outro modo, diferentemente de outras danças, que podem incorporar simbolicamente significados políticos das experiências humanas, o Contato Improvisação traz em sua própria forma e material conotações políticas de igualdade, horizontalidade, disponibilidade, escuta, respeito e consenso. É, portanto, uma prática interessante para se pensar, não apenas sobre a tese deweyana de que, na arte, os significados se incorporam ao próprio material sensível qualitativo; mas também sobre a tese de que a arte pode ser uma maneira eficiente de nos educar para a vida social, não apenas no sentido de inculcar

valores, mas também no sentido de exercitar a mente experimentadora, criativa, reconstrutora e, portanto, mais livre.

A prática do Contato Improvisação, ainda que num âmbito restrito³²⁴, acaba realizando uma *comunidade de experiência*, em que a aprendizagem e o respeito à individualidade são incentivados, em que arte e vida não precisam se opor. Acaba realizando, também, a vida coletiva, que Garaudy associou à própria potência da dança, tão enfatizada nas sociedades primitivas³²⁵. É, assim, uma interessante forma de arte, que levanta, em sua prática, questões semelhantes às aquelas suscitadas teoricamente por Dewey em sua estética, principalmente no que se refere à continuidade entre as experiências estéticas e as demais experiências cotidianas e, em outros termos, entre arte e vida.

As palavras que Dewey utiliza para finalizar seu livro sobre arte são as seguintes: “a arte é uma forma de previsão que não se encontra em gráficos e estatísticas, e que insinua possibilidades de relações humanas não encontradas nas regras e preceitos, na admoestação e na administração”³²⁶. O Contato Improvisação parece abrir possibilidades reais para esse tipo de relações humanas e, conseqüentemente, para a realização concreta de experiências estéticas.

324Restrito no sentido de ser uma prática pouco conhecida e divulgada, principalmente no Brasil; e também no sentido de ser pouco acessível, do ponto de vista financeiro.

325NOVACK, 1990, p. 91.

326AE, p. 585

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa originou-se de uma pergunta acerca da própria condição de possibilidade de uma disciplina como a estética e a filosofia da arte: como é possível generalizar a respeito de um campo de objetos cuja natureza é justamente a de singularidade? Reconhecendo, contudo, a inevitabilidade de tal disciplina, pelo interesse filosófico que o campo suscita, procuramos, para subsidiar a pesquisa, uma teoria que não o mutilasse. Uma teoria que abandonasse a ideia de trabalhar com a pura descrição ou identificação de seu objeto, mas que o funcionalizasse, numa postura crítica que compreendesse não apenas a teorização conceitual, mas também a programática de transformação e enriquecimento da experiência humana. Dizer que a arte serve a algo, que tem uma função social, não retira seu caráter de gratuidade e autonomia. Pelo contrário, enraíza-a na experiência singular e coletiva de homens e mulheres, permitindo a sua fruição integral.

John Dewey, ao eleger a experiência estética como critério para uma teoria da arte, avança no sentido de desintelectualizá-la, tornando-a literalmente mais palpável e mais próxima ao corpo. Também avança no sentido de incentivar uma postura aberta, experimental e curiosa no tocante às experiências da vida, ao invés de facilitar a simples aceitação de regras de julgamento referentes a objetos do passado, consagrados no mundo da arte. O campo das experiências estéticas se expande para além de um circuito fechado em si mesmo, e o sujeito ganha autonomia para julgar a partir de sua própria experiência de fruição. Essa postura afirmativa da vida, que valoriza as capacidades humanas de inteligência sem, contudo, limitá-la ao seu aspecto de racionalidade, também favorece uma prática social mais equilibrada, em que o respeito à individualidade convive com a construção coletiva de significados.

O interessante é que essa postura perpassa toda a filosofia de Dewey, o que faz com que, mesmo suas obras de metafísica, psicologia, epistemologia, pedagogia, ética e estética, sejam englobadas em uma teoria social mais abrangente. O estudo panorâmico do pragmatismo e dos aspectos mais relevantes de seu pensamento no primeiro capítulo permitiu a conclusão de que o mote da teoria de Dewey é o ideal da reconstrução como crescimento. Isso só é possível se não dualizarmos a teoria e a prática, a mente e o corpo, a experiência e a natureza, os meios e os fins. O filósofo parte da concepção pragmatista de que o significado das ideias são os efeitos práticos de tomá-las como verdadeiras, e radicaliza a posição, sob a influência de teorias biológicas, ao considerar que tudo o que foi construído no mundo humano da cultura tem relação direta com as

necessidades naturais de sua composição orgânica. O mundo da cultura é também natureza, mas não uma natureza determinante, porque pode ser transformado por processos inteligentes de significação. Esses processos não são infalíveis, mas podem ser aperfeiçoados. E a tarefa tanto da filosofia quanto da ciência – esta num caráter mais especializado – é a de crítica do estado atual da cultura e de proposta de melhoria concreta de nossas vidas, individuais e coletivas.

A arte, nesse contexto, como vimos no segundo capítulo, acaba cumprindo a função de auxiliar os homens a lidar com valores. Primeiramente, o valor natural: o da experiência integrada, completa e fruitiva. Em segundo lugar, um valor social: o da comunhão de significados e da comunicação genuína. A arte é mais moral do que as regras morais, pois ela nutre a experiência humana, de uma maneira especializada, com os valores mais importantes da vida natural. Ela congrega o individual e o coletivo, o instrumental e o consumativo, o ideal e o sensório, o intelectual e o prático. A arte, entendida a partir do critério da experiência estética, é a prova de que o ser humano pode usar os materiais naturais em benefício de sua própria experiência, de uma maneira não egoísta, mas participativa.

Essa potencialidade vislumbrada por Dewey, contudo, não é atualizada em toda obra do mundo da arte. Nossa tendência a compartimentalizar a experiência resultou, também, na segregação da arte num campo apartado da vida e na expropriação de seu caráter estético. As obras de arte foram fetichizadas e o seres humanos perderam, em grande medida, a capacidade de relação profunda com elas. O mundo da arte corre o risco de perder a sua própria capacidade de proporcionar experiências estéticas.

Por isso, torna-se necessário retomar o estudo sobre o caráter biológico e evolutivo do ser humano, mesmo que se trate de um terreno complexo e perigoso, como lembrete de que o mundo da cultura não determina quem somos. Embora moldados por ele, desde o nosso nascimento, temos sempre a possibilidade de criticá-lo, transformá-lo e reconstruí-lo. Em relação ao mundo da arte, torna-se necessário refuncionalizá-lo, isto é, reconectá-lo às experiências individuais e coletivas dos indivíduos. Podemos fazê-lo isso importando os princípios estéticos presentes nas experiências significativas com a arte ao domínio da vida cotidiana e, assim, reformulando nossas experiências também no contexto especializado do mundo da arte. Nas palavras de Shusterman:

Em primeiro lugar, isso estimularia um cultivo mais atento das diversas artes de viver (inclusive as artes políticas, sociais e tecnológicas), colocando ênfase sobre as qualidades de harmonia, criatividade e imaginação, e integrando melhor seus meios e seus fins, de modo que um número maior de atividades cotidianas procurariam uma satisfação imediata e não apenas uma simples esperança de um prazer protelado e exterior (AE, 87). Isso nos permitiria, assim, reestruturar a vida

ética, social e política através da noção estética de unidade, a fim de conceber um todo integrado em que as diversas partes não perdem sua identidade própria (AE, 43)³²⁷.

O propósito de Dewey é, então, o de trazer a arte para a *praxis*, desfeticizar objetos, restaurando sua potência vital e concreta. As obras de arte passam a ser mais modestas, mas também mais significativas. A ênfase recai na educação estética, mais do que na produção crítica. A dimensão corporal é também valorizada e o cultivo somaestético incentivado. Esse último aspecto de sua teoria estética, enfatizado no terceiro capítulo, pode ser observado em outros pontos de sua obra – como na sua defesa do significado pragmático, em sua concepção metafísica do eu transacional, em seu conceito de hábito, em sua defesa da não dualidade de meios e fins, etc – e também em sua vida – na prática efetiva da Técnica Alexander e na defesa de seu caráter científico e de seu aspecto educacional global.

Todos esses movimentos teóricos podem também ser observados em algumas práticas artísticas contemporâneas. Optamos por analisar como isso se opera na prática de dança do Contato Improvisação, porque, primeiramente, a dança enquanto uma forma de arte vem sendo constantemente menosprezada pela filosofia, mesmo que apresente estudos significativos sobre temas filosóficos como a percepção, a relação entre mente e corpo e a experiência, inclusive estética, numa perspectiva “do interior”. Ademais, o Contato parece concretizar, mais do que qualquer outra técnica de improvisação em dança, muitos aspectos teorizados por Dewey em relação à função social da arte, porque incorpora, na sua própria forma, significados políticos democráticos.

O CI propõe, como sua condição de possibilidade prática, o cultivo da experimentação, o refinamento da percepção através do treinamento de estados de presença, atenção, prontidão e disponibilidade, a inclusividade, o respeito à alteridade, o apelo ao consenso e a modos democráticos de tomada de decisões. A forma, nesse tipo de arte, surge como uma verdadeira consumação da experiência a partir da intensificação de processos vitais, quando há respeito aos ritmos naturais e emprego equilibrado das energias. É no escombros das fronteiras entre arte e vida que se coloca o Contato Improvisação, e como uma espécie de arte que tem consciência de seu engajamento social e político, concretiza uma potência primitiva que parece ter se perdido há muito tempo, quando a arte orgulhava-se de ser autônoma.

327Shusterman, 1998, p. 252.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBRIGHT, Ann Cooper e GERE, David (ed). *Taken by surprise. A dance improvisation reader*. Middletown: Wesleyan University Press, 2003.

ALEXANDER, F. M. *O uso de si mesmo. A direção consciente em relação com o diagnóstico, o funcionamento e o controle da reação*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____ *Suprema Herança do Homem. Orientação e controle conscientes em relação à evolução humana na civilização*. São Paulo: Pólen, 2014.

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ARCHER, Michel. *Arte Contemporânea: Uma história concisa*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BANES, Sally. *Terpsichore in sneakers. Post-modern dance*. Middletown: Wesleyan University press, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin – Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001

CAMPOS, Augusto de. *Poesia da Recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CANTON, Katia. *Temas da Arte Contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2009 .

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea. Uma Introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DEWEY, John. DEWEY, John. *Essays in Experimental Logic*. Chicago: The University of Chicago Press, 1916.

_____ *Human Nature and Conduct – An introduction to social psychology*. New York: Henry Holt and company, 1922.

_____ *The quest for certainty – A study of the relations of knowledge and action*. London: George Allen & Unwin, 1929.

_____ *Experience and Nature*. London: George Allen & Unwin, 1929.

_____ *Philosophy and Civilization*. New York: Minton, Balch & Company, 1931.

- _____ *Art as Experience*. New York: G. P. Putnam's sons, 1934.
- _____ *Logic – The Theory of Inquiry*. New York: Henry Holt and Company, 1938.
- _____ *Theory of Valuation, in International Encyclopedia of Unified Science*. Vol II, n. 4. Chicago: The University of Chicago Press, 1939.
- _____ *Freedom and Culture*. New York: G. P. Putnam's sons, 1939.
- _____ *John Dewey*. 2ª edição. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1985.
- _____ *Democracy and Education*. A penn state eletronic classic series publication. Hazleton: Pennsylvania State University, 2001.
- _____ *Arte como Experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DUARTE, Rodrigo. *Teoria Crítica da Indústria Cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- _____ *Varia Aesthetica – ensaios sobre arte e sociedade*. Belo Horizonte: Relicário, 2014.
- FLOWER, Elizabeth; MURPHEY, Murray G. *A history of philosophy in America*. Vol II. New York: G. P. Putnam's Sons, 1977.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- _____ *O mundo codificado*. São Paulo: Cosa&Naify, 2007.
- _____ *Pós-História. Vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011.
- _____ *O universo das imagens técnicas. Elogio da Superficialidade*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.
- FRANÇA, Ester. *Processos de “Conexão” na experiência do Coletivo Movasse*. Dissertação de mestrado, Escola de Belas Artes, UFMG, Orientadora Maria Beatriz Braga Mendonça, 2017.
- GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GEIGER, George R. *John Dewey in perspective*. New York: Mcgraw-Hill Book Company, 1964.
- GIL, José. *Movimento Total. O corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- GOMBRICH, E. H. *The story of art*. 16ª ed. London: Phaidon, 1995.
- HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosario. O senhor do labirinto*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

HODGE, Susie. *How to Look at art*, London: Tate Publishing, 2014.

JAMES, William. *Essays in Faith and Morals*. New York: New American Library, 1962.

_____ *Pragmatismo e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Lidador, 1967.

_____ *Pragmatismo e outros textos*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

KRISCHKE, Ana M. A. *Estamos Treinando “Não Fazer”?*, in Caderno de Resumos do IX Encontro da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, pp. 218-219. Disponível em <https://drive.google.com/file/d/0B7MRp-J7t7iUd2xpQmY4MmVZQjY1c01mNVZZMTJmek1RLU1r/view> , acessado em março de 2017. Ana Alonso é doutoranda pela UDESC, dançarina e performer.

LEMOINE, Serge. *DADA*. 2ª ed. Paris: Hazan, 2005.

LITTLE, Nita. *Dancing out of bounds*, 2008. Disponível em www.nitalittle.com/writings, acessado em março, 2017.

NOVACK, Cynthia. *Sharing the dance. Contact Improvisation and American Culture*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1990.

PEIRCE, Charles S. *Collected Pappers of Charles Sanders Peirce, Vol V e VI*. Harvard: Belknap press, 1963.

_____ *Escritos Coligidos*, São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____ *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003, pp. 285-287.

RATNER, Joseph. *Intelligence in the modern world – John Dewey’s philosophy*. New York: The Modern Library, 1939.

RORTY, Richard. *Para Realizar a América – o pensamento de esquerda no século XX na América*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1999.

SHUSTERMAN, Richard. *Why Dewey Now?*, in *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 23, No. 3 (Autumn, 1989), pp. 60-67. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/3332763>, acessado em 14/12/2012.

_____ *Vivendo a arte. O pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____ *Consciência Corporal*. São Paulo: Realizações Editora, 2012.

SILVA, Hugo Leonardo da. *Desabitação Compartilhada: Contato Improvisação, jogo de dança e vertigem*. Valença: Selo A editora, 2014.

STROH, Guy W. *A filosofia americana. De Edwards a Dewey: uma introdução*. São Paulo: Editora Cultrix, 1972.

TILES, J. E. (org). *John Dewey: Critical Assessments. vol III, Value, Conduct and Art*, London and New York: Routledge, 1992.

TÜRCKE, Christoph. *Sociedade Excitada. Filosofia da Sensação*. Campinas: Ed. Unicamp, 2010.

WESEP, H. B. Van. *A estória da filosofia americana*. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura s.a., 1966.

Sites

<http://www.pucsp.br/pragmatismo/>, acessado em janeiro de 2017.

<http://anpof.org/portal/index.php/en/gt-pragmatismo-filosofia-americana-e-critica-cultural/category-items/78-pragmatismofilosofiaamericanaecriticacultural-gt/463-participantes>, acessado em janeiro de 2017.

<https://ufmg.academia.edu/RodrigoDuarte> , acessado em janeiro de 2017.

<https://revistas.pucsp.br//index.php/cognitiofilosofia/index> , acessado em janeiro de 2017.

<http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/galeria-cosmococa/>, acessado em janeiro de 2017.

<http://www.movasse.com/espeticulos/>, acessado em fevereiro de 2017

<http://www.orlan.eu/>, acessado em fevereiro de 2017.

<https://contactquarterly.com/>, acessado em março de 2017.

<https://www.nitalittle.com>, acessado em março, 2017.

<http://contatoimprovisacao.wixsite.com/cibr/videos-de-ci>, acessado em março de 2017.

Videos de danças

BROWN, Trisha. *Walking down the side of a building*. Versão recente disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MpGsEOR9db0>, acessado em março de 2017.

_____ *Roof Piece*. Versão recente disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6UN4DrkrL9E>, acessados em março de 2017.

_____ *Accummulation*. Versão recente disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=86I6icDKH3M&t=148s>, acessado em março de 2017.

_____ *Watermotor*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3FALHd5Viz4&t=6s>, acessado em março de 2017.

_____ *Glacial Decoy*. Trecho disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=RcYkuyTAKt8>, acessado em março de 2017.

CUNNINGHAM, Merce. *Second Hand*. Trecho disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-FwiMIDQ7rI&t=114s>, acessado em março de 2017.

DUNCAN, Isadora. Trecho disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Kq2GgIMM060>, acessado em março de 2017.

FÜLLER, Loie. *Danse Serpentine*. Trecho disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=O8soP3ry9y0>, acessado em março de 2017.

GRAHAM, Martha. *Lamentation*. Trecho disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=I-lcFwPJUXQ>, acessado em março de 2017.

HAY, Deborah. *The Man Who Grew Common in Wisdom*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gAYMgYHSRck>, acessado em março de 2017.

HUMPHREY, Doris. *Day on earth*. Trecho disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=08HyZCA9z4Y>, acessado em março de 2017.

PAXTON, Steve. *Satisfying Lover*. Trecho disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=jhbhol7o9PM>, acessado em março de 2017.

_____ *Fall after Newton*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=iCOLUDFbGek>, acessado em março de 2017.

RAINER, Yvonne. *Trio A*. Parte I disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Em_-A44HNzc, acessado em março de 2017.

ST. DENIS, Ruth. *Indian Noche*. Trecho disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=sBxcTDeQkJI>, acessado em março de 2017.