

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

THIAGO BARROS GOMES

EXPERIÊNCIA COMO ARTE:  
JOHN DEWEY E A VANGUARDA ARTÍSTICA ESTADUNIDENSE

BELO HORIZONTE

2018

THIAGO BARROS GOMES

EXPERIÊNCIA COMO ARTE:

JOHN DEWEY E A VANGUARDA ARTÍSTICA ESTADUNIDENSE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Linha de Pesquisa: Estética e Filosofia da Arte.

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

Belo Horizonte

2018

Gomes, Thiago Barros

Linha 1                      Experiência como Arte [manuscrito] : John Dewey e a  
vanguarda artística estadunidense / Thiago Barros Gomes. -  
2018.

Linha 2                      231 f. : il.  
Orientador: Rodrigo Antônio de Paiva Duarte.

Linha 3                      Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais,  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.  
Inclui bibliografia

1.Estética. 2.John Dewey. 3.Experiência Estética.  
4.Pragmatismo. I.Duarte, 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

**EXPERIÊNCIA COMO ARTE:  
JOHN DEWEY E A VANGUARDA ARTÍSTICA ESTADUNIDENSE**

**THIAGO BARROS GOMES**

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

Aprovada em 23 de fevereiro de 2018, pela banca constituída pelos membros:

Prof. Rodrigo Antonio de Paiva Duarte - Orientador  
UFMG

Prof. Verlaine Freitas  
UFMG

Profa. Giorgia Cecchinato  
UFMG

Prof. Bruno Almeida Guimarães  
UFOP

Profa. Debora Pazetto Ferreira  
CEFET-MG

Belo Horizonte, 23 de fevereiro de 2018.



*Aos meus pais, toda minha gratidão.*

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Prof. Dr. Rodrigo Duarte, cuja curiosidade filosófica e orientação paciente tornaram possível este trabalho.

As professoras Dra. Noeli Ramme e Dra. Giorgia Cecchinato, pelos comentários frutíferos e sugestões oferecidas.

Ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFMG por acolherem e colaborarem com este trabalho.

A Secretaria do PPG-FIL / UFMG.

Aos meus irmãos, Jarbas e Glauco Gomes.

*Art and life are not simply commingled; the identity of each is uncertain.*  
*Allan Kaprow*



## RESUMO

Esta tese é uma investigação da filosofia pragmatista da arte de John Dewey e da assimilação de seu pensamento estético pelas vanguardas artísticas estadunidenses em meados do século XX. Argumenta-se que o conceito de experiência de Dewey serviu para que essas vanguardas filtrassem a herança artística europeia e colocassem a arte em uma nova chave. Assim, o conceito abrangente de experiência de Dewey, sua defesa de que a arte é uma experiência (um *evento*), criou uma nova disposição nos artistas do Expressionismo Abstrato e do *Happening* para abandonar a noção de obra de arte como objeto físico restrito a um meio específico; e adotar uma noção de obra de arte em que a arte é experiência e a experiência é arte, na forma de um *evento* participativo.

**Palavras-chaves:** John Dewey, Pragmatismo, Estética, Experiência, Expressionismo Abstrato, Happening.

## ABSTRACT

This thesis is an investigation of the pragmatist philosophy of John Dewey's art and the assimilation of his aesthetic thinking by the American artistic avant-garde of the mid-twentieth century. It is argued that Dewey's concept of experience served for these vanguards to filter European artistic heritage and put art into a new key. Thus, Dewey's comprehensive concept of experience, his claim that art is an experience (an event), has created a new disposition in artists of Abstract Expressionism and Happening to abandon the notion of a work of art as a physical object restricted to a specific medium; and adopt a notion of a work of art in which art is experience and experience is art in the form of a participatory event.

**Key-words:** John Dewey, Pragmatism, Aesthetics, Experience, Abstract Expressionism, Happening.

<b>1.</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>2.</b>	<b>FILOSOFIA DA EXPERIÊNCIA.....</b>	<b>11</b>
2.1.	A Experiência Expandida .....	11
2.2.	O Conceito de Arco-Reflexo na Psicologia.....	19
2.3.	A Indústria Epistemológica .....	25
2.4.	O Postulado do Empirismo Imediato .....	29
2.5.	Os Traços Genéricos da Experiência .....	39
2.7.	O Princípio de Continuidade .....	45
<b>3.</b>	<b>ARTE COMO EXPERIÊNCIA.....</b>	<b>50</b>
3.1.	Natureza, Experiência e Arte .....	50
3.2	Meios e Fins na Arte.....	56
3.3	Continuidade entre Arte e Natureza .....	64
3.4.	Arte Museológica .....	67
3.5	Raízes naturais da experiência estética.....	80
3.6.	Uma Experiência .....	84
3.8	Expressão Estética .....	97
3.8.1.	Emoção e Impulsão .....	97
3.8.2	Expressão e Significado.....	104
3.8.4	Expressão e Representação.....	112
3.9.	Forma e Substância.....	122
<b>4.</b>	<b>EXPERIÊNCIA COMO ARTE.....</b>	<b>132</b>
4.1.	Art as Experience e o Expressionismo Abstrato.....	132
4.1.1.	Federal Art Project.....	132
4.1 2.	A Querela.....	136

4.2.	Ação e Evento: Rosenberg e o expressionismo abstrato. ....	145
4.3.	O Evento Sublime: Rosemblum e Lyotard.....	159
4.5.	Experiência como Arte: Cage e Kaprow .....	184
4.6.	Experiência como arte e fim da arte .....	202
<b>5.</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>211</b>
<b>6.</b>	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>215</b>

## 1. INTRODUÇÃO

O interesse pela estética e arte era algo que diferenciava John Dewey em seu meio. Os problemas estéticos não foram inicialmente alvo do interesse dos filósofos pragmatistas. Charles Peirce e William James, dois dos mais afamados precursores do pragmatismo, estavam mais preocupados com problemas que envolvem as noções de significação e verdade do que com os problemas da estética filosófica. Dewey foi o primeiro filósofo a aplicar a metodologia pragmatista aos problemas da estética e da arte. Richard Shusterman (1998, p. 16) comenta que “a estética pragmatista começa com John Dewey e praticamente acaba aí. Ele foi o único dos fundadores do pragmatismo a escrever extensivamente sobre arte e a considerar a estética como essencial para a filosofia”. Entre os pioneiros do pragmatismo, nenhum teve uma concepção de filosofia tão abrangente e suas ideias tão debatidas e divulgadas quanto Dewey.

No entanto, durante a Segunda Guerra Mundial, filósofos europeus imigraram para os Estados Unidos e ocuparam os departamentos de filosofia das universidades. Eles trouxeram consigo uma forma de filosofia fundamentada na análise lógica da linguagem e essa filosofia, em pouco tempo, tornou-se a vertente dominante dos departamentos de filosofia estadunidense.

A estética pragmatista sofreu um golpe ainda mais duro. A filosofia analítica do início do século XX estava preocupada, sobretudo, em fornecer uma descrição da realidade por meio da decomposição e análise lógica da linguagem e, em razão disso, desacreditava completamente a estética e a filosofia da arte como um campo filosófico sério. Arnold Isenberg (1997, p. 128) chegou a afirmar que *Art as Experience* é “uma mixórdia de métodos conflitantes e de especulações indisciplinadas”. Mesmo quando a filosofia analítica se volta para os problemas da estética, sua concepção de estética era extremamente restritiva e delimitada em

comparação com a estética de Dewey. A estética enquanto campo de estudo se resumiria de acordo com o filósofo analítico William Ellton (1959, p. 1) a “diagnosticar e clarificar algumas confusões estéticas, as quais julgam ser de origem linguística”.

Com a crescente expansão da filosofia analítica nos departamentos de filosofia dos Estados Unidos, a estética de Dewey foi ofuscada pelo método analítico e relegada, junto com o pragmatismo em geral, às disciplinas de história da filosofia. O pragmatismo passava a ser visto como uma curiosidade histórica de como os filósofos poderiam se enveredar em caminhos caóticos e obscuros sem um método adequado para guiá-los. A estética era vista como o lugar onde o mau uso da linguagem poderia levar à criação de fantasmas metafísicos e, por isso, a principal tarefa do esteta seria dissolver as confusões linguísticas assentadas em séculos de investigações indisciplinadas acerca de conceitos como beleza e arte. Por outro lado, a recepção do pragmatismo e de Dewey no velho continente não foi mais favorável. Max Horkheimer, por exemplo, lança uma crítica à filosofia pragmatista, especialmente a de Dewey, a qual ele vê reduzir a razão à um mero instrumento. A exceção é Theodor Adorno, que demonstra empatia e um relativo reconhecimento à estética de Dewey<sup>1</sup>. Em geral, a visão dos filósofos europeus acerca da filosofia pragmatista (até mesmo Bertrand Russell) associava o pragmatismo a algum tipo de utilitarismo que refletiria o espírito do cidadão estadunidense típico, uma espécie de utilitarismo capitalista.

Assim, a filosofia de Dewey era considerada, por um lado, nos departamentos de filosofia de sua terra natal, uma mistura de métodos confuso e indisciplinados ou, na Europa, uma exposição filosófica do espírito utilitário e capitalista de uma nação imperialista. A consequência disso, foi o quase esquecimento filosófico de Dewey

---

<sup>1</sup> Em *Teoria Estética* Adorno diz, por exemplo: “Que o empirismo fracasse perante a arte, à qual, de resto – com exceção do único e verdadeiramente livre John Dewey –, não presta grande atenção, a não ser ao endereçar-lhe como poesia todos os conhecimentos que não obedeciam às suas regras de jogo” (ADORNO, 2008, p. 509).

Em relação ao mundo da arte, o cenário é o oposto. Yoann Barbereau comenta que a partir dos anos cinquenta encontra-se com mais facilidade exemplares de *Art as Experience* em ateliês do que em bibliotecas. O livro circulava livremente entre os jovens pintores expressionistas abstratos de Nova Iorque e serviu de tema para as discussões sobre a arte realizadas no The Club, famoso ponto de encontro dos artistas nova iorquinos. Muitos desses artistas teriam tido o primeiro contato com o pensamento de Dewey através do *Federal Art Project*, programa federal estadunidense que estimulava a arte pública e que era fundamentado nas ideias estéticas de Dewey. Outros teriam tido esse contato na Universidade de Columbia, onde a influência duradoura de Dewey ainda era sentida através do professor e historiador da arte Meyer Schapiro.

O *Black Mountain College* foi outro ponto de contato entre a filosofia de Dewey e o mundo da arte estadunidense de meados do século XX. A instituição foi a primeira a aplicar a proposta pedagógica progressista de Dewey ao ensino de arte: a eliminação das fronteiras entre as disciplinas artísticas, a adoção do método experimental em arte e a instituição de ensino compreendida com uma comunidade democrática.

A influência do pensamento de Dewey no cenário artístico estadunidense em meados do século XX é, em geral, negligenciada ou abordada de maneira tangencial e fragmentária. David Anfam (2013), em *Expressionismo Abstrato*, refere-se a Dewey somente para citar a influência do filósofo sobre o *Black Mountain College*. Eva Díaz retrata o papel de Dewey na pedagogia do *Black Mountain College* em *The Experimenters* (2014), mas não aborda diretamente as ideias de Dewey. Leon Jacobson em “Art as Experience and American Visual Art Today” (1960) argumenta que se Dewey influenciou a arte dos anos 1950 foi negativamente. Maurice Berube, em “Dewey and the abstract expressionists” (1998), e Swart Buttner, em “John Dewey and the visual arts in America” (1975), discutem se a filosofia pragmatista de

Dewey agiu direta ou indiretamente sobre a arte estadunidense. No entanto, nenhum desses autores entra na questão de como a noção de experiência de Dewey alterou a forma como os pintores expressionistas abstratos e os artistas do *happening* concebiam o que era a obra de arte e a experiência da arte.

Mesmo os comentários extensos sobre a estética de Dewey de Philip M. Zeltner – *John Dewey's Aesthetic Philosophy* (1975) – e Thomas Alexander – *John Dewey's theory of art, experience, and nature: the horizons of feeling* (1987) – não relacionam, mesmo que incidentalmente, a filosofia da experiência e a estética filosófica de Dewey com o tipo de arte que estava sendo feita nos Estados Unidos em meado do século XX.

Apesar da controvérsia levantada por Jacobson acerca da influência de Dewey sobre as instituições artísticas e os artistas daquele período, é bem documentada a participação de Dewey tanto na *Black Mountain College* e na modelagem do *Federal Art Project*, além de artistas que citaram Dewey como uma fonte de inspiração para seus trabalhos – como o pintor expressionista abstrato Robert Motherwell e o criador do *happening* Allan Kaprow. Mas como e em que medida o pensamento de Dewey agiu sobre essas instituições e artistas não é algo plenamente explorado. Em geral, a principal resposta a essa questão é de que Dewey teria mostrado o caminho para os artistas romperem a distinção entre arte e vida, da maneira com que ele propõe o desafio em *Art as Experience*: seja através de temas cotidianos nas pinturas realistas modernistas Thomas Hart Benton (1889-1975) ou nas pinturas que excedem a tela e seguem em direção à vida, como as *action paintings* de Jackson Pollock (1912-1956).

No entanto, por um lado, esse tipo de interpretação que reduz a influência de Dewey à busca pela aproximação entre arte e vida não seria capaz de explicar as mudanças nos conceitos de obra de arte e de material artístico que ocorreram na arte estadunidense, em meados do século XX, com as pinturas dos expressionistas abstratos e, posteriormente, com o advento do



*happening*. Por outro, a transformação da obra de arte em um *evento* parecia inabordável em termos da relação desses artistas para com a herança artística europeia e um elemento autóctone deveria entrar nessa explicação.

Esse elemento nativo é o conceito de experiência de Dewey. O pensamento do pragmatista serviu para que os artistas estadunidenses filtrassem a herança artística europeia e colocassem a arte em uma nova chave. Sua concepção natural de experiência levou os artistas expressionistas abstratos a reverem o que se entendia pelo papel da emoção na arte e o que se entendia por abstração. E, sobretudo, o conceito abrangente de experiência de Dewey, sua defesa de que a arte como experiência (um *evento*) gerou uma nova disposição nos artistas expressionistas abstratos e do *happening* para abandonar a noção de obra de arte como objeto físico restrito a um meio específico (ou em busca de um meio específico) e adotar uma noção de obra de arte em que a arte é experiência e a experiência é arte. A obra se torna um *evento* participativo.

O primeiro capítulo desta tese – “A Filosofia da Experiência” – inicialmente traça o desenvolvimento do pensamento de Dewey através das influências que o levaram a abandonar suas posições idealistas de juventude e seguir rumo ao pragmatismo e ao experimentalismo. O subcapítulo “A Experiência Expandida” apresenta os elementos hegelianos do pensamento de Dewey em sua tarefa de encontrar um conceito orgânico e abrangente de experiência. Isto é, um conceito que não isolasse a experiência das particularidades da experiência humana nem implicasse em dicotomias de quaisquer espécies. Em “William James e a Psicologia Experimental” aborda a assimilação da psicologia funcionalista de James e como esta mostra a Dewey a possibilidade de naturalizar a experiência humana.

“O Conceito de Arco-Reflexo na Psicologia” discute o seu artigo homônimo no qual Dewey defende que a experiência não é constituída de divisões ontológicas singulares, mas de

divisões funcionais orgânicas. Dewey argumenta que o conceito de arco reflexo utilizado na virada do século XX abrigava “resíduos metafísicos dualistas” que levavam os psicólogos experimentais a tratarem cada fase da experiência em separado, como se fossem independentes. Dewey, por sua vez, defendia que deveríamos compreender a experiência como uma “unidade orgânica abrangente” na qual estímulo e resposta não seriam entidades distintas ou existências separadas.

“Contra a Ubiquidade da Relação de Conhecimento” apresenta a crítica de Dewey a ideia de que os problemas da filosofia seriam essencialmente problemas da epistemologia. Dewey argumenta que reduzir a filosofia à epistemologia implica na exclusão de dimensões importantes da realidade humana do tratamento filosófico. A epistemologia não deveria ser compreendida como a ereção de um conhecimento absoluto ou tratar a experiência como se tudo se resumisse ao caso de conhecimento.

“Postulado do Empirismo Imediato” discute a noção de experiência e a metodologia filosófica apresentada por Dewey em seu artigo homônimo. O postulado do empirismo imediato instaura uma metodologia filosófica que permitiria abordar a experiência sem se recair numa visão restritiva da mesma ou pressupor a ubiquidade da relação de conhecimento. Dewey caracteriza a experiência como dinâmica e temporal e defende que ela deve ser analisada a partir de um todo integral constituído de partes funcionais.

“Os Traços Genéricos da Experiência” analisa a teoria metafísica de Dewey. O postulado do empirismo imediato já defendia que caberia ao filósofo descrever os traços característicos da experiência. Dewey defende que o papel da metafísica é descrever os traços gerais e irreduzíveis da realidade. Em outras palavras, descrever os traços gerais dos diversos tipos de eventos encontrados na experiência enquanto experienciada.

"O princípio de Continuidade" apresenta o conceito de continuidade entre experiência e natureza. Segundo Dewey experienciamos a natureza. A experiência se relacionaria diretamente com a natureza por fazer parte da natureza. Nesse sentido, não experienciamos os dados dos sentidos ou qualquer realidade suprassensível, mas a própria natureza. A experiência revelaria, em razão do princípio de continuidade para com a natureza, novos traços da natureza antes não percebidos. A estética, a moral e a ciência, entre outros, são meios de relacionarmos com a natureza e de revelar aspectos que antes eram indiferentes a nós.

No capítulo "Arte como Experiência", apresentamos a estética e a filosofia da arte de Dewey. O capítulo abrange as obras: *Nature and Experience* (1925) e *Art as Experience* (1934). *Nature and Experience* marca o retorno do interesse de Dewey pelos problemas da estética e da arte e *Art as Experience* é sua única obra inteiramente dedicada ao tema e na qual ele desenvolve de forma mais acabada sua filosofia da arte.

"Natureza, Experiência e Arte" aborda a tese de Dewey segundo a qual a experiência é arte e que a arte é prática. Para isso, discorreremos sobre a análise histórica do conceito de experiência e de arte que ele empreende em *Experience and Nature*. Segundo Dewey, o rebaixamento da experiência "prática" e a valorização de uma "razão" ou "ciência" que atingiria o conhecimento de verdades eternas e imutáveis se deu por razões históricas, isto é, pela depreciação do que corresponderia à dimensão inferior do Ser pela filosofia antiga e moderna. A separação entre conhecimento "prático" e "contemplativo" gerou uma série de dualismos, em especial, entre artes "práticas" e belas artes. Cada uma ocupando uma dimensão valorativa oposta. Dewey argumenta que toda experiência é prática, porém algumas teriam significado imediato intrínseco e aprazível.

"Meios e Fins na Arte" apresenta a crítica de Dewey à distinção entre meios e fins, especialmente na maneira como ela é tradicionalmente aplicada a arte: considerar a arte como

algo desnecessário ou sem instrumentalidade ou considerá-la apenas em razão dos fins que se supõe que ela deveria levar. Dewey argumenta que a separação entre meios e fins não é um traço da natureza ou aspecto da realidade. O dualismo meios e fins teria sido historicamente criado como reflexo de uma sociedade dualista, que separa a classe trabalhadora da ociosa. Para Dewey, meios e fins não são completamente distintos, mas partes de um mesmo processo interdependente. Portanto, seria equivocado separar a arte útil da arte bela a partir do argumento de que a primeira teria apenas função instrumental (pouco importando o aspecto qualitativo) e a outra seria caracterizada pela inutilidade (sendo o caráter qualitativo o aspecto fundamental).

Dewey responde à acusação de que sua filosofia teria pressupostos idealistas estabelecendo o conceito de continuidade entre experiência e natureza. Em “Continuidade entre Arte e Natureza” abordamos como esse princípio se aplica à arte. Dewey defende que a arte é experiência e, portanto, tem sua origem na natureza.

Em “Arte Museológica” aborda a crítica de Dewey ao que ele chama de concepção museológica da arte. Segundo ele, tal concepção segrega a arte das condições sociais que originam as obras, transformando-as em objetos esotéricos e desprovidos de seus significados originais. Desse modo, poderíamos fazer julgamentos sobre a natureza estética desses objetos mesmo eles estando removidos de seus contextos originais. O museu moderno de arte seria o fenômeno exemplar dessa concepção de arte. Já em “Raízes naturais da experiência estética” apresentamos as bases natural e orgânica, nas quais Dewey assenta sua noção de experiência em geral e de experiência estética.

“Uma Experiência”, refere-se a um dos capítulos mais importantes de *Art as Experience* – “Having a Experience” – no qual Dewey apresenta sua noção de experiência estética. O subcapítulo aborda a descrição extensiva e análise fenomenológica daquilo que Dewey

considera ser uma experiência que realiza todas as suas possibilidades, isto é, uma experiência estética.

Em “Expressão Estética” e “Forma e Substância” analisamos os conceitos deweyanos de expressão, significado, forma e substância. Para tanto, confrontamos a teoria de Dewey às teorias contemporâneas a ele, tais como a teoria expressivista de Clive Bell e Leon Tolstoi e a teoria formalista de Roger Fry.

O capítulo “Experiência como Arte” aborda a relação entre Dewey e o Expressionismo Abstrato e o *Happening*. No subcapítulo “Art as Experience e o Expressionismo Abstrato” mostramos o papel do pensamento de Dewey e do *Art as Experience* na justificação dos programas do *Federal Art Project* através de seu diretor Holger Cahill. Diversos pintores da primeira geração dos expressionistas abstratos foram funcionários do *Federal Art Project* e obtiveram dessa experiência tanto a predileção muralista por grandes dimensões quanto o contato, direta ou indiretamente, com as ideias de Dewey.

Em seguida, “A Querela” analisa o debate entre Leon Jacobson, Stewart Buettner e Maurice Berube acerca da influência de Dewey sobre os pintores do Expressionismo Abstrato. Argumenta-se que Jacobson concebe erroneamente o que Dewey entende por objeto e, por isso, ele estaria equivocado em afirmar que os pintores expressionistas abstratos teriam sido influenciados negativamente.

“Ação e Evento: Rosenberg e o Expressionismo Abstrato” discute a interpretação deweyana de Rosenberg do Expressionismo Abstrato e o contrasta com a abordagem formalista de Greenberg do movimento. Argumenta-se que o Expressionismo Abstrato, ao pensar a pintura como uma ação ou evento, se libertou do formalismo modernista defendido por Greenberg e rompiam com a herança modernista europeia.

"O Evento Sublime: Roseblum e Lyotard" analisa a interpretação que Robert Rosenblum e Jean-François Lyotard realizaram das pinturas expressionistas abstratas, recorrendo ao conceito moderno de sublime em Burke e Kant. Contrastamos as posições de Rosenblum e Lyotard com os textos sobre o sublime de dois pintores expressionistas abstratos: Robert Motherwell e Barnett Newman. Argumentamos que a adoção do termo sublime – como *ilimitado* ou *amorfo* – por esses pintores diz mais respeito a uma oposição ao formalismo estético do que a um retorno consciente às interpretações modernas desse conceito.

"O Ensino Experimental da Arte: Black Mountain College" aborda a influência das teorias pedagógicas de Dewey em duas instituições de ensino de arte: A Bauhaus e o Black Mountain College. Ambas instituições adotam a noção de educação experimental de Dewey e a aplicam ao ensino de arte. Argumentamos que, no quadrado da Black Mountain College, o ensino experimental da arte impulsionou um modelo de arte experimental que implicaria numa crescente expansão da noção de experiência e de obra de arte. A obra de arte passaria a ser compreendida como um evento.

Em "Experiência como Arte: John Cage e Allan Kaprow" apresenta-se a ideia de que a adoção da noção deweyana de arte como experiência influenciou tanto John Cage a criar "4'33'" quanto Allan Kaprow a desenvolver sua concepção de performance. Os *happenings* ou eventos de Kaprow e Cage são exemplos da busca pela apreciação estética da vida comum, dos elementos e traços da experiência comum, que foram apagados ou empalidecidos pela situação social moderna e pela situação museológica da arte denunciada por Dewey. Kaprow se vale da noção de experiência de Dewey justamente para tirar a arte de sua condição museológica, para trazer a arte de volta à vida.

Por fim, em "Experiência como arte e o fim da arte" discutimos as implicações das ideias de Kaprow e de sua noção de arte como experiência para a tese do fim da arte.

## 2. FILOSOFIA DA EXPERIÊNCIA

### 2.1. A Experiência Expandida

John Dewey teve uma vida longa e produtiva. Suas obras completas<sup>2</sup> somam trinta e sete volumes de livros e artigos que o filósofo escreveu entre 1882 e 1953, nos quais ele avançou sobre quase todos os domínios da filosofia, ao longo de 92 anos de vida. O tempo não diminuiu a curiosidade filosófica de Dewey. A prova disso é que seu texto fundamental de estética filosófica, *Arte como Experiência* (1934) foi escrito quando Dewey já era septuagenário. Antes da publicação de *Arte como Experiência*, seu interesse pelos problemas da estética e da arte eram apenas periféricos e abordados tangencialmente quando Dewey tratava de outros problemas filosóficos, como em sua filosofia da educação e sua teoria moral.

Um percurso filosófico de mais de setenta anos é inevitavelmente heterogêneo, repleto de mudanças, revisões e críticas internas. A posição filosófica de Dewey maduro, professor da Universidade de Columbia, é bem diferente daquela do Dewey neófito, recém-formado na Universidade de Vermont. Mas apesar das mudanças, revisões e diferentes influências que agiram sobre o pensamento de Dewey, há algo subjacente a seu pensamento, que perpassa toda sua vida dedicada à filosofia: um desejo que aflora no Dewey jovem e que se mantém aceso no Dewey septuagenário ao escrever *Arte como Experiência*. Esse desejo, como mostraremos, é o de oferecer uma filosofia capaz de fazer jus à experiência como ela é, em toda sua riqueza e complexidade, encontrada na vida comum.

---

<sup>2</sup> *The Collected Works of John Dewey, 1882-1953 (37 volumes)*, Jo Ann Boydston (ed.).

Pode-se dividir a trajetória de desenvolvimento do pensamento filosófico de Dewey em três grandes períodos<sup>3</sup>. O primeiro vai desde suas primeiras publicações, ainda sob influência do transcendentalismo americano, até a publicação de *Studies in Logical Theory* (1903), que marcou a viragem pragmatista de Dewey. A segunda fase corresponde às duas décadas seguintes, período em que Dewey desenvolveu sua filosofia da educação (pela qual ele é mais conhecido) e seu pragmatismo instrumentalista. O início da terceira fase é demarcado pela publicação de *Experience and Nature* (1925), período mais complexo de seu desenvolvimento. Embora negligenciado, esse é o período em que Dewey reexamina suas teorias filosóficas à luz de diversas críticas<sup>4</sup> e no qual ele apresenta de forma mais elaborada sua metafísica naturalista. Mais importante para nós, é que nesse período ele publica *Art as Experience* (1934).

A filosofia dominante nos Estados Unidos na época da entrada de John Dewey na Universidade de Vermont, no final do século XIX, era o empirismo britânico. Em especial, o empirismo defendido por John Locke. Isso significa que era amplamente difundida nas universidades estadunidenses a tese epistemológica de que a mente seria uma *tábula rasa* que seria preenchida por ideias originadas de sensações discretas que, quando combinadas, formam imagens e impressões. Na política, o empirismo britânico é visível no entendimento de que a sociedade é formada por indivíduos autônomos e dotados de direitos naturais, que estão organizados em acordo com um contrato social. Subjacente a essas ideias epistemológicas e políticas situa-se uma mundividência newtoniana, um entendimento de que a realidade é for-

---

<sup>3</sup> Acompanhar aqui a divisão apresentada por: Philip Zeltner, *John Dewey Aesthetic Philosophy*, Amsterdam: B. R. Grüner B.V, 1975; Richard J. Bernstein, *John Dewey on Experience, Nature and Freedom*. New York: Bobbs Merrill, 1960.

<sup>4</sup> Especialmente as lançadas por seus colegas da Universidade de Columbia, sobretudo por Woodbridge. Sobre isso: WESTBROOK, Robert. B. *John Dewey and American Democracy*. Ithaca: Cornell University Press, 1991, p. 119.



mada por entidades independentes e discretas e que tudo poderia ser explicado em termos de causa e efeito.

Contudo a hegemonia do empirismo sobre outras doutrinas filosóficas era algo que desagradava muitos dos então professores de filosofia. O empirismo, como Menand comenta, “não parecia capaz de deixar espaço ao sobrenatural (o que não pode ser conhecido pelos sentidos) e ao milagroso (a causa não causada)” (MENAND, 2001, p. 244, tradução nossa). Grande parte dos professores que lecionavam nas universidades estadunidenses eram oriundos de seminários e ministérios cristãos e, portanto, educados primeiramente em teologia<sup>5</sup>. Os dogmas religiosos demarcavam claramente o âmbito e o limite do pensamento filosófico. Diante de um enfrentamento entre especulações filosóficas e dogmas teológicos, a religião sairia vitoriosa. A filosofia deveria ser uma serva das verdades reveladas da religião e um meio para compreendê-las melhor<sup>6</sup>.

A Universidade de Vermont era uma exceção ao cenário acadêmico daquele país. Lá Dewey encontrou um ambiente crítico ao atomismo e sensualismo lockeano. O pensamento alemão - sobretudo Kant e o idealista de Hegel - ocupou o lugar que pertencia tradicionalmente ao empirismo britânico. Embora, em muitos casos, a filosofia alemã fosse ensinada através das interpretações próprias de Samuel T. Coleridge e dos transcendentalistas americanos. Em seu artigo autobiográfico “From Absolutism to Experimentalism” (1930), que narra as vicissitudes do pensamento deweyano desde sua posição transcendentalista de juventude até a consolidação de sua posição experimentalista madura, Dewey relata que:

---

<sup>5</sup> Em “From Absolutism to Experimentalism” Dewey diz: “Teachers of philosophy were at that time almost to a man, clergymen; the supposed requirements of religion, or theology, dominated the teaching of philosophy in most colleges” (DEWEY, 1998a, p. 15).

<sup>6</sup> Dewey comenta que seu antigo professor Henry Torrey nunca “deixava a mente ir” em razão da doutrina cristã. Torrey teria dito a Dewey: “Undoubtedly pantheism is the most satisfactory form of metaphysics intellectually, but it goes counter to religious faith” (DEWEY, 1998a, p. 15).

A Universidade de Vermont se orgulhava bastante de sua tradição em filosofia. Um de seus primeiros professores, Dr. Marsh, era praticamente a primeira pessoa nos Estados Unidos a se arriscar nos especulativos e dúbios mares ortodoxos do pensamento alemão – aquele de Kant, Schelling e Hegel. O empreendimento, certamente, foi realizado via *Aid to Reflection* de Coleridge. Mesmo essa generalização especulativa, em sua ligeira tendência em racionalizar o corpo das doutrinas teológicas cristãs, criou um alvoroço entre os conservadores eclesiásticos (DEWEY, 1998a, p. 14-5, tradução nossa)

Os anos iniciais da formação filosófica de Dewey foram marcados pelo esforço em compreender a realidade como uma totalidade orgânica e indivisível entre a parte e o todo, entre matéria e espírito, opondo-se, com isso, ao empirismo atomista; e, de justificar a fé cristã através da introspecção e da intuição. Isto é, fundamentar a possibilidade do cristianismo por meio da análise da mente e das ideias inatas que seriam imediatamente acessíveis e que revelariam as *leis do nosso ser*. No entanto, o interesse de Dewey pelo cristianismo e intuicionismo característicos do transcendentalismo americano duraria pouco tempo.

Em relação ao cristianismo, Dewey relata em seu artigo autobiográfico que “as contendas que surgiram posteriormente entre a aceitação da fé e da rejeição das crenças tradicionais e institucionais vieram de experiências pessoais e não dos efeitos da instrução filosófica”. (DEWEY, 1998a, p. 15, tradução nossa). Porém, intelectualmente, a religião e o intuicionismo não foram capazes de suprir seus interesses filosóficos.

Não menciono essa fase teológica e intuicionista pois ela não teve qualquer influência duradoura sobre o meu desenvolvimento, exceto negativamente. Aprendi a terminologia de uma filosofia intuicionista, mas não profundamente e de forma alguma ela satisfiz o que eu estava vagamente procurando. (DEWEY, 1998a, p. 15, tradução nossa).

Aquilo que Dewey estava “vagamente procurando” e que o despertou filosoficamente, contudo, não era fruto da influência de algum professor de filosofia em Vermont ou dos transcendentalistas americanos, ou mesmo de algum pensador antigo ou moderno. Como ele relata, a sua motivação filosófica surgiu por outros caminhos.

Houve (...) um curso no ano anterior que me incitou um gosto que, em retrospectiva, pode ser chamado de filosófico. Era um curso um tanto curto, sem trabalho de laboratório, em fisiologia, um livro de Huxley sobre o tema. É difícil falar com exatidão sobre o que inte-

lectualmente me aconteceu há tantos anos, mas tenho a impressão que havia obtido desse estudo um sentido de unidade interdependente e inter-relacionada que deu forma às agitações intelectuais que eram anteriormente rudimentares, e criou uma espécie de tipo ou modelo de visão das coisas ao qual o material de qualquer campo deve se conformar. Subconscientemente, pelo menos, fui levado a desejar um mundo e uma vida que teriam as mesmas propriedades que tinha o organismo humano na imagem dele extraída dos estudos do tratado de Huxley. Em todos os acontecimentos, eu tive um grande estímulo do curso, mais do que de qualquer coisa que tive contato antes; e como nenhum desejo foi despertado em mim para continuar nesse ramo do conhecimento, eu dato dessa época o despertar de um interesse filosófico distinto” (DEWEY, 1998a, p. 14, tradução nossa).

É difícil não ver a influência dos transcendentalistas ou do idealismo nessa ânsia de Dewey por unidade. Contudo, a inspiração vinda de Huxley e da biologia acompanhará Dewey por toda a vida e influenciará profundamente sua concepção madura de experiência. Na verdade, a busca por um conceito abrangente e orgânico de experiência ditará o curso de seu desenvolvimento filosófico. Uma busca que, como o título de seu artigo autobiográfico indica, parte do transcendentalismo, passa pelo instrumentalismo e culmina naquilo que ele chama de experimentalismo.

Após se graduar na Universidade de Vermont em 1879, Dewey continuou seus estudos na Universidade John Hopkins no ano de 1882. Essa mudança representou também uma maior aproximação de Dewey com o pensamento de Hegel, uma aproximação que não estava permeada com as interpretações dos transcendentalistas. Dewey encontrou nas preleções de George S. Morris sobre Hegel uma forma de satisfazer aquele desejo intelectual que foi despertado em Vermont pelas imagens do livro de Huxley, mas que àquela altura era apenas uma visão. Seu desejo por unificação seria impossível de ser satisfeito através do intuicionismo, justamente em razão do intuicionismo implicar, na visão de Dewey, uma dicotomia insuperável entre razão e mundo.

Hegel, por outro lado, guarneceu Dewey com um aparato filosófico capaz de lidar com os problemas e dicotomias que lhe incomodavam havia tempos. A filosofia deixou de ser uma “ginástica intelectual” ou uma mera análise dos argumentos dos filósofos do passado, de

seus erros e acertos. Nesse sentido, o contato com Hegel foi libertador para Dewey, como ele mesmo comenta:

Havia também razões “subjetivas” para a atração do pensamento de Hegel sobre mim, ele supria uma busca por unificação que era, sem dúvida, um forte desejo emocional, e ainda era um desejo que somente o assunto intelectualizado poderia satisfazer (...). Meu estudo filosófico inicial foi uma ginástica intelectual. A síntese de Hegel de sujeito e objeto, matéria e espírito, divino e o humano, não era, contudo, mera fórmula intelectual; ela atuou como um imenso livramento, uma libertação. O tratamento de Hegel da cultura humana, das instituições e das artes implicou a mesma dissolução das rígidas paredes divisórias, e tinha uma atração especial para mim (DEWEY, 1998a, p. 17, tradução nossa).

Durante o restante da década de 1880, Dewey continuou sua trajetória neo-hegeliana. Westbrook comenta que seus ensaios e livros dessa época “aplicavam o idealismo orgânico que ele aprendeu com Morris e com os neo-hegelianos britânicos” (WESTBROOK, 1991, p. 21, tradução nossa). É o caso, por exemplo, de *Leibniz’s New Essay Concerning the Human Understanding* (1888), no qual Dewey se mostra simpático às críticas de Leibniz à epistemologia lockeana. Dewey acreditava que a ideia de organismo e as categorias de crescimento orgânico que regiam a filosofia de Leibniz mostravam a especificidade do filósofo alemão entre os modernos. Dewey acreditava, explica Westbrook, que “confrontado com o rígido dualismo de Descartes, Leibniz ofereceu uma nova filosofia da unidade superior ao panteísmo de Espinosa, uma filosofia ‘da unidade na diversidade e através da diversidade, não o princípio vazio de unicidade’” (WESTBROOK, 1991, p. 21, tradução nossa).

Dewey publica em 1886 dois artigos que o distinguem do neo-hegelianismo: “The Psychological Standpoint” (1886) e “Psychology as Philosophic Method” (1886). Em “The Psychological Standpoint”, Dewey argumenta que os empiristas sensualistas abandonaram o ponto de vista da psicologia. Segundo o pragmatista, os filósofos empiristas esqueceram que os objetos de investigação da filosofia só poderiam ser determinados pelo que é encontrado na experiência e erraram ao introduzir em suas teorias entidades não observáveis para explicar a experiência.

Já em “Psychology as Philosophic Method”, Dewey argumenta que os neo-hegelianos incorreram no mesmo erro que Kant cometeu. Do ponto de vista do pragmatista, explica Good, tanto Kant quanto os neo-hegelianos falharam ao “tentar explicar a experiência através da introdução de elementos que estariam para além da experiência possível quando postularam um *eu* transcendente absoluto” (GOOD, 2006, p. 305, tradução nossa). Dewey acreditava que a melhor forma de evitar recair no erro de postular qualquer coisa para além da experiência seria seguir o caminho mais seguro e científico da psicologia experimental. De fato, Dewey já havia defendido em “The New Psychology” (1884) que a psicologia experimental seria superior à psicologia sensacionalista, visto que não recorreria à introspecção como metodologia, mas à experimentação em laboratório.

Os dois artigos de 1886 evidenciam o esforço inicial de Dewey de unir os resultados da psicologia experimental trazida da Alemanha pelo psicólogo e filósofo pragmatista William James ao idealismo hegeliano. Ao incorporar a psicologia experimental ao idealismo, Dewey almejava, explica Westbrook, “dar ao idealismo um fundamento seguro na análise científica da experiência humana” (WESTBROOK, 1991, p. 23, tradução nossa). Em outras palavras, Dewey acreditava que a psicologia experimental deveria substituir a lógica idealista como método filosófico.

Entre os anos de 1890 e 1905 Dewey afastou-se lentamente do hegelianismo. Contudo esse afastamento não significou de forma alguma um abandono ou renúncia à influência de Hegel sobre seu pensamento. A busca por unidade e integridade da experiência e a denúncia de falsas dicotomias (e conseqüentemente, de falsos problemas filosóficos) acompanharam Dewey por toda sua vida. Dewey, em seu artigo, nos conta: “Eu nunca deveria pensar em ignorar, muito menos negar, (...) que a familiaridade com Hegel deixou um sedimento em meu pensamento” (DEWEY, 1998a, p. 18, tradução nossa). No entanto, nos alerta o pragmatista “a

forma, o esquematismo, de seu pensamento agora me parece artificial ao extremo” (DEWEY, 1998a, p. 17, tradução nossa).

A biologia evolucionista de Charles Darwin aos poucos ocupou o lugar que Dewey anteriormente destinava a Hegel em seu pensamento. Darwin surgia como uma proposta teórica menos artificial e mais natural e científica, mas que preservava o caráter dinâmico e conflituoso da experiência fundamental para o organicismo de Dewey e a sua teoria da experiência. Contudo, esse movimento foi mais uma ação de sobreposição do que substituição do pensamento hegeliano. Richard Bernstein explica a importância de Hegel para o desenvolvimento do pensamento deweyano e o que ficou de Hegel nele:

A despeito dessa forte atração, Dewey gradualmente afastou-se de Hegel. Darwin o substituiu como fonte de inspiração para a natureza orgânica, dinâmica e mutante da vida. Mas fatores “subjetivos” que originalmente atraíram Dewey para Hegel permaneceram com ele através de sua vida e marcaram profundamente sua versão experimentalista do pragmatismo. O conceito deweyano de experiência como uma relação que engloba espaço e tempo, envolve tanto a sua passividade quanto a sua atividade, mostra a influência hegeliana. Sujeito e objeto são entendidos como distinções funcionais no interior de uma dinâmica de desenvolvimento da experiência unificada. Como Hegel, Dewey é um crítico de todo dualismo e das dicotomias fixas que têm atormentado a filosofia incluindo mente e corpo, assim como experiência e natureza. A hostilidade de Dewey ao meramente formal e estático foi inspirada por Hegel. Dewey, como Hegel, está alerta para a função dos conflitos na experiência: como eles são superados no curso da experiência e como novos conflitos eclodem (BERNSTEIN, 2010, p. 317, tradução nossa).

Após 1905, Dewey muda seu vocabulário, evitando usar termos hegelianos em seus textos. A razão para essa mudança é prática. A essa altura Dewey já havia sofrido sua “viragem” pragmatista e buscava defender esse novo método filosófico como recém-empossado presidente da *The American Philosophical Association*. Good explica que nesse ambiente, em meio aos debates entre pragmatistas, realistas e idealistas, “era comum exagerar a posição do oponente e todos os idealistas eram comumente aglomerados como vendedores desonestos de uma mente transcendente absoluta e teleológica e historicamente necessária” (GOOD, 2006, p. 305, tradução nossa). Com isso, a utilização do vocabulário hegeliano já fazia com que Dewey encontrasse uma audiência resistente. Outro fator foi o estopim da Primeira Guerra

Mundial. Os Estados Unidos foram tomados por uma forte paranoia acerca da periculosidade das filosofias germânicas, vistas como fundamentalmente antidemocráticas.

Contudo é inegável que, mesmo alterando o seu vocabulário, um sedimento hegeliano ficou depositado no pensamento de Dewey. Um depósito cujos recursos ele lançou mão para desenvolver um conceito de experiência dinâmico e abrangente. Isto é, o conceito de experiência que ele usou como ferramenta metodológica para criticar aquilo que ele considerava como visões restritivas e limitantes que as filosofias historicamente assentaram sobre a experiência humana ao compartimentalizá-la e ao inventar uma série de dicotomias.

## 2.2. O Conceito de Arco-Reflexo na Psicologia

O evento que acelerou o afastamento de Dewey do idealismo foi a publicação do *Principles of Psychology* (1890) de William James. A obra de James marcou uma importante mudança na forma como a psicologia era estudada nos Estados Unidos. Embora a psicologia experimental estivesse presente nos currículos acadêmicos desde meados do século XIX, nenhuma obra nessa área tinha a radicalidade das ideias apresentadas no *Principles of Psychology*. Nessa obra, James se apoiou nos avanços da fisiologia e neurologia da época, evitando a hipostasiação e influência do empirismo sensacionalista. Além disso, James foi um dos primeiros psicólogos a levar em conta as implicações da teoria da evolução de Darwin – as noções de adaptação e mutabilidade das espécies vivas – em seus estudos.

Westbrook explica que, após ter contado com *Principles of Psychology* de James,

Dewey começou a se perguntar se uma série de problemas filosóficos não seria a consequência de uma tendência dos filósofos a hipostasiar divisões funcionais da experiência humana em divisões ontológicas entre entidades supostamente reais. Confrontado com essas divisões entre sujeito e objeto, homem e natureza, razão e fato, os idealistas absolutos sobrepuseram essa separação colocando uma consciência absoluta dentro dessas divisões, que seriam apenas divisões de uma função orgânica. Mas, como a biologia e a psicologia parecem sugerir a Dewey, se essas divisões ontológicas fossem tão irreais na experiência

humana como a suposta experiência de Dewey? Então não haveria qualquer necessidade de introduzir um Absoluto para unificar a experiência por meio de prestidigitação lógica, um procedimento que trouxe consigo uma série de problemas (...). Se a experiência fosse orgânica em primeiro lugar, então a indagação para os filósofos não seria, como tem sido por séculos, como as coisas pode possivelmente se unir na experiência, mas, ao invés disso, por que elas parecem se fragmentar e o que essa aparente fragmentação significa (WESTBROOK, 1991, p. 67, tradução nossa).

A influência da psicologia experimental de James sobre a noção de experiência de Dewey aparece de maneira mais nítida em “The Reflex Arc Concept in Psychology” (1896), no qual Dewey articula sua tese incipiente de que a experiência é composta de divisões orgânicas funcionais e não de divisões ontológicas singulares. Para isso, ele examina os conceitos de arco-reflexo e estímulo-resposta, típicos das querelas dos teóricos da psicologia daquele período.

As pesquisas no campo da anatomia neurológica do século XVII já haviam mostrado resultados experimentais cujas implicações eram surpreendentes. Sir Charles Bell (1774-1842) havia descoberto a existência de duas espécies de nervos: os motores e os sensitivos, e François Magendie e Johannes Müller evidenciaram a relação entre estimular um nervo e a resposta motora consequente. Desse modo, em meados do século XIX, quando as universidades estadunidenses começaram a montar seus laboratórios de psicologia experimental, a existência de arco-reflexos era plenamente aceita. Os cientistas mudaram o entendimento que se tinha do funcionamento cognitivo, como ressalta Wesep, quando “colaboraram no traçado de um quadro bem nítido e claro daquilo que mais tarde viria a receber a designação de arco-reflexo, ligando o cérebro ao sistema nervoso, fazendo dele assim, mais do que um receptor, também um transmissor” (WESEP, 1960, p. 219).

Esse novo modelo de sistema nervoso tinha a vantagem de caracterizar a vida mental de forma mais ativa. Começava-se a ver o cérebro não mais como um mero receptáculo passivo diante do mundo, mas, como os avanços experimentais concluíram, ele possuiria também



um papel ativo. Contudo, para Dewey, o modelo de experiência representado pelas concepções dominantes de arco-reflexo e estímulo-resposta estavam repletas de dualismos entre sensação e ideias, corpo e mente, que seriam “resíduos metafísicos” sem qualquer apoio nas teorias científicas ou na psicologia experimental. Como Dewey explica,

A concepção comum da teoria do arco reflexo, ao invés de ser um caso de simples ciência, é uma resíduo do dualismo metafísico, primeiro formulado por Platão, segundo o qual a sensação é um habitante ambíguo na fronteira da alma e do corpo, a ideia (ou processo central) é puramente psíquico, e a ação (o movimento) puramente físico. Desse modo, a formulação do arco reflexo não é física (ou fisiológica) nem psicológica; é uma pressuposição materialista-espiritualista amalgamada (DEWEY, 1998b, p. 7, tradução nossa).

Dewey ilustra a ação arco-reflexiva descrevendo uma criança que estende a mão para pegar a chama de uma vela e se queima. Essa descrição corresponde à ilustração de uma criança estendendo a mão em direção a uma vela presente nas páginas iniciais do *Principle of Psychology* de James. Nessa imagem ainda são representadas com linhas as correntes nervosas seguindo dos olhos em direção às mãos, representando por meio dessas a propensão reflexiva da criança de apanhar a chama da luz em seu primeiro contato com tal objeto. Em “The Reflex Arc Concept in Psychology”, Dewey pede que,

consideremos a ilustração familiar da criança-vela. A interpretação corriqueira relataria que a sensação da luz é um estímulo para o apanhar como uma resposta, a queimadura resultante é um estímulo para retirar a mão como resposta e assim por diante. Certamente não há dúvida de que esta é uma maneira grosseira e prática de representar esse processo. Mas quando perguntamos por sua adequação psicológica, o caso é bem diferente. Mediante análise, descobrimos que não começamos com um estímulo sensorial, mas com uma coordenação sensório-motora, a coordenação óptico-ocular, e que num certo sentido é o movimento que é primário, e a sensação que é secundária, o movimento do corpo, da cabeça e músculos oculares, determinando a qualidade do que é experienciado. Em outras palavras, o verdadeiro começo é com o ato de ver; é o olhar, e não a sensação de luz. O *quale* sensorial fornece o valor do ato, assim como o movimento fornece seu mecanismo e controle, mas a sensação e o movimento estão dentro e não fora do ato. (DEWEY, 1998b, p. 4, tradução nossa).

A interpretação comum entende que – na situação criança-vela – a sensação da luz seria o estímulo para a resposta da criança de tocar a chama, e a queimadura seria o estímulo para a resposta de retirar a mão. Consequentemente, a situação toda seria composta de séries de atos discretos, analisados separadamente e, principalmente, externos a qualquer experiên-

cia da criança. Contudo, Dewey defende, esse entendimento é defeituoso “na medida em que pressupõe o estímulo sensorial e a resposta motora como existências físicas distintas enquanto que, na realidade, estão sempre dentro de uma coordenação” (DEWEY, 1998b, p. 4, tradução nossa).

Do ponto de vista de Dewey, caso se abandonassem os “resíduos metafísicos” e os dualismos que permeiam a noção de arco-reflexo, dever-se-ia entender a experiência como uma *unidade orgânica* abrangente dentro da qual estímulo e resposta não seriam considerados como entidades distintas ou existências separadas. Desse modo, estímulo e resposta, ou sensação e ação, deveriam ser analisados dentro de uma experiência mais ampla e inclusiva em que, segundo Dewey, “estímulos sensoriais (...) e as respostas motoras sejam vistas, não como entidades separadas e completas em si mesmas, mas como divisões de trabalho, fatores funcionais, dentro de um todo concreto” (DEWEY, 1998b, p. 4, tradução nossa). Estímulo e resposta existiriam somente dentro de circuitos mais abrangentes e teriam significância à medida em que desempenham algum papel na manutenção ou reconstrução do circuito no qual estão presentes. Assim sendo, a situação criança-vela deve ser entendida como um circuito e, portanto, o evento não teria início com a luz da vela como um estímulo externo à criança.

O ponto de partida seria o ato de ver da criança, dentro do qual a sensação e o estímulo da luz funcionaria. O *ver* estimularia a ação de pegar, a qual seria incorporada numa coordenação mais abrangente incluindo olhos-braço-mão. A dor provocada pelo contato da mão com a chama não seria uma sensação externa, mas condicionaria o desenvolvimento posterior de todo circuito. A criança passaria a ver a chama não mais como um ponto luminoso, mas como uma luz-que-provoca-dor-quando-tocada. Nesse sentido, a criança aprendeu alguma coisa, pois, explica Dewey, “somente em razão da *quales* calor-dor entrar no mesmo circuito da experiência com a *quales* ótico-ocular e muscular que a criança aprende a partir da experi-

ência e ganha a habilidade de evitar a experiência no futuro” (DEWEY, 1998b, p. 4, tradução nossa).

As implicações epistemológicas da abordagem de Dewey são significativas. Conforme Sleeper comenta,

Dewey tenta mostrar que o organismo não ancora quaisquer aparatos reflexivos mecânicos a priori que controlariam a ação e formariam as bases da crença e do hábito – nenhum reflexo, em outras palavras, que significasse a presença orgânica de algo como as formas a priori do pensamento de Kant – mas, ao invés disso, que todas as formas de pensamento são o resultado das relações entre o organismo e seu ambiente” (SLEEPER, 1986, p. 57, tradução nossa).

Com base nessa perspectiva naturalista, todo processo cognitivo tem uma função teleológica de reajustamento e adaptabilidade do organismo em suas relações com seu meio circundante. Como Westbrook elucida, “o pensamento, por essa ótica, seria uma função natural que teria evoluído a fim de servir aos interesses da sobrevivência humana” (WESTBROOK, 1991, p. 70, tradução nossa). Isso implica numa concepção naturalista de como o pensamento funciona que distinguiria Dewey dos empiristas e idealistas, pois, como explica Westbrook, enquanto “os empiristas e idealistas tendiam a igualar a experiência com o conhecimento (...), Dewey claramente subordina o conhecimento à ação” (WESTBROOK, 1991, p. 70, tradução nossa).

Nas relações entre o organismo e seu ambiente pode-se não se ter noção desse circuito funcional. O que significa que o organismo está adaptado ao seu ambiente e que a ação satisfaz o fim desejado, ou seja, dentro do circuito não há qualquer impedimento que compele o organismo à revisão ou à adoção de uma nova atitude diante de alguma mudança ambiental. Dewey observa que – na medida em que tudo ocorra bem na experiência – quando não há qualquer interrupção no circuito funcional ou qualquer situação problemática não temos consciência do estímulo e resposta. Agiríamos de acordo com um hábito já estabelecido e adequado ao seu fim. Um hábito estabelecido, afirma Dewey, é “simplesmente uma sequência conti-

nuamente ordenada de atos, todos adaptados e na ordem de sua sequência, para alcançar um certo fim objetivo” (DEWEY, 1998b, p. 7, tradução nossa). Portanto, comenta Westbrook, “o estímulo e a resposta conscientes surgem apenas em situações em que um conflito ocorreria dentro de uma coordenação e o agente estaria duvidoso de como completá-lo” (WESTBROOK, 1991, p. 69, tradução nossa).

Assim, como já foi dito, estímulo e resposta não são distinções existenciais, mas, defende Dewey, “distinções teleológicas, isto é, distinções da função ou da parte desempenhada, com referência ao alcance ou à manutenção de um fim” (DEWEY, 1998b, p. 7, tradução nossa). Esse fim diz respeito, sobretudo, à sobrevivência e ao bem-estar do organismo dentro de seu ambiente. O aspecto teleológico e orgânico da experiência tem um papel fundamental no conceito de experiência de Dewey, o qual ficará ainda mais destacado com o amadurecimento do seu experimentalismo. A doutrina que defende que a experiência, o pensamento e a ação estão sempre direcionados a um fim pode também ser denominada de voluntarismo. Shook comenta que o caráter teleológico da experiência,

substitui a passividade exigida pelo sensualismo, pela atividade permitida por aquilo que se poderia denominar “voluntarismo”. O voluntarismo salienta o papel da vontade no direcionamento da experiência e da atividade humana. As ações voluntárias devem englobar até mesmo a aquisição de informações sobre o ambiente. Isso vai muito além da ideia de que os organismos devem orientar-se para as fontes das sensações. O voluntarismo afirma que o conteúdo e o sentido mesmo de qualquer experiência são parcialmente dependentes da atividade teleológica de um organismo. (SHOOK, 2002, p. 145).

Embora a análise oferecida por Dewey em “The Reflex Arc Concept in Psychology” estivesse impregnada de um vocabulário psicológico que parece a nós hoje extravagante, as consequências das posições defendidas nesse artigo definiram, em grande medida, o percurso de amadurecimento de sua filosofia. Em sua discussão do conceito de arco-reflexo já encontramos uma crítica aos dualismos que será aprofundada em suas obras futuras. De fato, o

compromisso que Dewey assume aqui é tão somente com a psicologia experimental e com o naturalismo, como outorgado respectivamente por James e Darwin.

As consequências epistemológicas daquele artigo, a saber, a ideia de que a ação é um dos componentes do pensamento e do conhecimento (o pensamento não é simplesmente assimilação passiva e o conhecimento não é espelhamento da realidade) e a doutrina do voluntarismo, terão implicações filosóficas, práticas e pedagógicas. Dewey explorou as implicações pedagógicas de suas noções de pensamento e experiência durante seu período como diretor da escola-laboratório, ou escola Dewey como ficou conhecida: o programa experimental de educação da Universidade de Chicago.

### 2.3. A Indústria Epistemológica

As implicações epistemológicas de “The Reflex Arc Concept in Psychology” e a mudança para a Universidade de Columbia levaram Dewey a empreender uma revisão crítica da filosofia moderna. Dewey concordava em parte com os realistas, principalmente acerca de suas posições anti-idealistas: seria falacioso argumentar que todo objeto teria sua existência condicionada a sua presença numa consciência. No entanto, para o pragmatista, tanto o realismo quanto o idealismo estavam presos a uma pretensa “disciplina da epistemologia”. Dewey se refere, com a expressão “disciplina da epistemologia”, a toda uma tradição filosófica que, desde o século XVII, colocou os problemas da epistemologia no cerne da filosofia. E os efeitos duradouros dessa tradição filosóficos eram sentidos nos debates contemporâneos a Dewey entre neo-idealistas e realistas. Segundo Westbrook, a consequência dessa tradição *epistemológica* foi que,

Realistas e idealistas (...) herdaram dessa tradição moderna uma concepção deteriorada de experiência e derivaram daí concepções igualmente deterioradas de conhecimento e verdade. Era tempo, Dewey acreditava, não de oferecer novas soluções aos problemas epistemo-

lógicos tradicionais, como os realistas desejavam, mas de levantar dúvidas corrosivas sobre a legitimidade dos próprios problemas (WESTBROOK, 1991, p. 124, tradução nossa).

Na visão de Dewey a filosofia moderna seria essencialmente epistemologia. E ao entender a epistemologia como a disciplina central da filosofia, a filosofia moderna teria deixado dimensões importantes da realidade humana de fora do escrutínio da investigação filosófica ou simplesmente teria reduzido essas dimensões a problemas epistemológicos. Além disso, Dewey acreditava que os epistemólogos modernos estariam comprometidos com uma concepção de conhecimento que não corresponderia ao entendimento do homem comum, atuando na vida cotidiana. Para o homem comum, o *processo de conhecer*, por assim dizer, envolveria tentativa e erro, esforço direcionado aos problemas e uma relação estreita com a vida ordinária. Para o filósofo moderno, por outro lado, conhecimento significaria uma realidade última objetiva, universal e completa.

Segundo Dewey, os epistemólogos teriam sido incapazes de atingir a realidade última e imutável prometida pela filosofia moderna. O desfecho desastroso disso foi que, ao promover uma realidade última, os epistemólogos tripudiam das crenças cotidianas do homem comum e do conhecimento mundano da ciência. Dewey acreditava que a epistemologia moderna estava condenada ao fracasso. Não caberia mais aos filósofos tentar erigir um edifício teórico como se fosse a replicação de outra realidade. A filosofia, para obter os bons resultados da ciência, deveria se espelhar nos procedimentos científicos e correr riscos de erros, revisões e acertos, aos quais a ciência está submetida.

O grande erro da “indústria epistemológica”, como Dewey chama essa inclinação moderna de igualar filosofia à epistemologia, encontra-se em sua suposição da *ubiquidade da relação de conhecimento*. A indústria epistemológica trataria a experiência exclusivamente como um caso de conhecimento em que sujeito e conhecimento estariam separados do mundo

objetivo que se deseja conhecer. Segundo Dewey, isso ficaria mais evidente no modo como os realistas e idealistas lidam com o problema das ilusões perceptuais.

Os realistas, na medida em que consideram a percepção como um caso de conhecimento, são incapazes de lidar com ilusões perceptuais. Dewey acredita que diante, por exemplo, de linhas paralelas que aparentam convergir no horizonte, os realistas não um desenho ilustrando isso conseguiriam explicar se o objeto percebido era o mesmo objeto real diretamente apresentado à consciência<sup>7</sup>. Pois, se a percepção fosse exclusivamente um caso de conhecimento, o objeto físico e o objeto conhecido deveriam corresponder. O idealista, por outro lado, encontraria nos casos de ilusão perceptual, a prova de que os objetos de conhecimento são transformados através da relação que eles estabelecem com o sujeito de conhecimento. Assim, o caráter *ambíguo* da percepção e da realidade comprovaria as transformações que a consciência opera no objeto de conhecimento. As conclusões dos realistas e idealistas, no fim das contas, são diametralmente opostas. Mas, acredita Dewey, devido às suas raízes modernas, ambos tratam a percepção como um caso de conhecimento.

No entendimento de Dewey, todos os problemas criados pelos realistas e idealistas. seriam evitados se eles tivessem naturalizado a percepção, isto é, se eles tivessem tratado a percepção como um evento natural que não tem “mais valor e status de conhecimento do que um banho ou uma febre” (DEWEY, 1916, p. 6, tradução nossa). Nessa perspectiva naturalista, explica Westbrook, “a duplicidade numérica entre objetos e a percepção humana deles – entre trilhos paralelos e a percepção da convergência dos trilhos (...) não coloca qualquer dificuldade” (WESTBROOK, 1991, p. 122, tradução nossa). Desse modo, os trilhos seriam objetos reais, assim como a ilusão de convergência no infinito também seria real. Não haveria aqui a duplicidade imposta entre objeto real e a falsa existência. Usando outro exemplo de Dewey,

---

<sup>7</sup> Para um exemplo de ilusão perceptual, ver Figura 1: *Ilusão de Zöllner*, p. 35.

uma estrela há anos-luz é um objeto real e a sua luz visível também é um objeto real. A estrela astronômica, argumenta Dewey,

é *um* objeto real, mas não “o” objeto real; a luz visível é outro objeto real, averiguado, quando o conhecimento ocorre, ser um acontecimento que está em processo contínuo com a estrela. Uma vez que a luz vista é um evento dentro de um processo contínuo, não há ponto de vista a partir do qual sua “realidade contrasta com a da estrela (DEWEY, 1916, p. 254-255, tradução nossa).

É importante notar que Dewey não nega a importância da percepção para o conhecimento ou que o conhecimento tenha qualquer relação com a percepção. Na verdade, de acordo com sua teoria da inquirição, o resultado de qualquer inquirição deve retornar à experiência primária e, com isso, a percepção tem relevância tanto em começar um processo de inquirição quando em pôr fim a ele. O que estaria em jogo aqui, antes, é a exclusividade dada pela filosofia moderna à percepção e à relação de conhecimento como se elas fossem as únicas ou as mais significativas formas de o homem interagir com seu meio ou a realidade.

As implicações da crítica que Dewey lançou à ubiquidade da relação de conhecimento não se restringem ao domínio da epistemologia. Ela coloca em questão o conceito de experiência transmitido pela filosofia moderna e replicado durante os séculos seguintes. Westbrook comenta que,

A análise de Dewey das raízes das dificuldades dos realistas com as ilusões perceptivas em sua pressuposição da “ubiquidade do conhecimento” indicava sua crítica mais abrangente da concepção de experiência no cerne da filosofia moderna e para uma concepção diferente de experiência, uma em acordo com as descobertas da biologia evolucionistas e da psicologia funcional e evidente em sua própria teoria lógica (WESTBROOK, 1991, p. 126, tradução nossa).

Dewey chamou a atenção para essa nova concepção de experiência com seu *postulado do empirismo imediato*. Esse modelo de experiência seria o corolário de sua crítica à ubiquidade da relação de conhecimento. A experiência não se resumiria à experiência de conhecimento ou seria a experiência de conhecimento mais fundamental do que todas as outras experiências, mas abarca uma série de relações que os seres vivos estabelecem com o ambiente



natural e social no qual estão integrados. Nessa perspectiva, os seres humanos não são prioritariamente sujeitos de conhecimento, mas indivíduos que agem e que estão sujeitos a eventos externos, que jubilam e sofrem em suas relações com o mundo.

#### 2.4. O Postulado do Empirismo Imediato

O novo conceito de experiência pensado por Dewey foi tratado mais pormenorizadamente em “The Postulate of Immediate Empiricism” (1905). Nesse artigo Dewey afirma que o empirismo, como concebido por ele, pouco tem a ver com o empirismo britânico. Contudo, isto não significaria uma aproximação do idealismo de sua juventude. Ele considera as duas posições equivocadas pelo mesmo motivo: as duas doutrinas retrocederiam a algo que é definido em termos que não são, ou podem ser, experienciados diretamente a fim de justificar o que é experienciado diretamente.

Nesse artigo, Dewey intenta estabelecer uma nova metodologia filosófica a partir da qual a experiência pode ser examinada evitando a herança deficiente que a filosofia moderna deixou, principalmente a suposta “ubiquidade da relação de conhecimento”. Por outro lado, em seu “postulado do empirismo imediato”, como Alexander comenta, “Dewey está tentando explicar a experiência como um todo funcional, como ela é encontrada, ao invés de tentar colocar conceitos refinados e analisados dos sentidos ou categorias como ‘realidade subjacente’ ou ‘a priori’” (ALEXANDER, 1987, p. 74, tradução nossa). Nesse sentido, o artigo pode ser visto como uma expansão das teses defendidas em seu artigo anterior “The Arc-reflex Concept in Psychology”. Com seu postulado do empirismo imediato, Dewey mantém sua posição acerca da experiência defendida no artigo de 1890, no qual ele defende uma concepção de experiência dinâmica, orgânica, transacional e temporal, que deve ser analisada como constituí-

da de componentes funcionais dentro de um todo integral e completo. E vai além: coloca em questão a aceitação tradicional da experiência cognitiva como o timoneiro da relação com o mundo.

Dewey apresenta seu postulado da seguinte forma:

O empirismo imediato postula que as coisas – qualquer coisa, cada coisa, no uso comum e não técnico do termo “coisa” – são o que elas são enquanto experienciadas. Daí, caso se deseja descrever qualquer coisa fielmente, sua tarefa é dizer o que ela é enquanto experienciada. (DEWEY, 1998a, p. 115, tradução nossa)

Para esclarecer essa passagem um tanto confusa, Dewey ilustra o problema com a seguinte questão: como a experiência de um cavalo seria descrita por um jóquei, um zoólogo e um comerciante de cavalos? É certo que cada um faria uma descrição significativamente diferente da experiência de cavalo em relação à descrição que o outro faria. O jóquei experienciaria o cavalo em determinados aspectos que não seriam necessariamente claros ao comerciante ou ao zoólogo, e o oposto também é válido. Desse modo, cada experiência seria própria a cada indivíduo. Embora existam discordâncias entre as descrições, dificilmente se falaria que uma descrição seria mais “correta” ou “verdadeira” que as outras. O fato de haver várias experiências possíveis do cavalo não acarreta que existam somente impressões subjetivas, mas que cada um – o jóquei, o comerciante e o zoólogo – descreve o cavalo a partir de um modo específico de se relacionar com ele, por exemplo, a cavalgada, o valor de mercado ou aspectos morfológicos do equino. A diferenciação, aqui, está menos no cavalo ou nas impressões subjetivas do que no contexto no qual o cavalo é experienciado. Dewey evidencia isso quando ressalta que, apesar dos diferentes tipos de experiência, há um terreno comum em que as experiências podem ser contrastadas a partir de um ponto de vista empírico:

Se essas explicações resultam em dessemelhanças em alguns aspectos, assim como similitudes em outros, isto não é razão para assumir o conteúdo de uma como sendo exclusivamente real e dos outros como “fenomenal”; pois cada explicação do que é experienciado manifestará aquilo que é a explicação *do* comerciante, ou *do* zoólogo, e por isso proverá as condições requerida para a compreensão das diferenças assim como das concordâncias nas

diversas explicações. E o princípio não altera um tico se introduzirmos o cavalo psicológico, o cavalo lógico ou o cavalo metafísico. (DEWEY, 1998a, p. 115, tradução nossa).

O problema então não é saber qual experiência é verdadeira ou real, ou qual é ilusória ou mera aparência. O “cerne da questão”, afirma Dewey, “é *que tipo de experiência* é denotado ou indicado: uma experiência concreta e determinada, variando (...) em elementos reais específicos e concordando com elementos reais específico, de modo que temos um contraste” (DEWEY, 1998a, p. 115, tradução nossa). Alexandre comenta que,

A insistência de Dewey está sobre a completude primária da experiência. A experiência deve ser a base para a verdade e para o erro; em outras palavras, a atitude que assumimos diante da experiência deve refletir os modos com que interagimos com o mundo. Dewey faz a afirmação importante que a experiência é sempre experienciada “como aquela”, ou seja, que “coisas” e “objetos” refletem modos dinâmicos de envolvimento que são perspectivas e que cada perspectiva tem sua qualidade única, própria, integrando-os como um todo. (ALEXANDRE, 1987, p. 79, tradução nossa).

O que Dewey visava com o “postulado do empirismo imediato” era remover a experiência cognitiva da posição superior que desde a modernidade a filosofia lhe tem atribuído e, com isso, mostrar que é possível se relacionar com o mundo de diversas formas, ou seja, que é possível ter diferentes tipos de experiência e que a experiência cognitiva é tão somente mais um tipo possível de experiência. Segundo Dewey,

Pelo nosso postulado, as coisas são o que são enquanto experienciadas, e, a não ser que conhecer seja o único e exclusivo modo genuíno de experienciar, é falacioso dizer que a realidade é somente e exclusivamente o que ela é, ou que seria, a um conhecedor compettíssimo e oníscio. Ou colocando de forma mais clara, conhecer é um modo de experienciar. (DEWEY, 1998a, p. 113, tradução nossa).

Portanto, como resume Alexander, “a implicação do postulado do empirismo imediato é que eu posso ter outras atitudes diante do mundo além daquela de tentar conhecê-lo” (ALEXANDER, 1987, p. 76, tradução nossa).

Conforme Dewey deixa claro que “conhecimento não é a única experiência possível, é apenas um modo de experiência entre outros” (DELADALLE, 1967, p. 292, tradução nossa),

como comenta Deladalle, muda-se a própria forma como os problemas epistemológicos são tradicionalmente formulados. Dewey não começa a investigação com as questões “o que é o conhecimento?” ou “como posso conhecer algo?”. Tal questão só teria sentido, do ponto de vista do empirismo imediato, se negasse a própria possibilidade de conhecimento. Cotidianamente, no entanto, aceitamos que sabemos e conhecemos certas coisas, embora o erro e o engano sejam possibilidades constantes. De acordo com Dewey, somente uma abstração ilimitada da experiência, isto é, uma fuga completa da experiência imediata e cotidiana – como a dúvida hiperbólica cartesiana, por exemplo – poderia gerar uma tal dúvida como aquela acerca da própria possibilidade do conhecimento. Quanto à primeira questão, “o que é o conhecimento?”, Dewey, estando mais preocupado com o verbo conhecer do que com o substantivo conhecimento, pensa que a principal tarefa do empirista é “descobrir *qual* tipo de experiência é conhecer – ou concretamente, como as coisas são experiência quando elas são experienciadas *como* conhecidas” (DEWEY, 1998a, p. 116, tradução nossa).

De acordo com o postulado do empirismo imediato, “descobrir qual tipo de experiência é conhecer” implica na explicação e descrição dos “traços característicos e distinções que as coisas enquanto conhecidas possuem como coisas de uma experiência de conhecer” (DEWEY, 1998a, p. 116, tradução nossa, modificada). Esses traços revelariam e caracterizariam que tipo de experiência é conhecer, da mesma forma que se poderia descrever os traços de outras maneiras nas quais as coisas são experienciadas, dentro da relação do ser humano com o mundo, por exemplo, como as coisas são experienciadas moral ou esteticamente<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> A operação de descrição dos traços característicos dos diversos modos de experienciar, isto é, dos diversos tipos de experiência, terá uma importância crescente à medida em que Dewey desenvolve sua teoria da experiência. A sua própria concepção de metafísica, que será abordada mais adiante, diz respeito a descrição desses traços.

Dewey, ao negar a predominância ou exclusividade da experiência cognitiva sobre as formas de nos relacionarmos com o mundo, comenta Alexander, “faz uma importante distinção entre a realidade como ela é conhecida e a realidade como ela é encontrada em outros tipos de experiência que não são casos de conhecimento” (ALEXANDER, 1987, p. 76, tradução nossa). Em seu artigo, Dewey se vale de dois exemplos para ilustrar essa diferença entre a experiência da realidade como ela é conhecida e como ela é encontrada. No primeiro exemplo, ele ilustra a situação de um homem que ouve um barulho e se sente amedrontado, de modo que se possa descrever o barulho como amedrontador. Em outras palavras, o homem experiencia o barulho *enquanto* amedrontador. Esse indivíduo pode posteriormente buscar a causa do barulho, isto é, experienciar o barulho enquanto experiência cognitiva, e descobrir que o barulho que o amedrontava era apenas a batidela de um galho no vidro da janela. A experiência que o indivíduo teve não seria uma experiência falsa ou irreal que foi substituída por uma experiência verdadeira e real, simplesmente a “experiência se transformou, ou seja, a coisa experienciada se transformou” (DEWEY, 1998a, p. 117, tradução nossa). Portanto, segundo Dewey, haveria uma transformação da experiência e não uma substituição, o que implicaria numa continuidade entre as experiências (no exemplo utilizado, entre a experiência da coisa como amedrontadora e a experiência da coisa como batidela no vidro). Como afirma Deladalle, “o conhecimento do medo é um momento da experiência contínua que vai do medo vivenciado ao desaparecimento do medo cuja causa é o conhecimento” (DELADELLE, 1967, p. 293, tradução nossa). Dewey deixa isso claro quando afirma que,

O conteúdo da segunda experiência considerada cognitiva é indubitavelmente *mais verdadeiro* do que o conteúdo da anterior; mas não é em qualquer sentido mais real. Além disso, chamá-la de verdadeira deve significar, do ponto de vista empírico, uma *diferença* concreta nas coisas correntes experienciadas. Novamente, em muitos casos, apenas retrospectivamente a experiência anterior é considerada cognitivamente. Em tais casos, é apenas em relação ao conteúdo contrastado *numa* experiência subsequente que a determinação “mais verdadeira” tem força (DEWEY, 1998a, p. 113, tradução nossa).

Depois que o indivíduo descobre a causa do barulho ele pode se sentir constrangido ou achar graça do medo sentido anteriormente. Isso se deve à transformação de existência experienciada, realizada através da cognição. A inquirição acerca da experiência, ou seja, a experiência de conhecimento, mais do que interpretar as experiências passadas, orienta o comportamento futuro do indivíduo, servindo como uma interpretação orientadora para os eventos similares futuros. Assim, o indivíduo, ao ouvir um barulho semelhante, sob condições parecidas, pode agir em observância ao resultado da inquirição anterior.

Dewey também utiliza a ilusão ótica de Zöllner para ilustrar uma situação problemática entre a realidade como ela é conhecida e como ela é encontrada. Na ilusão de Zöllner, as linhas verticais aparentemente são convergentes ou divergentes dependendo do referencial do espectador. À primeira vista somos levados a acreditar que se estendermos as linhas, de um lado, elas se encontrariam num determinado ponto e, do outro, elas se distanciariam ainda mais. No entanto, após a impressão inicial, se pegarmos uma régua para medir o espaçamento entre as linhas na parte inferior e superior, verificamos que as linhas são, de fato, paralelas e que a impressão original teria ocorrido devido à ilusão criada pelos segmentos transversais sobrepostos às linhas.

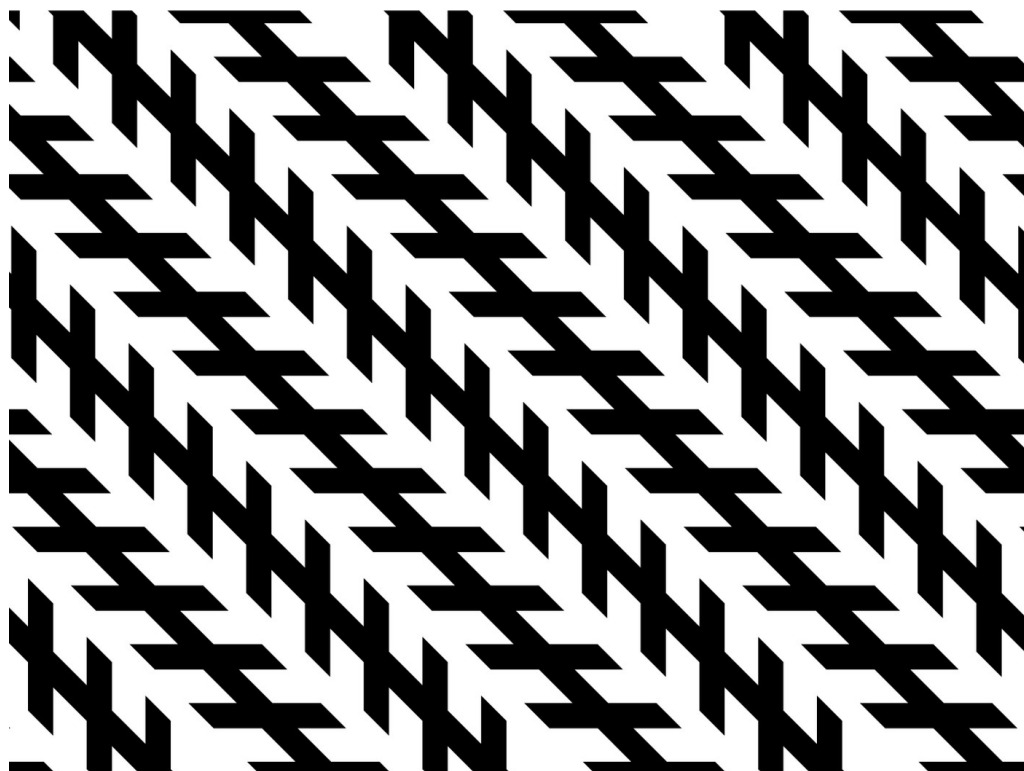


Figura 1: *Ilusão de Zöllner*

O empirismo imediato toma como ponto de partida o *modo como* as linhas são experienciadas. Na ilusão de Zöllner, a experiência das linhas *como* paralelas é uma consequência da experiência das linhas como convergentes e divergentes (assim como a experiência do barulho *como* galho-batendo-no-vidro é uma decorrência da experiência do fato *como* assustador). Se as linhas não fossem “verdadeiramente” paralelas elas se encontrariam em algum ponto. Porém, embora essa fosse a impressão inicial, com uso da régua se verificaria que as linhas não são divergentes ou convergentes. Isso implicaria na reavaliação da experiência passada e a reorientação da experiência atual em que se descobre que as linhas são paralelas. Não haveria, portanto, duas experiências isoladas e descontínuas, em que uma seria falsa e a outra verdadeira, seja por ter “ser” ou “corresponder à realidade”.

Assim, haveria uma continuidade entre as experiências e um compartilhamento de uma base concreta comum que garantiria essa continuidade. Como afirma Dewey, “é na coisa concreta *como experienciada* que todos os fundamentos e vestígios (...) para o reajustamento

intelectual e lógico da experiência estão contidos” (DEWEY, 1998a, p. 117, tradução nossa, modificada). Desse modo, continua, “se a ilusão pode ser detectada, é porque a coisa experienciada é real, tendo consigo seus elementos de realidade experienciada cuja *própria* tensão *mútua* causa sua reconstrução (DEWEY, 1998a, p. 117, tradução nossa). Novamente, as duas experiências são reais no sentido de que ambas denotam uma realidade experienciada concreta e contínua em que a primeira experiência é uma fase e condição para o desenvolvimento da segunda. Somente depois do processo de inquirição que possibilitou se ter a experiência das linhas *como* paralelas é que se pode descrever a experiência anterior *como* ilusória. Conforme destaca Alexander,

A experiência é *vista como*, ou “interpretada como”, é uma fase inicial da inquirição que segue de determinada maneira e não como uma experiência isolada, irreal ou sem significado. O significado do barulho mudou, ou melhor, cresceu. Em outras palavras, a continuidade desenvolvimental da experiência foi realizada. Nada no pensamento de Dewey, especialmente sua teoria do significado estético, faz sentido sem a doutrina básica de que a *experiência cresce*, e ao crescer assume significado, é lembrada (ALEXANDER, 1987, p. 80, tradução nossa).

Em observância ao título do artigo – “Postulado do Empirismo Imediato” – pode-se aqui fazer uma indagação: se uma dada experiência é sempre interpretada a partir de uma fase anterior à experiência, não seria contraditório dizer que ela é imediata? Não seria ela mediada pelas experiências anteriores? Tradicionalmente quando se diz que uma experiência é imediata isso significa que a experiência não é mediada por conceitos ou que ela é espontânea, como descrita, por exemplo, na concepção de experiência dos dados dos sentidos proposta pelos empiristas britânicos. Contrário a essa concepção, Dewey afirma que uma experiência imediata refletiria determinada fase da situação, isto é, uma fase que se desenvolve juntamente com a situação. Alexander aponta que no postulado do empirismo imediato o termo,

“imediato” se refere à qualidade da situação como um todo, inclusive aos seus aspectos determinados e indeterminados, cognitivos e não cognitivos. (...) O imediato é o contexto pré-analisado em que o pensamento opera – ele é, de fato, o que torna o conhecimento possível (ALEXANDER, 1986, p. 80, tradução nossa).



Diferentemente da acepção que lhe é atribuída tradicionalmente, “imediatamente” não significa “não mediado por conceitos”. Aceitar a possibilidade de uma experiência ocorrer sem o mínimo de reflexão seria, do ponto de vista naturalista de Dewey, abstrair os seres humanos do ambiente em que vivem e considerá-los apartados de suas histórias e da vida coletiva que lhes deu origem. A experiência não acontece por uma imposição exterior de uma outra realidade ou de uma faculdade transcendental, mas através da interação dos homens com o mundo e entre si.

Dewey finaliza seu artigo afirmando que o único método possível em filosofia é o do empirismo imediato. Segundo ele esse método seria capaz de dissolver todas as confusões e querelas que tradicionalmente perturbam os filósofos. Com esse método, Dewey acreditava que uma vastidão de problemas filosóficos desapareceria:

Conforme o postulado do empirismo, então nada pode ser deduzido, nem uma única proposição filosófica. O leitor pode daqui concluir que tudo chegou ao truísmo que a experiência é a experiência, ou que é o que é. (...) Mas o significado real do princípio é aquele do método de análise filosófica – um método idêntico em tipo (mas diferindo em problemas e, assim, em operação) com aquele do cientista. Se você deseja descobrir o que é subjetivo, objetivo, físico, mental, cósmico, psíquico, causa, substância, propósito, atividade, mal, ser, qualidade – qualquer termo filosófico, em resumo – significa, vá à experiência e veja como a coisa é experienciada (DEWEY, 1998a, p. 115, tradução nossa).

Dewey mostra sua interpretação da máxima pragmatista apresentada por Peirce, quando afirma que os significados dos termos filosóficos podem ser esclarecidos ou determinados em observância a como eles ocorrem na experiência. Para Peirce, o significado de um termo é o âmbito possível de seus efeitos práticos e, portanto, ele propõe uma análise empírica para determinar a significação de qualquer termo. Dewey segue essa ideia e a acomoda em sua teoria da experiência. Para ele, toda inquirição filosófica deveria começar e ser avaliada na própria experiência, isto é, na experiência em toda a sua complexidade, abrangência e completude que é encontrada cotidianamente. A metodologia proposta pelo postulado do empirismo tem uma consequência direta: ela praticamente concebe a filosofia como uma ferramenta efi-

ciente para evidenciar falsos problemas filosóficos. Valendo-se desse método, poder-se-ia tanto denunciar os abusos dos idealistas e realistas, quanto delimitar o alcance de qualquer empreendimento filosófico.

Dewey enfatizará, pelo resto de sua obra, a importância de se retornar à experiência para a avaliação de qualquer teoria filosófica e essa metodologia encontrará sua forma mais apurada naquilo que ele chama de método da experiência. Posteriormente Dewey se apercebe de que uma teoria filosófica que faça justiça à experiência como vivida deveria necessariamente analisar a relação dessa com a realidade, ou seja, deveria se fundamentar numa metafísica da experiência. Sua metafísica da experiência e a metodologia empirista encontrarão uma expressão curada em sua obra *Experience and Nature* (1930). Obra que demarca o rompimento de Dewey com sua concepção instrumentalista de filosofia e marca o seu retorno aos temas da estética.

Voltando à experiência. No “Postulado do Empirismo Imediato”, Dewey ofereceu uma caracterização da experiência que era apenas insinuada ou incipiente em “The Arc-Reflex Concept in Psychology”. Nesse artigo, Dewey já havia identificado a necessidade de uma visão mais abrangente e integral acerca da experiência, isto é, uma visão que não tratasse a experiência como partes isoladas, mas como partes funcionais interligadas que operariam teleologicamente com a finalidade de adaptação do ser vivo ao meio circundante. Mas é graças à crítica à ubiquidade da relação de conhecimento desenvolvida na década de 1910 que Dewey chega a seu postulado. É devido a ela que Dewey afirma que existem diferentes tipos de experiências (cognitiva, moral, estética etc.), que manifestam diferentes modos de relação com o mundo. A experiência cognitiva é somente mais um tipo de experiência. As experiências são contínuas, isto é, as experiências passadas, presentes e futuras são interdependentes. Isso implica que as experiências se desenvolvem num processo temporal. As experiências são con-

textuais ou situacionais. As experiências são sempre experienciadas *enquanto* algo, em outras palavras, refletem modos dinâmicos de envolvimento. Por fim, a experiência segue de uma fase pré-reflexiva ou bruta em direção a uma reflexiva e refinada.

## 2.5. Os Traços Genéricos da Experiência

No artigo “The Postulate of Immediate Empiricism”, Dewey defendeu que seu empirismo imediato é um método capaz de dissolver problemas filosóficos, em especial aqueles herdados da filosofia moderna. Para o pragmatista, a primazia dada pelos filósofos modernos à relação de conhecimento seria o pior desses problemas, pois ela compreenderia de maneira empobrecida e limitadamente as relações possíveis entre os seres humanos e o meio em que vivem. A forma encontrada por Dewey para expor as limitações das concepções modernas de conhecimento e experiência foi mostrar que a experiência de conhecimento depende de um contexto qualitativo ou pré-analítico anterior. Além disso, ele argumentou que existiria diferentes modos de experiência – moral, afetiva, qualitativa, estética, etc. – e não unicamente a experiência cognitiva; ou, pelo menos, que a experiência cognitiva não é superior aos demais tipos de experiência.

Dewey desejava apresentar uma concepção abrangente de experiência, uma concepção capaz de resgatar a riqueza, a complexidade e o dinamismo que, segundo ele, a modernidade havia tirado. Contudo essa expansão da noção de experiência levantaria uma questão: teria Dewey alargado tanto a noção de experiência, para englobar tantas coisas diferentes, que seria difícil ou mesmo impossível, dizer o que não era experiência em sua filosofia? Responder essa pergunta levaria Dewey em direção aos problemas da metafísica, problemas que ele, an-

teriormente, acreditava poder dissolver por meio do método do empirismo imediato ou, pelo menos, denunciar suas inconveniências.

Dewey argumenta em seu artigo “The Subject Matter of Metaphysical Inquiry” (1915) que a tarefa da metafísica é discriminar ou descrever os traços últimos ou irreduzíveis da existência. Uma metafísica que se ocuparia, como para Aristóteles, dos “traços irreduzíveis encontrados em qualquer inquirição científica” (DEWEY, 1998a, p. 180, tradução nossa), mas que, diferente da metafísica do estagirita, explica Westbrook, “liberta esses traços da confusão com princípios últimos ou fins últimos – isto é, de questões de criação e escatologia” (WESTBROOK, 191, p. 322, tradução nossa).

A investigação metafísica, portanto, não visaria procurar as causas primeiras ou fins últimos da existência. Caberia à metafísica especificar o tipo de mundo em que ocorrem eventos, tais como a evolução<sup>9</sup>, a mudança, a contingência, etc. A tarefa da metafísica seria descrever os traços gerais e irreduzíveis da existência. Em outras palavras, a descrição dos traços da existência encontrados nos mais variados eventos da experiência, na experiência enquanto experienciada. Gouinlock explica que,

O problema para a inquirição metafísica, portanto, não é contestar a realidade de tais coisas. É determinar quais são os traços da existência que estão implícitos em todos os diversos eventos da experiência humana. Tal inquirição objetiva encontrar os traços comuns a todas as ocorrências da experiência. Ela procura o máximo de generalidade: os traços genéricos da natureza. Que esses traços são genéricos significa, como afirma Dewey, que eles “certamente aparecem em todo universo do discurso”, “manifestado por existências de todo tipo”. Uma metafísica naturalista tenta discriminar aqueles traços da natureza que estão presentes em qualquer *situação* encontrada” (GOUINLOCK, 1972, p. 7, tradução nossa)

Dewey não oferece uma definição direta de *natureza*. Por vezes ele usa o termo “natureza” como sinônimo de meio-ambiente, quando deseja enfatizar o caráter natural da experiência. Nesse sentido, como comenta Hildebrand “experiência e eventos físicos existem num

---

<sup>9</sup> Em “The Subject Matter of Metaphysical Inquiry Dewey examina o impacto que da teoria da evolução de Darwin na metafísica: “a metafísica levantaria a questão acerca do tipo de mundo que *tem* tal evolução, não o mundo que a causa” (DEWEY, 1998a, p. 176, tradução nossa).

contínuo” (HILDBRAND, 2008, p. 3, tradução nossa) e a natureza é o todo que abarca experiência e eventos físicos. Assim, o ser humano experiencia diretamente a natureza porque a experiência é *na* e *da* natureza. O outro sentido do termo “natureza” é aquele em que ele diz que a natureza é o “caso dos casos”<sup>10</sup>. “Caso” pode ser entendido, na terminologia deweyana, como evento. Evento é a categoria ontológica mais geral dentro da ontologia de Dewey. Para o pragmatista, relações, objetos e qualidades que correm nos eventos também são partes constituintes desses. De fato, Dewey acredita que só podemos analiticamente falar de cada um separadamente, quando são examinados. Contudo, eles seriam um todo funcional. Segundo Boisvert,

“evento” é um termo técnico que Dewey usou para descrever as existências. É um termo ontológico, de mais ampla generalidade, aplicado a todas as existências. Quanto a isso, Dewey é parecido com outros filósofos que desenvolvem uma ontologia e acham necessário empregar um termo que melhor exemplifique sua interpretação das existências. Para Aristóteles era *ousia*; para Aquinas, *substantia*. Leibniz usou mônada; Dewey preferiu evento. (BOISVERT, 1988, p.60, tradução nossa ).

A diferença entre “evento” e “situação” é que, como explica Gouinlock, ““situação” sempre implica para Dewey a participação da consciência humana” (GOUINLOCK, 1972, p. 8, tradução nossa). Dewey também utiliza o termo “contexto” como sinônimo de “situação”. Segundo ele é a partir da situação que se descreve os traços da experiência. De fato, é a configuração das qualidades da situação que caracteriza uma situação como sendo de um certo tipo e diferente de outra. Desse modo, certas qualidades caracterizam uma situação de tal maneira que poderíamos descrever a experiência dessa situação como, por exemplo estética, e a diferenciaria de outros tipos de experiência, como a moral, a religiosa, a jubilosa, etc. Contudo, seria errado pensar que essas situações são completamente diferentes uma das outras, ou que as qualidades que estão presentes em uma, são completamente ausentes nas outras. Do ponto

---

<sup>10</sup> No original “*affair of affairs*” (DEWEY, 1959, p. 83, tradução nossa).

de vista de Dewey, a diferença entre os tipos de situação diria respeito à ênfase e a pervasividade de determinada qualidade dentro da situação e não a existência de uma qualidade única que diferenciaria a experiência dessa situação de todos os outros tipos de experiências. O que caracterizaria uma situação seria a configuração das qualidades que a compõem, não uma qualidade especial e distintiva. Assim, a experiência estética teria seu momento cognitivo, assim como a experiência cognitiva teria seu momento estético: a diferença seria que a qualidade pervasiva de uma se encontra em menor grau em outras. Zeltner resume o que isso significa para Dewey:

Esses traços, o precário, o estável, a qualidade, os fins e as histórias, ocorrem no que Dewey chama de “situações” ou “contextos”. Situações são circunstâncias e casos (*affairs*) na e da natureza. O que é designado pela palavra “situação” não é um objeto, evento ou conjunto de objetos e eventos. Pois nunca experienciamos nem formamos julgamentos acerca de objetos e eventos isolados, mas apenas em conexões com um todo contextual. A situação possui uma variedade de diferentes elementos e apresenta um complexo de processos que interagem entre si. Há situação indeterminada, moral, cognitiva, estética, bem como de outros tipos. Os diferentes modos de experiência, cognitiva, emocional, etc., ocorrem ou dominam dentro de um contexto específico. Essas situações são indicadas pela qualidade ou qualidades pervasivas presentes dentro da situação (ZELTNER, 1975, p. 8-9, tradução nossa).

As situações, assim como os objetos que fazem parte delas e os eventos num sentido mais abrangente, possuem qualidades. As qualidades ocorrem em razão da continuidade entre experiência e natureza. Segundo Dewey, as qualidades não são apenas a cor simples, o som, a textura ou odor. Na verdade, se partimos da situação como ela é encontrada, se partimos do postulado do empirismo imediato, veremos, segundo Dewey, exemplos bem mais complexos de qualidade. Contudo, Dewey descreve qualidades como sendo indefinidas e indescritíveis, na medida em que elas ocorrem numa fase primária ou pré-analítica da experiência e cada uma ocorre de maneira diferente na experiência individual. Além disso, explica Zeltner, "elas são *sentidas* não por uma faculdade específica ou categoria da mente, mas pelo organismo como um todo" (ZELTNER, 1975, p. 10, tradução nossa). Dewey argumenta que,

Empiricamente, a existência de objetos de apreensão, possessão, uso e satisfação direta não pode ser negada. Empiricamente as coisas são acerbas, trágicas, belas, engraçadas, tranqui-

las, perturbadoras, confortáveis, irritantes, enfadonhas, ásperas, consoladoras, esplêndidas, assustadoras; são assim imediatamente por seus méritos próprios. Se aproveitarmos a palavra estética em seu sentido mais amplo do que aquela da utilização do belo e feio, a qualidade estética, imediata, final ou encerrada em si, caracteriza indubitavelmente situações naturais conforme ocorrem empiricamente. Esses traços estão precisamente no mesmo nível que cores, sons, qualidades de contato, gosto e cheiro. Qualquer critério que considere esses últimos dados “rígidos” (“hard” data) e últimos, imparcialmente aplicados, chegará à mesma conclusão sobre o primeiro. *Qualquer* qualidade como tal é final; ela é ao mesmo tempo inicial e final; apenas o que ela é conforme como ela existe (DEWEY, 1959, p. 81-82, tradução nossa)

É importante notar que a situação não envolveria qualquer dualismo entre sujeito-objeto. Sujeito e objetos estão dentro da mesma situação. Desse modo, a qualidade não está somente no sujeito ou somente no objeto. A qualidade envolve a relação entre sujeito e objeto dentro de contexto ou situação. Nesse sentido, como explica Zeltner,

os objetos da experiência são os materiais qualitativos de nossas experiências primárias e imediatas. Esse material qualitativo, por meio de análise, é distinguido e selecionado para o propósito de controle dentro do ambiente (ZELTNER, 1975, p.8, tradução nossa).

A tarefa de detecção e descrição dos traços genéricos da existência não tem a ver apenas com traços manifestos na experiência cognitiva. Como foi afirmado com o postulado do empirismo imediato, nossas relações com o mundo são mais diversificadas do que somente conhecê-lo. De fato, a descrição de traços genéricos via muito além da descrição das experiências cognitivas: sentimentos, valores, a arte, a experiência estética, etc., seriam meios pelos quais os traços da natureza são mostrados ou passíveis de análise. Dewey deixa isso claro ao afirmar que,

As experiências estética e moral revelam verdadeiramente traços das coisas reais como faz a experiência intelectual, que a poesia pode ter um significado metafísico bem como a ciência, é raramente afirmando, e quando é afirmando, a afirmação é suscetível de ser entendida nalgum sentido místico ou esotérico ao invés de num sentido direto (DEWEY, 1958, p. 20, tradução nossa).

Ou ainda,

Existem traços, qualidades e relações encontrados nas coisas experienciadas, nas coisas que são típicas e enfaticamente material da experiência humana que não aparecem nos objetos das ciências físicas, coisas como qualidades imediatas, valores, fins. Essas coisas são importantes para uma teoria da natureza? Eu tenho defendido que o empirismo filosófico deve assumir a posição que elas são inerentemente pertinentes (DEWEY, 1940, p. 247, tradução nossa)

A idéia de metafísica como descrição de traços genéricos já se encontra germinante em “The Postulate of Immediate Empiricism” quando Dewey pergunta pelo “*tipo de experiência que é denotado*” (DEWEY, 1998a, p. 115, tradução nossa). A busca pelos traços genéricos é uma extensão do método proposto pelo postulado do empirismo imediato ou método denotativo. Através desse método, e em observância à experiência como ela é encontrada, busca-se descrever os traços comuns a toda experiência bem como os traços que distinguem os diferentes tipos ou modos de experiência, ou seja, os traços que caracterizam uma experiência como moral, afetiva, cognitiva, estética, etc. Portanto, a metafísica naturalista defendida por Dewey objetiva descrever os traços que podem ser encontrados nas mais diversas situações. Bernstein resume a ideia de Dewey:

A metafísica naturalista é o estudo dos traços genéricos da existência; ela é descritiva, empírica e hipotética. Não faz qualquer reivindicação de ter acesso a um reino especial da realidade que é independente do reino das aparências com o qual estamos familiarizados. Sua tarefa é isolar, analisar e exibir as relações dos traços pervasivos da experiência e da natureza (BERNSTEIN, 1961, p. 5, tradução nossa).

Esses métodos de descrição de traços genéricos da existência é mais acuradamente analisado em *Experience and Nature* (1929), obra em que Dewey aborda de modo mais completo as implicações de sua metafísica naturalista. Contudo, mesmo nessa obra, Dewey não oferece uma lista daquilo que ele considera ser os traços genéricos da existência. Como alerta Alexander,

Dewey nunca ofereceu uma lista completa desses traços (por exemplo, em vários lugares ele menciona: transação, o precário, o estável, qualidades ou fins, qualidades ou relações, histórias e processos, individualidade, comunidade, seletividade, continuidade, emergência, potencialidade, atualidade, tempo e história). Nem Dewey indica como chegou a eles, exceto ao dizer que os traços são encontrados por meio de inquirição empírica (ALEXANDER, 1987, p. 89, tradução nossa, modificada).

Contudo, é duvidoso que Dewey desejasse oferecer uma lista dos genéricos, ou mesmo que ele tivesse a ambição de fazê-lo. Pelo contrário, o caráter hipotético e falibilista da tarefa de descrição dos traços parece impossibilitar tal esforço.



Comentadores como Alexander (1987), Boisvert (1988) e Zeltner (1975) acreditam que, embora Dewey tenha abordado os problemas da metafísica e dos traços genéricos da experiência em *Experience and Nature*, a descrição completa dos traços da experiência aparece somente em sua obra de estética *Art as Experience*, onde Dewey aborda a experiência em toda a sua potencialidade. Boisvert chega a dizer que “*Art as Experience* pode ser considerado um texto crucial para a compreensão da metafísica de Dewey, pois é nesse livro que ele desenvolve análises desse tipo” (BOISVERT, 1988, p. 144, tradução nossa). De fato, para eles, *Art as Experience* é uma continuidade das explorações metafísicas que Dewey realiza anteriormente em *Experience and Nature* aplicadas aos domínios da estética e da arte.

## 2.7. O Princípio de Continuidade

Em *Experience and Nature*, Dewey apresenta uma extensa defesa de seu empirismo imediato fundamentada na reavaliação de seus pressupostos metafísicos. Nessa obra, o pragmatista avança com sua crítica aos dualismos que ele acredita terem sido herdados da filosofia moderna. Essa, na medida em que tratava a relação de conhecimento como a única relação possível do sujeito para com a realidade situava a mente como o lugar do verdadeiro, do imutável e eterno. Consequentemente o mundo ou natureza seria entendido como o lugar da falsidade e da contingência. O exemplo de dualismo mais ilustre é Descartes e sua dúvida hiperbólica: a resposta do *cogito* como o lugar da certeza e a natureza o do engano. Contudo, o problema é ainda mais antigo. Em Platão a divisão entre Realidade suprassensível ou Ideia e a realidade empírica já expõe o dualismo entre experiência e natureza que Dewey buscava dismantelar.

Em *Experience and Nature*, explica Westbrook, Dewey “censurou energicamente qualquer esforço de separar natureza e experiência e argumenta pelo reconhecimento de sua

continuidade” (WESTBROOK, 1991, p. 322, tradução nossa). Nessa obra, ele defende que “a natureza e a experiência não são inimigas ou estranhas. A experiência não é um véu que põe o homem para fora da natureza; ela é um meio de penetrar continuamente ainda mais no coração da natureza” (DEWEY, 1958, xiii, tradução nossa). Assim, do ponto de vista do empirismo imediato ou do método denotativo (como ele prefere em *Experience and Nature*), não são as representações dos dados dos sentidos que são experienciados, bem como não é intuída qualquer realidade suprassensível. A experiência também não é um véu que separa o homem da natureza ou que o mantém seguro das vicissitudes dessa última. A experiência é *da* natureza. Como afirma Dewey,

Não é a experiência que é experimentada, mas a natureza – pedras, plantas, animais, doenças, saúde, temperatura, eletricidade, e por aí vai. Coisas interagindo em certas maneiras são experiências; elas são o que é experienciado. Ligadas de outras maneiras com outros objetos naturais – organismo humano – elas são também o modo como as coisas são experienciadas. A experiência, portanto, atinge a natureza; ela tem profundidade. Ela tem amplitude e a extensão indefinidamente elástica. Ela se alonga. Este alongamento constitui a inferência (DEWEY, 1958, p. 4, tradução nossa).

Em outras palavras, a experiência, enquanto natural e orgânica, relaciona-se diretamente com a natureza por estar na natureza e fazer parte dela. Na medida em que se experencia a natureza, a experiência revelaria aspectos da natureza que antes eram desconhecidos. Como comenta Westbrook, “a experiência seria um aspecto da natureza por meio do qual a natureza se revelaria ao próprio homem – revelação que, por sua vez, enriqueceria a experiência” (WESTBROOK, 1991, p. 322, tradução nossa). O exemplo mais comum dessa relação, mas não único, é a inquirição científica. Os cientistas, por meio de uma experiência cognitiva, descobririam aspectos da natureza antes despercebidos. Esses novos aspectos mudariam ou transformariam nossa forma de experienciar o mundo, ou seja, eles enriqueceriam nossas experiências da natureza. A experiência estética, moral, ou mesmo religiosa, também são meios

de relacionarmos com a natureza e de revelar aspectos antes ocultos ou aspectos que seriam indiferentes à inquirição científica.

Embora a inquirição empírica científica não seja o único meio de se adentrar na natureza, Dewey argumenta que os seus resultados evidenciariam que a continuidade entre experiência e natureza é matéria de concordância no senso comum. Pois, nas ciências naturais, a união entre experiência e natureza é considerada garantida. Na prática, não podemos negar que as ciências naturais revelaram traços da natureza que eram inimagináveis – por exemplo, a composição dos átomos. Contudo, isso não significa que a ciência é o melhor método para conhecer a natureza, mas que há uma continuidade entre experiência e natureza que é mais evidente nas ciências naturais, em parte por elas não estarem, acredita Dewey, contaminadas pela herança filosófica moderna: a ciência não inicia qualquer análise com produtos já refinados da experiência.

Na verdade, o que Dewey almeja é fazer uma apologia ao método empírico em filosofia, o que significa, para ele, o método denotativo ou do empirismo imediato. Segundo ele,

O método empírico é o único método que pode fazer justiça a essa integridade inclusiva da experiência da “experiência”. Somente ele assume essa unidade integrada como o ponto de partida do pensamento filosófico. Os outros métodos já começam com o resultado de uma reflexão que já dividira em dois o material experienciado e as operações e estados do experimentar. O problema é então juntar o que fora separado – o que é como se os vassallos régios começassem com os os fragmentos e tentassem construir um ovo inteiro a partir deles. Para o método empírico o problema não é impossível de solução. Seu problema é notar como e porquê a experiência é separada em sujeito e objeto, natureza e operações mentais (DEWEY, 1958, p. 11-12, tradução nossa).

Por outro lado,

Para o método não empírico (...) objeto e sujeito, mente e matéria (ou quaisquer palavras e ideias que sejam utilizadas) são separados e independentes. Logo eles têm em suas mãos o problema de como é possível o conhecimento; como um mundo exterior pode afetar uma mente interior (...). Naturalmente não podem ser respondidos, pois suas premissas tornam o fato do conhecimento não-natural e não-empírico” (DEWEY, 1958, p. 11-12, tradução nossa).

Assim, o método empírico seria o único capaz de considerar a experiência como ela é em sua integridade, do modo como ela é encontrada na experiência comum. Dewey acredita que as teorias não empíricas estariam condenadas ao fracasso e a impossibilidade de resolução dos problemas filosóficos porque começariam suas análises a partir de uma descrição fragmentada e dualista da experiência. Por exemplo, uma vez que já se considera de partida a mente como um órgão ou faculdade especial, separada da natureza, criam-se problemas insolúveis para a filosofia. Segundo Dewey, somente uma abstração extrema da mente, uma completa ausência de aderência à natureza, levaria alguém a pôr em questão a própria possibilidade de conhecimento. Se prestarmos atenção à vida cotidiana, veríamos que conhecemos as coisas e sabemos disso na medida em que conseguimos resolver situações problemáticas.

Como exposto anteriormente, na perspectiva do pragmatismo de Dewey não caberia então a questão “o que é o conhecimento?”, mas “que tipo de experiência é a experiência de conhecimento?”, “quais são seus traços ou características?”. E o mesmo vale para toda a gama de dualismos: mente/corpo, artesanato/belas artes, etc. Todo dualismo teria como ponto de partida uma experiência fragmentada e, portanto, inevitavelmente resultaria numa concepção compartimentalizada de experiência. Zeltner comenta que,

A falha em reconhecer a unidade subjacente da experiência criou várias separações; tais como arte útil e belas-artes, bem como entre corpo e mente, em filosofia. Na verdade, há diferentes formas de experiência, tais como intelectual, emocional, prática e outras. Contudo, esses diferentes modos de experiência estão interconectados, e seu caráter distintivo está presente na situação, na qual o organismo está funcionando. Os modos de experiência funcionam e ocorrem juntos e dependendo do contexto de atividade um ou outro modo de experiência predominam (ZELTNER, 1975, p. 8, tradução nossa).

Dewey defende que o melhor modo de evitar uma visão compartimentalizada da experiência é prestar atenção ao material bruto, macroscópico e grosseiro na experiência primária e às relações que esse material possui com os objetos refinados e derivados da reflexão. Do ponto de vista de Dewey, o mesmo princípio que determina a continuidade entre experiência e

natureza estabeleceria a continuidade entre experiência primária e experiência reflexiva.

Como comenta Westbrook,

A investigação empírica das implicações da experiência deveria começar, Dewey argumenta, com uma distinção entre “material bruto, macroscópico e grosseiro na experiência primária e o objeto refinado e derivado da reflexão”. A experiência primária estabeleceria os problemas e forneceria os dados iniciais para a reflexão, os quais constroem os objetos secundários (...) Na sequência da reflexão, os objetos primários poderiam ser, no contato imediato, apenas o que eram anteriormente – duros, dolorosos, deleitosos, etc. Mas quando se retornou às coisas experienciadas por um curso explicado pelos objetos secundários da reflexão esses detalhes deixam de ser detalhes isolados; eles ganham significado, contido num sistema completo de objetos relacionados; eles são transformados em contínuos com o resto da natureza e assumem o significado das coisas com as quais elas são consideradas contínuas (WESTBROOK, 1991, p. 323, tradução nossa).

Dessa forma, o retorno à experiência primária garantiria a verificação e a justificação da experiência reflexiva científica. Contudo tal retorno também é caro à filosofia por permitir a expansão e o enriquecimento do sentido das coisas, da relação dos homens com o meio em que vivem, e aprofundar a natureza.

O que é importante salientar aqui é que, ao afirmar que existiria uma continuidade entre a experiência e a natureza, Dewey esperava responder à acusação de que sua filosofia seria um tipo de idealismo. Na verdade, Dewey considera sua posição metafísica como “realismo naïf”, visto que reconheceria os resultados da ciência e experiência primária como instância de verificação, justificação e de atribuição de sentido de qualquer experiência reflexiva. Como Guinlock afirma,

a experiência é orgânica à natureza. Experiência e natureza não são ordens descontínuas do ser. Ao invés disso, o que experienciamos é o resultado dos processos inclusivos naturais, incluído o biológico. A experiência é da e na natureza; ela é enquanto característica da natureza e enquanto resultado de qualquer outro processo. O resultado é que imediatamente a qualidade é restituída à natureza; também o são a contingência, os valores, os fins. Desse modo, nossa experiência se tornou inteligível, *i. e.*, a conexão orgânica da experiência e natureza é essencialmente compreensível, e a natureza é asseverada ser o que está sendo experienciado. Consequentemente, os traços genéricos são os traços da natureza; não há um conjunto de traços para a experiência e outro para a natureza. (GOUINLOCK, 1972, p. 37, tradução nossa).

### 3. ARTE COMO EXPERIÊNCIA

#### 3.1. Natureza, Experiência e Arte

*Nature and Experience* marcou a renovação do interesse de Dewey pela estética e pela filosofia da arte. No capítulo “Experiência, Natureza e Arte”, Dewey defende que a experiência é arte e que arte é “prática”. Durante seu percurso argumentativo inevitavelmente Dewey aborda a distinção tradicionalmente traçada entre artes “práticas” e belas artes. Para isso, ele analisa o desenvolvimento histórico da noção de “experiência”, começando com a concepção de experiência dos gregos antigos.

Dewey argumenta que a “experiência, com os gregos, significava um sortimento de sabedoria prática, uma reserva de compreensão útil na condição dos afazeres da vida” (DEWEY, 1958, p. 286, tradução nossa). Assim, os gregos consideravam a experiência como algo direcionado às situações práticas da vida, ou seja, experiência significaria conhecimento prático, algo que pode ser exemplificado pela perícia de um carpinteiro ou de um médico. Portanto, essa experiência prática, aquilo que os gregos nomeavam de *empiria*, seria o oposto daquilo que era chamado pelos mesmos gregos de *ideia* ou *juízo*. Esse último diria respeito ao que Dewey considera a visão da “razão e ciência” dos gregos: a busca pelo conhecimento de verdades eternas e imutáveis. O papel da percepção ou da sensação em relação à experiência seria tão-somente o de fornecer o material para a experiência, mas não constituiria, ou mesmo, seriam elas a experiência em si mesma.

A experiência enquanto prática ou arte, como Dewey a chama (em razão da origem semântica na palavra grega *techné* e da latina *ars*), foi então depreciada e rebaixada pelos gregos, que tinham em maior estima a “razão e a ciência”. A explicação para o rebaixamento estaria no fato de os gregos acreditarem que a arte ou o conhecimento prático corresponderiam à

dimensão inferior do Ser, aquela em que ocorre a mudança e a contingência, enquanto que o conhecimento não-prático (ou teórico) se ocuparia do Ser verdadeiro, imutável e perfeito, ou seja, “enquanto ciência – teoria – exibiria suas necessidades e universalidades” (DEWEY, 1958, p. 287, tradução nossa). Segundo Dewey,

A arte nascera da precisão, da falta, da privação, da incompletude, ao passo que a ciência – a teoria – manifestaria a completude do Ser. Assim, a visão depreciativa da experiência era idêntica à concepção que colocava a atividade prática abaixo da atividade teórica, achando-se a primeira dependente e compelida a partir do exterior, marcada pela carência do ser real, enquanto que a última seria independente e livre por ser completa, isto é, perfeita. (DEWEY, 1958, p. 287, tradução nossa).

Os modernos teriam uma concepção bastante diferente de experiência se comparada com a dos gregos. Para eles, a extensão das coisas às quais se aplicaria o termo “experiência” seria bem mais ampla do que aquela a que os gregos se referem pelo mesmo termo – arte ou *empiria*. Abarcaria coisas como “o mero sentir dor ou sofrimento, ou um jogo de cores diante dos olhos” (DEWEY, 1958, p. 286, tradução nossa), ou seja, coisas que os gregos chamariam de *aisthesis* – sensação ou percepção sensível. Contudo, os modernos teriam preservado a depreciação do prático em relação ao teórico que os gregos sustentavam. A diferença estaria no fato de que tal depreciação não se aplicaria à arte.

Dewey geralmente se refere à arte indistintamente, sem adjetivar ou especificar de que tipo de arte ele está falando (até mesmo porque sua intenção é demonstrar que não há qualquer diferença entre artes práticas e “belas artes”). Todavia, por arte entende-se aqui que se trata de belas artes e não carpintaria ou outro conhecimento prático. Dessa forma, afirma Dewey, “em seu louvor à arte, a filosofia moderna falha em notar o lugar-comum da observação do grego – que as belas artes bem como as tecnologias industriais são afazeres das práticas” (DEWEY, 1958, p. 287, tradução nossa, modificada).

Segundo Dewey, o equívoco moderno se origina da “quase universal” confusão entre artístico e estético. O primeiro teria a ver com a manipulação de materiais e energias externas

– refinamento, reunião e manipulação – com o intuito de se criar uma outra coisa capaz de satisfazer ou realizar algo que seria impossível se não fosse essa manipulação intencional dos materiais e energias encontrados diretamente na experiência primária. E esse processo seria característico e comum às belas artes e artes práticas. Já o estético diria respeito ao “deleite que está presente na visão e audição, um aprimoramento da apreciação receptiva e a assimilação dos objetos, independente da participação nas operações de produção” (DEWEY, 1958, p. 288, tradução nossa). Em outras palavras, o estético tivera a ver com a apreciação receptiva dos objetos e materiais da experiência primária.

Esse equívoco teria sua origem nos pressupostos epistemológicos enraizados na filosofia moderna e que, de certa forma, eram compartilhados pelos gregos. Dewey afirma que,

Se a filosofia grega estivesse correta ao pensar o conhecimento como contemplação ao invés de uma arte produtiva, e se a filosofia moderna aceitasse esta conclusão, então, o único curso lógico é a depreciação relativa de todas as formas de produção, pois elas são modos da prática que são, por conceito, inferiores à contemplação. O artístico é então secundário à estética: “criação” ao “gosto” (...) (DEWEY, 1958, p. 290, tradução nossa).

As concepções grega e moderna de epistemologia teriam influenciado profundamente suas concepções de arte, do artístico e do estético. O pressuposto de que exista um tipo de conhecimento teórico contemplativo capaz de apreender o imutável e necessário, e que esse tipo de conhecimento seria superior ao conhecimento prático, inevitavelmente se refletiria na valorização de uma experiência dita contemplativa em detrimento de uma experiência prática. Pois a experiência contemplativa de objetos seria análoga à experiência contemplativa de objetos superior do conhecimento. A consequência dessa diferenciação valorativa fundamentada numa concepção epistemológica é a criação de uma série de dualismos. Dewey diz:

Deveria então ser notado que a ciência é uma arte, que a arte é prática, e que a única distinção que vale a pena traçar não é entre teoria e prática, mas entre aqueles modos de prática que são inteligentes, que não são inerente e imediatamente deleitáveis, e aqueles que estão repletos de significados aprazíveis. Conforme essa percepção desponha, será um lugar-comum que a arte – o modo da atividade que está carregada com significados deleitáveis – é a culminação completa da natureza, e que a “ciência” é propriamente a serva que conduz os eventos naturais a seu venturoso desenlace. Desse modo, desapareceriam as separações que



o problema apresenta ao pensamento: a separação de tudo em natureza e experiência, da experiência em prática e teórica, arte e ciência, da arte útil e bela, servil e livre” (DEWEY, 1958, p. 290, tradução nossa).

Assim, não haveria diferença significativa entre ciência e arte, como pressuposta pelos gregos e modernos. A arte seria uma ciência, assim como a ciência uma arte. De fato, Dewey utiliza os termos “pensamento”, “inteligência”, “ciência” e “arte” como sinônimos: todos diriam respeito à utilização intencional de materiais e energias externas – a experiência primária – pelos seres humanos. Para ele, o “pensamento, inteligência, ciência é o direcionamento intencional dos eventos naturais para significados capazes de posse imediata e aprazível; esse direcionamento que é a arte operativa” (DEWEY, 1958, p. 290, tradução nossa). Ciência e arte são, portanto, conhecimentos práticos. Conseqüentemente, seria equivocado considerá-las distintas, como uma destinada ao conhecimento e a outra aos aspectos meramente subjetivos, desinteressados ou sem qualquer função instrumental. Na verdade, ambas são modos do uso ativo da inteligência e pensamento na manipulação da natureza.

A concepção de Dewey de inteligência é bastante diferente das grega e moderna. Tais concepções estão fundamentadas na apreensão de uma realidade transcendental ou numa razão purificada em que a razão se examina independentemente do mundo exterior. Dewey iguala inteligência à ciência por acreditar que ambas operam instrumentalmente. Do seu ponto de vista naturalista, a inteligência é uma consequência natural do homem no esforço em se adaptar ao seu ambiente. Tal esforço o levaria a utilizar, modificar e transformar os recursos naturais brutos disponíveis em objetos refinados pela ação inteligente. Desse modo, tendo em vista que a arte é a manipulação de recursos brutos, a arte, enquanto “prática inteligente”, lidaria com materiais da natureza e da experiência, com a conciliação e a união de aspectos divergentes, tais como a mudança e o contínuo, o formal e recorrente.

A arte “maior” seria, então, caracterizada pela harmonização desses aspectos opostos da natureza. Segundo Dewey,

Os termos limitantes que definem arte são a rotina num extremo e o impulso inconstante de outro. Dificilmente vale a pena opor bruscamente ciência e arte, quando as deficiências e problemas são evidentemente obra da separação entre arte e rotina cega e impulso cego. A rotina exemplifica a uniformidade e a recorrência da natureza, a inconstância expressa sua incipiente iniciação e derivação. Cada uma em isolamento é inatural bem como inartística, pois natureza é a interseção da espontaneidade e necessidade, o regular e o novo, o completo e o começo” (DEWEY, 1958, p. 292, tradução nossa).

A arte estaria justamente na harmonia e união do instrumental e do final, da relação de meios e consequência, instrumental e consumatório. A ênfase a um extremo dessa dupla levaria à ruína da arte. Primeiro por ela se tornar mera rotina, e, em segundo lugar, em sua fase somente consumatória, por se tornar puro divertimento, sem qualquer vinculação com significados. Para Dewey,

A ênfase na separação a fim de exaltar a consumação não define nem explica arte ou a experiência. Ela obscurece seu significado, resultando numa divisão da arte em útil e bela, adjetivos que, quando acompanham “arte”, corrompem e destroem seu significado intrínseco. Pois as artes que são meramente úteis não são artes segundo via de regra, mas rotinas; e as artes que são meramente finais não são artes, mas divertimentos passivos e distrações, diferentes de outras diversões indulgentes apenas em decorrência de um certo refinamento adquirido ou “cultura” (DEWEY, 1958, p. 293, tradução nossa).

Fica claro novamente o problema dos dualismos. Quando o objeto ou experiência é pensado apenas instrumentalmente, ele é rotina e nenhum elemento de novidade pode ser extraído dele. Quando é apenas consumatório, é apenas divertimento. A arte seria então a harmonização dos elementos de novidade com a continuidade, do consumatório com o instrumental. Além disso, o aspecto instrumental da arte evidenciaria uma outra característica que distingue a posição de Dewey das posições modernas. A arte teria uma função ou várias funções, o que é negado por grande parte da filosofia moderna ao se considerar a arte ou a experiência estética como desinteressada, não-conceitual ou em si mesma.

Segundo Dewey, comumente chamamos atividades rotineiras – como certas atividades domésticas ou do trabalho (atividades automáticas) – de úteis. Essas atividades não teriam

significado imediato intrínseco e aprazível. Mas somente o resultado ou consequência dessa atividade seria considerada valiosa e os meios utilizados para atingi-la pouco importariam. Nesse caso, dificilmente poderíamos chamá-las de atividades estéticas ou artísticas. Para ele, se perguntássemos “úteis para quê?” veríamos que certas atividades seriam prejudiciais ao invés de úteis, pois:

Chamamo-las de úteis porque arbitrariamente interrompemos as considerações acerca das consequências. Levamos em consideração apenas sua eficiência em trazer à existência certas mercadorias; não indagamos sobre os seus efeitos na qualidade de vida e experiência humana (DEWEY, 1958, p. 293, tradução nossa).

A vida humana necessitaria mais do que somente “coisas úteis”, no sentido de satisfazer mais do que nossas necessidades básicas e animais. Há um aspecto qualitativo e significativo da experiência humana que deve ser satisfeito para que a vida e a experiência sejam plenas e jubilosas. Com efeito, afirma Dewey, “a necessidade humana peculiar está na posse e apreciação do significado, essa necessidade é ignorada e insatisfeita na noção tradicional de útil” (DEWEY, 1958, p. 294, tradução nossa). Portanto, mesmo as artes práticas não deveriam ser meramente úteis. A utilidade não poderia ser simplesmente caracterizada pela capacidade de produção de algo exterior, isto é, de um produto. Nenhuma arte deveria ser puramente instrumental nesse sentido. Mas antes, deveria satisfazer a necessidade humana de apreciação do significado das coisas e de suas qualidades imediatas. Mesmo as artes “práticas” deveriam ter seus momentos “estéticos” e satisfazer a necessidade humana por esses momentos.

### 3.2 Meios e Fins na Arte

A argumentação de Dewey, em geral, se estrutura de uma forma bem característica: tendo em vista o que ele considera ser uma experiência, isto é, uma experiência em sua completude. Ele compara diferentes possibilidades da experiência, proporcionadas por diversas relações entre vários tipos de objetos ou eventos e sujeitos. A partir desse contraste, ele evidencia o que haveria de problemático na experiência. Geralmente se trata do caráter fragmentário ou da impossibilidade de junção ou integração das partes que compõem a experiência, em outros casos, da integração de meios e fins. A análise parte de uma situação quase hegeliana entre dois traços opostos, por exemplo, o problemático e o consumatório, o estável e o cambiante, meios e fins. De fato, esta última dupla será alvo de uma análise mais acurada de Dewey, em parte devido à tendência de se considerar a arte apenas em relação aos fins para os quais se supõe que ela deveria levar, isto é, efeitos que ela produz, e o oposto disso, de se considerar a arte algo desnecessário, sem qualquer instrumentalidade.

Num primeiro momento, Dewey volta sua atenção à concepção tradicional de que a arte é “expressão de sentimento”. Como já vimos anteriormente, Dewey acredita que a arte tem um papel construtivo no mundo, isto é, “que a arte é um processo de fazer o mundo um lugar diferente no qual viver” (DEWEY, 1958, p. 294, tradução nossa), e aqui devemos prestar atenção, sobretudo, na ideia de que a “arte é um processo”. A arte lida com aspectos da natureza que são problemáticos e outros que são satisfatórios, assim como são as fases da experiência, o submeter-se e o agir. Uma vez que, para Dewey, a arte é sempre um meio de comunicação de significados imediatamente aprazíveis, a ideia de que a arte é mera “expressão de sentimento” impossibilitaria a referência a esses dois aspectos ou fases da experiência. Num extremo, as fases problemáticas se tornariam arbitrárias, e no outro, a compensação, de-

liberadamente excêntrica. Portanto, a experiência falharia em sua integração, constituindo-se de fases distintas.

Dewey, em seguida, lança seu ataque à arte puramente estética, ou seja, à ideia de que a característica principal da arte é a resposta aprazível que se tem a ela quando não se leva em conta qualquer utilidade ou se faz referência a quaisquer instrumentalidades, isto é, a experiência do objeto seria puramente desnecessária. Para o pragmatista, essa caracterização seria equivocada na medida em que descreveria erroneamente o funcionamento da arte e da razão pela qual damos valor às grandes obras de arte. Segundo Dewey, “um objeto consumatório que não é instrumental torna-se a poeira e as cinzas do tédio, a qualidade ‘eterna’ da grande arte é sua instrumentalidade renovada para experiências consumatórias posteriores”. (DEWEY, 1958, p. 296, tradução nossa). E continua,

qualquer atividade que é produtora de objetos cuja percepção é um bem imediato e cuja operação é uma fonte contínua de percepção deleitável de outros eventos, exhibe a excelência da arte. Existem ações de tipos diferentes que revigoram e alargam diretamente o espírito e que são instrumentais para a produção de novos objetos e disposições, as quais são, por sua vez, produtoras de refinação e provimento (DEWEY, 1958, p. 296, tradução nossa).

De fato, para Dewey, as teorias estéticas e da arte, mesmo que não afirmem diretamente, pressupõem uma concepção instrumental da arte. Aqueles que defendem uma função moralista da arte considerariam as ações que acreditam ser excelentes ou virtuosas como inteiramente finais e as artes seriam os meios para se atingir esse fim. Aqueles que defendem o caráter desnecessário da experiência, associariam a felicidade ou o prazer oriundo de tal experiência como um bem em si mesmo ou final, e a arte seria um meio de se chegar este fim. Comum às duas posições, segundo Dewey, é que,

em ambos os lados é verdade que, ao serem fecundas, as coisas chamadas de meios são satisfações imediatas. Elas são seu próprio pretexto de ser, pois elas estão saturadas de uma função na apreensão vivificante, ampliando o horizonte da visão, refinando discriminações, criando padrões de apreciação que são confirmados e aprofundados pelas experiências futuras (DEWEY, 1958, p. 269, tradução nossa).

Portanto, o que se desejaria, em ambas as posições, e na arte em geral, seria uma “eficácia instrumental indefinidamente expansiva e iluminante” (DEWEY, 1958, p. 296, tradução nossa). Dewey acredita que,

A fonte do erro encontra-se no hábito de chamar pelo nome dos meios das coisas o que não são absolutamente meios; as coisas que são apenas antecedentes externos e acidentais do acontecimento de algo mais. Similarmente, as coisas chamadas fins não são fins exceto acidentalmente, visto que elas não são a satisfação consumatória de meios, mas meramente os últimos momentos encerrando um processo (DEWEY, 1958, p. 297, tradução nossa).

O exemplo que Dewey oferece da confusão entre meios e fins é o caso da relação entre o trabalhador e seu salário. De acordo com ele, por vezes é dito que a labuta é o meio de sustento do trabalhador, contudo muitas vezes o trabalho tem pouca ou nenhuma relação com a vida real do trabalhador. Devido às condições sociais e econômicas impostas, o trabalho e o sustento da vida são dois domínios separados. Assim, as ações que o trabalhador desempenha num domínio parecem completamente alheias às implicações no outro, exceto garantir o sustento básico e a sobrevivência. O erro residiria em chamar o trabalho de meio de um sustento enquanto que o trabalho é, de fato, alheio à finalidade que deveria anteceder. Na verdade, meios são mais do que meros antecedentes ou condições causais. Segundo Dewey, “os meios são sempre ao menos condições causais; mas as condições causais são meios apenas quando elas possuem uma qualificação adicional; a saber, a de serem usadas livremente, em razão da conexão percebida com as consequências escolhidas” (DEWEY, 1958, p. 297, tradução nossa). Por exemplo, o trabalho não ter conexão com a vida do trabalhador. De maneira similar, usando um exemplo da arte, o meio material ou formal não possuiria qualquer conexão com o papel instrumental da arte (por exemplo, teorias estéticas) ou seria um mero meio para se atingir uma finalidade exterior (por exemplo, arte-propaganda). Dewey argumenta que,

Tintas e perícias num arranjo manipulativo são tanto os meios de um quadro quanto o fim, pois o quadro é *sua* agregação e organização. Tons e impressionabilidade do ouvido quando interagindo apropriadamente são os meios da música, pois eles constituem, fazem, são música. Uma disposição da virtude é um meio para uma certa qualidade da felicidade, pois ela

é um constituinte daquele bem, enquanto que a felicidade, por sua vez, é um meio para a virtude, como a sustentação do ser. Farinha, água e fermento são os meios do pão, pois eles são os ingredientes do pão; enquanto que o pão é um elemento *na* vida, não apenas *para* a vida. A ciência é uma instrumentalidade *da* e *para* a arte, pois ela é o elemento inteligente *na* arte (DEWEY, 1958, p. 297-8, tradução nossa).

Portanto, em qualquer experiência, seja essa moral, estética ou intelectual, meios e fins são ambos elementos constituintes da experiência. Conforme afirma Dewey, “a conexão de meios-consequências nunca é uma mera sucessão no tempo, mas há um depósito a cada etapa e momento que entra cumulativa e constitutivamente no resultado” (DEWEY, 1958, p. 297, tradução nossa). E visto que são interdependentes, ou seja, que os meios somente poderiam ser escolhidos a partir do fim desejado e os fins só poderiam ser realizados em decorrência dos meios escolhidos, não haveria qualquer razão para traçar uma distinção valorativa entre eles e considerar os fins superiores aos meios.

A separação estrita entre meios e fins não é, de acordo com Dewey, um traço da natureza ou um aspecto da realidade. Na verdade, as condições que teriam dado origem a esse dualismo são, em grande medida, históricas e culturais. Elas seriam formas de organizar o mundo fundamentadas nas condições e demandas sociais de uma determinada sociedade que foram transmitidas a outras culturas e herdadas como distinções existentes na natureza. Para Dewey, a “tradicional separação entre algumas coisas como meros meios e outras coisas como meros fins é um reflexo da existência isolada das classes trabalhadoras e da ociosa, da produção que não é igualmente consumatória e da consumação que não é produtiva” (DEWEY, 1958, p. 298, tradução nossa).

A sociedade grega exemplifica bem esses dualismos de classe trabalhadora e ociosa, embora a origem do dualismo tenha como antecedente uma característica natural, pois, conforme Dewey afirma, esse dualismo incorpora “uma perpetuação no plano humano de uma divisão entre necessidade e satisfação pertencente à vida bruta” (DEWEY, 1958, p. 298, tra-

dução nossa). Essa separação expressaria o equilíbrio perturbado e a necessidade de restabelecimento do equilíbrio do organismo em seu meio. Esse tipo de evento, por não ser cumulativo (não informar os desenvolvimentos e consequências das histórias), não tem significado. Como afirma Dewey, “para os animais, as ações não têm significados, a mudança no ambiente exige a satisfação da necessidade que não tem qualquer significância por sua própria conta” (DEWEY, 1958, p. 298-9, tradução nossa).

A distinção entre atividade externa necessária para o sustento da vida e as significativas foi mantida pelos gregos. A primeira, o trabalho servil “era um *meio*, uma necessidade externa” (DEWEY, 1958, p. 299, tradução nossa) e as consequências ou fins que satisfariam eram considerados de natureza puramente animais. A vida humana e racional estaria, portanto, não em atividades que satisfazem necessidades externas. Esses seriam apenas meios que são impostos ao homem livre “devotados ao ápice da liberdade, o pensamento puro” (DEWEY, 1958, p. 289, tradução nossa). Dessa forma, teria sido construída a separação entre meros *meios* e fins superiores.

Dewey acredita que a distinção meio-fim se mostra ainda mais arbitrária se tivermos em mente aquilo que ele chama de “fim-em-vista” de uma ação. Quando se constrói uma casa, por exemplo, teríamos um determinado fim-em-vista: a construção de uma casa. Segundo Dewey, esse fim-em-vista não deveria ser considerado simplesmente o fim de uma série de ações, pois em cada ação que conduz a esse fim, o fim-em-vista é levado em consideração na seleção dos materiais e das ações. Consequentemente, o fim-em-vista é incorporado aos meios e os meios condicionam o fim-em-vista. Consequentemente, a distinção meio-fim seria meramente funcional ou operativa, semelhante ao que Dewey já havia defendido acerca da distinção estímulo-resposta em seu artigo “The Reflex Arc Concept in Psychology”. De fato, ele



afirma que “a diferença entre meios e fins é analítica, formal, e não material e cronológica” (DEWEY, 1958, p. 303, tradução nossa). E continua,

(...) tijolo, pedra, madeira e argamassa são apenas meios no momento em que o fim-em-vista está efetivamente encarnado, ao formá-los. Literalmente eles *são* meios em seu estágio presente de realização. O fim-em-vista está presente em cada estágio do processo; ele está presente *como* o significado dos materiais usados e das ações realizadas; sem sua presença informativa, os últimos não são em qualquer sentido “meios”; eles seriam apenas condições causais externas (DEWEY, 1958, p. 303, tradução nossa).

Ademais, o próprio fim, no exemplo da casa construída, não seria um término, ou seja, um limite para além do qual nenhuma ação ou consequência seria possível. O fim somente, afirma o pragmatista,

assinala a conclusão da organização de certos materiais e eventos em meios eficazes; mas esses materiais e eventos continuariam existindo em interação causal com outras coisas. Novas consequências são previstas; novos propósitos, fins-em-vistas, são acolhidos (DEWEY, 1958, p. 303, tradução nossa).

Partindo do fato de não existir qualquer separação entre meios e fins, Dewey volta-se para a distinção entre artístico e estético. Anteriormente, ainda no *Experience and Nature*, ele havia afirmado que o estético poderia ser caracterizado como um tipo de “apreciação receptiva em que não se leva em conta as ‘operações de produção’”. O estético, então, seria descrito de uma maneira tradicionalmente moderna: uma resposta aprazível a um objeto sem referência às condições que lhe deram origem. Contudo, como vimos, a distinção meios-fins é puramente analítica e funcional e, como a ideia de fim-em-vista demonstra, os fins estão implicados nos meios e os meios estão implicados nos fins. Com isso, a separação entre artístico e estético inicialmente apresentada parece ruir, pois, como afirma Dewey, “ambos envolvem uma percepção dos significados nos quais o instrumental e o estético se interceptam singularmente” (DEWEY, 1958, p. 303, tradução nossa). Portanto, num objeto estético está incorporada “uma relação de meios-consequências” (DEWEY, 1958, p. 303, tradução nossa).

A diferença estaria, então, no tipo de resposta que se tem quando o objeto incorpora ou não uma relação de meios-consequências, ou seja, se possuem significados ou não. A resposta ou “bem” produzido pelo objeto estético, de acordo com Dewey, “difere daquelas gratificações para as quais o nome sensual (*sensual*), ao invés de sensível (*sensuous*), é dado, uma vez que as primeiras são fins agradáveis que ocorrem de maneira não informada com o significado dos materiais e ações integradas nelas” (DEWEY, 1958, p. 303-304, tradução nossa). Por outro lado, afirma Dewey,

Quando a relação meios-consequência é imediatamente sentida (...), na apreciação e na produção artística, no primeiro, o peso recai sobre o lado da realização; no último predomina o convite de uma consumação existente para trazer à existência percepções posteriores; a arte no ser, o processo produtivo, portanto, pode ser definido como uma percepção estética juntamente como uma percepção *operativa* das eficiências do objeto estético (DEWEY, 1958, p. 304, tradução nossa).

Na fruição apreciativa, a percepção estaria direcionada às tendências e elementos já realizados no objeto, mas quando o sentido artístico acompanha a percepção, quando se estabelece uma relação de meios-consequência, essas tendências e elementos se tornam possibilidades. Como afirma Dewey, “só o sentido artístico apanha as tendências como possibilidades; o convite dessas possibilidades é mais urgente e convincente que o dado já realizado” (DEWEY, 1958, p. 304, tradução nossa). Essas possibilidades trariam novas percepções à existência, caminhos diferentes pelos quais a experiência poderia seguir. Tal processo, contudo, depende da integração dos elementos que constituem a percepção apreciativa e o artístico. A desintegração desses elementos tornaria a percepção apreciativa difusa e incipiente, mas se esses elementos forem bem integrados a outros hábitos e capacidades, seriam criados novos objetos de apreciação. Porém, Dewey alerta que “a integração é (...) temporal, sujeita ao perigo de desvio” (DEWEY, 1958, p. 304, tradução nossa). A apreciação artística é sempre temporal e dependente da integração de elementos, hábitos e capacidades, portanto, pode-se dizer que ela é um processo.

O desmantelamento da distinção entre meios e fins é utilizado por Dewey, como vimos, para questionar a separação entre arte útil e arte bela. O que sustentaria esta distinção seria a ideia de que a primeira teria apenas uma função instrumental, sendo seu meio qualitativo pouco relevante para sua finalidade, e a segunda seria caracterizada pela sua inutilidade, sendo seu meio qualitativo o seu aspecto fundamental. Contudo, como vimos, a arte é sempre consumatória e instrumental. Tom Leddy comenta que para Dewey,

A verdadeira bela-arte produz um objeto que nos oferece um deleite continuamente renovado. O objeto estético genuíno não é somente algo que nos oferece uma experiência consumatória, mas também ajuda a produzir satisfações ulteriores. Qualquer atividade que realiza tais satisfações, mesmo não encontrada na lista tradicional de artes, é bela-arte (...). A arte não é apenas um fim em si mesmo: ela aprimora a apreensão, expande a visão, refina as discriminações e cria padrões. O artístico e o estético envolvem a percepção de onde o instrumental e o consumatório se interceptam. *A experiência estética, ao contrário da gratificação sensitiva, está informada com significado* (LEDDY, 2016, tradução nossa).

A arte, nesse sentido, é sempre instrumental. Ela cria possibilidades não percebidas anteriormente, desenvolve e amplia as diversas formas de nos relacionarmos com a natureza, em outras palavras, a arte expande nossa experiência. Portanto, a distinção básica não seria entre arte prática e belas artes, mas entre arte boa e ruim. A arte boa exigiria a interpenetração da consumação e da instrumentalidade, a arte ruim falharia nisso.

Isso se evidencia, argumenta Dewey, na prática com relação a objetos de eras passadas ou culturas não ocidentais. Indumentárias africanas, armas japonesas ou cerâmica chinesa, entre outros objetos que originalmente foram pensados para desempenhar alguma função instrumental, podem posteriormente, dentro de uma instituição ocidental, ser classificados como arte por algum especialista devido à sua raridade ou qualidades formais. De fato, Dewey acredita que utensílios comuns, como urnas, potes e tachos, podem ser intrinsecamente deleitáveis. Para ele, “a capacidade de oferecer à percepção significado, no qual a fruição e eficácia interpenetrada é encontrada em diferentes produtos e em diferentes graus de plenitude: ela pode ser completamente desperdiçada tanto em painéis como em poemas” (DEWEY, 1958, p.

304, tradução nossa). Desse modo, a razão pela qual tradicionalmente adjetivamos arte como bela ou útil é puramente a manutenção de determinado status social. Certos objetos seriam considerados como artes inferiores meramente em razão de serem baratos ou de serem usados por pessoas comuns em seus afazeres diários. Contudo, nada validaria essa desaprovação e desprezo a não ser o esnobismo e a tentativa de manutenção de privilégios por parte de um grupo social.

### 3.3 Continuidade entre Arte e Natureza

*Experience and Nature* é, em grande medida, um esforço de Dewey em responder às acusações de que sua teoria se fundamentaria em pressupostos idealistas. A forma encontrada por ele para responder a essa crítica foi, como vimos, estabelecer o princípio de continuidade entre experiência e natureza: a continuidade entre formas brutas e refinadas de experiências, entre experiência primária e experiência reflexiva. Conseqüentemente, em sua discussão sobre arte, não tardaria a aparecer o princípio de continuidade, pois, como Dewey defende, a arte é experiência, e, como tal, tem sua origem na natureza.

Dewey, analisa novamente as teorias de arte vigentes em seu tempo a partir da relação de continuidade da arte, enquanto experiência, com a natureza. O pragmatista inicia sua argumentação, afirmando que “ou a arte é uma continuação, por meio da seleção inteligente e da organização de tendências naturais, dos eventos naturais; ou a arte é uma adição especial à natureza” (DEWEY, 1958, p. 316, tradução nossa). No primeiro caso, “a percepção deleitosa realçada ou a experiência estética” (DEWEY, 1958, p. 316, tradução nossa) teria a mesma origem de qualquer outra forma de interação com a natureza; isto é, seria o resultado de uma manipulação intencional e inteligente dos aspectos e coisas da natureza (e da experiência pri-

mária) com a intenção de “intensificar, purificar, prolongar e aprofundar as satisfações que elas espontaneamente produzem” (DEWEY, 1958, p. 316, tradução nossa). Por outro lado, se “a qualidade da experiência estética é única” (DEWEY, 1958, p. 316, tradução nossa), como defendem diversas teorias da arte, então a linguagem usada para descrever esse tipo de experiência não teria qualquer palavra em comum com a linguagem utilizada para descrever os outros tipos de experiência.

Dewey argumenta que esse é o caso das teorias estéticas que defendem que a arte é expressão de emoção, querendo dizer com isso que o material do qual a obra é constituída “não é significativo, exceto como material através do qual a emoção é expressada” (DEWEY, 1958, p. 316, tradução nossa). Em outras palavras, independentemente de qualquer instrumentalidade ou qualidade que o material poderia ter enquanto coisa natural, o material é meramente um *medium* para a expressão da emoção. Segundo Dewey, isso levaria a outro dilema: ou a emoção não tem qualquer significância e o material utilizado para expressá-la é tão somente accidental, ou, se por emoção se quer dizer aquilo que usualmente se concebe por emoção na experiência comum, a afirmação é inteiramente falsa.

Dewey está argumentando que alguns aspectos comuns e compartilhados da natureza devem ser utilizados para que uma emoção expressada por um artista possa ser compreendida por outras pessoas como uma determinada emoção expressada. Portanto, a linguagem que se usa para descrever essa expressão de emoções deve ter palavras em comum com a linguagem utilizada para descrever outras situações da nossa relação com a natureza, relações emocionais ou não.

As teorias da arte como expressão de emoção teriam compreendido erroneamente o funcionamento da emoção. Dewey acredita que a emoção não poderia ser descrita meramente

como algo subjetivo, cuja única referência é a subjetividade de um indivíduo, pois a emoção é sempre uma resposta a uma situação concreta e objetiva. De fato, Dewey defende que,

emoção em seu sentido comum é algo evocado *pelos* objetos, físicos e pessoais; é a resposta a uma situação objetiva. Não é algo que existe algures em si mesmo que, então, emprega os materiais através dos quais se expressa” (DEWEY, 1958, p. 316, tradução nossa).

A origem da “construção” da arte se assentaria nas respostas emocionais evocadas em situações que ocorreriam sem referência à arte. A habilidade e o treinamento na manipulação de materiais objetivos da experiência primária possibilitariam a criação de “uma ‘representação’ altamente consolidada e generalizada das fontes formais da experiência emocional ordinária” (DEWEY, 1958, p. 317, tradução nossa)

O mesmo princípio de continuidade entre a natureza e a arte é utilizado para examinar a teoria que afirma que a característica essencial da arte é a “forma significativa”. Esse termo foi cunhado por Clive Bell em *Art* (1913) para se referir a uma qualidade que ele considerava comum a todas as obras de arte, independentemente do estilo ou período histórico em que elas foram criadas. Segundo Bell, todas as obras de arte têm em comum,

uma particular combinação de linhas e cores, certas formas de relações entre formas, despertam nossa emoção estética. A esta relação de combinação de linhas e cores, a estas formas esteticamente estimulantes, chama-se ‘Forma Significante’ (BELL, 2007, p.30).

Além disso, essas formas seriam “dispostas e combinadas de acordo com certas leis desconhecidas e misteriosas que nos emocionam de modo particular” (BELL, 2007, p. 30).

Dewey parece ter em mente essa passagem em particular quando afirma que a menos que os “significados do termo sejam isolados como sendo completamente misteriosos, ele denota seleção, com a finalidade de ênfase, purificação, abrandamento, daquelas formas que dão significância consumatória aos materiais do cotidiano” (DEWEY, 1958, p. 317, tradução nossa). Dewey aqui está reafirmando o aspecto natural da arte, ou seja, a sua continuidade com a natureza. A obra de arte não é algo completamente novo e desconectado do mundo. Do mes-

mo modo, “as formas’ não são propriedades ou criações particulares do estético ou do artístico” (DEWEY, 1958, p. 317, tradução nossa).

Assim, a arte não cria qualquer forma, mas antes ela é a “seleção e organização de tal modo a realçar, prolongar e purificar a experiência perceptual” (DEWEY, 1958, p. 317, tradução nossa). O artista, de acordo com Dewey, não criaria uma obra de arte ou formas *ex nihilo* ou de algum impulso emotivo subjetivo, mas a partir de sua relação com a natureza. A tarefa da arte é selecionar, manipular, realçar, prolongar, ressaltar, iluminar determinadas qualidades ou traços da natureza de forma a recriar uma experiência intensificada, imediatamente aprazível e significativa.

#### 3.4. Arte Museológica

Qualquer pessoa acostumada com a leitura de obras modernas e contemporâneas sobre arte e estética lê com certo espanto a frase inaugural de *Art as Experience*: “Por uma das perversidades irônicas que muitas vezes acompanham o curso dos acontecimentos, a existência de obras de arte das quais dependem a formação de uma teoria estética se tornou um empecilho à teoria sobre elas” (DEWEY, 2012, p. 58). Certamente a ideia de que a existência de obras de arte impossibilitaria a ereção de uma teoria estética não era algo compartilhado por muitos dos filósofos contemporâneos a Dewey. Clive Bell e Edward Bullough, para citar dois exemplos influentes na estética de língua inglesa, partem de uma lista de objetos já consagrados como obras de arte e buscam identificar uma propriedade ou efeito que fosse comum entre eles. Com a descoberta de uma propriedade comum a todos os membros da lista de obras de arte eles poderiam, então, seguramente separar os objetos listados de outros objetos que não possuem aquela propriedade especial e que, portanto, não são obras de arte. Como já se assi-

nalou, Bell encontraria a solução desse problema na “forma significativa” que as obras de arte listadas compartilhariam entre si. Bullough, por sua vez, encontraria essa solução na atitude estética diferenciada e desinteressada que a arte levaria o espectador a ter diante das coisas do mundo.

Dewey, por outro lado, acreditava haver uma série de razões para pensarmos que a concepção atual de obra de arte impediria uma teoria da arte. De certo modo, o oposto também seria válido. A existência de teorias da arte também seria um empecilho para a compreensão das obras de arte. O nascedouro desse avanço teórico estaria na difundida *concepção museológica da arte*.

A concepção museológica da arte se fundamenta no engano de se pensar que existe “uma separação entre arte e os objetos e cenas da experiência corriqueira que muitos teóricos e críticos se orgulham em sustentar e até desenvolver” (DEWEY, 2012, p. 63). O próprio museu moderno de arte representaria a crença de que as obras de arte são objetos *sui generis* que deveriam ser mantidos separados da vida comum. Além disso, Dewey crê que na medida em que a obra de arte é tratada como algo incomum, os artistas passam a ser considerados como seres especiais, dotados de algum tipo de percepção ou intuição peculiar. Desse modo, a concepção museológica da arte segregaria as obras de arte das condições sociais que lhes deram origem, transformando-as em objetos esotéricos e desprovidos de seus significados originais.

Segundo Dewey,

deve haver razões históricas para o surgimento da *concepção compartimentalizada das artes*. Nossos atuais museus e galerias, nos quais as obras de arte são recolhidas e armazenadas, ilustram algumas das causas que agiram no sentido de segregar a arte, em vez de considerá-la um fator concomitante do templo, do fórum e de outras formas de vida associativas. Seria possível escrever uma história da arte moderna em termos da formação dessas instituições nitidamente modernas que são o museu e a galeria de exposição (DEWEY, 2012, p. 66-67)



A concepção museológica da arte implica, sugere Hildebrand, que “podemos fazer julgamentos acerca da natureza estética dos objetos artísticos apesar de eles terem sido removidos dos contextos históricos e culturais que os formaram (HILDEBRAND, 2008, p. 153, tradução nossa). Assim, os filósofos teriam negligenciado diversas funções que os objetos esteticamente expressivos desempenhariam dentro da vida comunitária na qual se originaram. As danças tribais que apelam ao sobrenatural para induzir a chuva ou despertar a coragem entre os guerreiros antes da batalha, as narrativas que celebram e transmitem as realizações de um povo, ou as taças cerimonialísticas ornamentadas com os valores compartilhados pela comunidade, exemplificam vivências que são apagadas quando se retira a arte de seu contexto original. Restaria apenas o objeto do qual os filósofos extraem uma característica como mais importante ou essencial do que as outras. Somente a partir daí eles poderiam dizer que a essência da arte é alguma estrutura formal peculiar ou suscitar algum tipo de experiência especial e diferente das experiências da vida comum.

As teorias estéticas em geral teriam compreendido os fenômenos artísticos de forma limitada ao retirá-los de seus contextos originais. Como consequência disso, Dewey acredita que a própria apreciação estética estaria contaminada. Para Dewey, a concepção museológica da arte inevitavelmente acarreta numa noção empobrecida da experiência estética, pois ela desconsidera a relação íntima entre o significado da obra de arte e sua função sócio-histórica. Mas afinal, o que levou a modernidade a colocar a arte num domínio separado da vida comum? Quais foram os fatores históricos e sociais que levaram ao surgimento de uma concepção museológica da arte?

O principal equívoco subjacente à concepção museológica da arte, argumenta Dewey, é a tendência intelectual generalizada em compartimentalizar a experiência. Segundo o pragmatista, quando enfrentamos os problemas da vida, criamos conceitos e compartimentos

como ferramentas de análise, no melhor sentido pragmático do termo, para auxiliar o pensamento. Lançamos mão desses conceitos e compartimentos para melhor compreender o problema e tentar resolvê-lo. Nesse sentido, “moralidade”, “religião”, “política” e “arte” são compartimentos criados apenas como ferramentas analíticas para a compreensão de situações problemáticas. Para Dewey, o problema aparece quando os filósofos se esquecem que os compartimentos criados por eles não são estados de coisas discretos e permanentes.

Os filósofos teriam a tendência de naturalizar esses compartimentos, concebendo-os como distinções na própria natureza das coisas. A consequência problemática, segundo Dewey, é que, ao pressuporem que esses compartimentos são permanentes, os filósofos criariam conflitos impossíveis de solucionar. “Mente” e “Matéria” pertenceriam a domínios completamente diferentes, assim como “Religião” e “Ciência”, e nada poderia ser feito para “harmonizar” o conflito intrínseco entre eles. Com relação às artes, os filósofos teriam criado dois compartimentos valorativamente opostos: “arte popular” (ou artesanato) e “Arte” (com “a” maiúsculo, belas-artes, *fine-arts*). Cada um pertencendo a domínios distintos, sem qualquer ligação entre eles. Como afirma Dewey, “aceitamos como se fossem normais as filosofias que situam a arte numa região não habitada por qualquer criatura, e que enfatizam de forma despropositada o caráter meramente contemplativo do estético (DEWEY, 2012, p. 67, tradução modificada).

A concepção museológica da arte representaria claramente essa compartimentalização.

As consequências disso são bem explicitadas por Hildebrand:

Os dualismos e os equívocos mencionados tiveram uma influência poderosa na moldagem da maneira como as elites intelectuais e as pessoas comuns concebem a arte e a experiência estética. O efeito para a maioria das pessoas é que elas concebem a arte como alheia ou irrelevante para seus interesses; para os filósofos e teóricos da estética, a incorporação desses equívocos em suas teorias as tornaram impotentes em conectar as grandes obras artísticas com a necessidade humana por uma experiência estética mais vasta. Estas ideias causaram tal impacto porque foram ativamente afirmadas e promulgadas pelas forças econômicas e culturais, especialmente o museu (HILDEBRAND, 2008, p. 153, tradução nossa).

Mas quais condições sociais corroboraram para uma concepção espiritualizada de arte e para a separação da arte dos “processos normais de viver”? Poderíamos citar, pelo menos, três condições:

1) *Nacionalismo e Militarismo*: a maioria dos museus europeus surgiram concomitantemente com a ascensão do nacionalismo e das políticas imperialistas. As obras ali expostas seriam oriundas de pilhagens e saques às sociedades invadidas. Objetos que foram levados para outro país como relíquias de guerras e que servem como símbolos de superioridade sobre outras nações. Essas obras que foram retiradas das condições naturais e culturais que lhes deram origem e que atestariam a “ligação entre a moderna segregação da arte e o nacionalismo e o militarismo” (DEWEY, 2012, p. 67).

2) *Capitalismo*: “O colecionador típico é o capitalista típico”, afirma Dewey. Para ele o advento do capitalismo influenciou enormemente a consolidação do modelo moderno de museu, bem como promoveu a ideia de que as obras de arte são separadas da vida comum. O novo-rico – subproduto do capitalismo – desejava possuir objetos raros e dispendiosos. Assim, argumenta Dewey, “para comprovar sua boa disposição no campo da cultura superior, ele acumula quadros, estátuas e jóias artísticas do mesmo modo que suas ações e seus títulos atestam as posição no mundo econômico” (DEWEY, 2012, p. 67).

3) *Individualismo Estético*: É uma decorrência da expansão do capitalismo. Com a mecanização da indústria e a otimização dos processos produtivos, os artistas ou artesãos foram afastados dos meios de produção de objetos e serviços sociais. Segundo Dewey, para não atender aos ditames do sistema econômico, “os artistas acham que lhes compete empenhar-se em seu trabalho como um meio isolado de ‘expressão pessoal’” (DEWEY, 2012, 69), que muitas vezes, segundo Dewey, beira a excentricidade. Desse modo, as obras de arte pas-

sam a ser consideradas como algo individualizado e separado da vida social e, em muitos casos, acredita Dewey, tornam-se objetos esotéricos.

Em decorrência do surgimento dos museus e das condições sociais que lhes deram origem, os teóricos da arte historicamente tendem a começar suas investigações dos fenômenos artísticos partindo de uma concepção de arte artificialmente delimitada. Os filósofos teriam partido de um conjunto de obras renomadas, cujos valores foram atribuídos por uma disposição museológica de conceber a arte. Para alguns, o que haveria de comum entre as obras era a presença de certas propriedades físicas. Para outros, o que haveria de comum era o tipo de experiência que esses objetos despertariam em quem os contemplasse. Seja o que for considerado comum – uma essência ou atitude estética –, o resultado deste tipo de teorização dos fenômenos artísticos foi, acredita Dewey, isolar a arte e o estético da vida ordinária.

Desse modo, qualquer análise da arte, portanto, partiria de um âmbito limitado e delimitado pela pressuposição “museológica” do que seria a arte e o estético. Assim, ao isolar a investigação a um domínio tão restritivo, as filosofias e teorias da arte seriam incapazes de examinar ou descrever a ocorrência dos fenômenos artísticos e estéticos em todas as suas riquezas e complexidades, como surgem nas mais variadas interações e experiências humanas.

Costelloe resume bem essa situação:

Colocar a arte no museu, atribuir à criatividade a algum gênio do artista e reduzir o prazer do objeto artístico à apreciação intelectual, refletem a tendência de valorizar o “espiritual” e denegrir o “material”. O resultado indesejado de se extrair o elemento puro do curso das coisas em que elas correm é remover da arte o próprio elemento – a experiência – que lhe dá vida e vitalidade (COSTELLOE, 2013, p. 716, tradução nossa, modificada).

A estética filosófica se torna um domínio especial de investigação, oriundo e consolidado na modernidade. A implicação teórica desse isolamento, na visão de Dewey, é a separação da arte e da estética do curso normal da experiência humana. A arte e o estético passariam a pertencer a domínios valorativos especiais; e o desfecho disso é o completo descaminho da

inquirição nas teorias que utilizam esses objetos como modelos de arte. Como já vimos, o *postulado do empirismo imediato* sugere justamente o oposto. Qualquer análise da experiência deveria começar com a experiência como ela é encontrada. O principal erro de uma teoria, segundo o *postulado*, é recorrer a uma definição filosófica já estabelecida, seja de conhecimento, de moral ou de arte. Qualquer teoria que inicie sua investigação com concepções prontas refletirá tal afastamento das condições normais de experiência.

A concepção museológica da arte também pode ser percebida na incapacidade histórica dos filósofos teorizarem sobre a arte vanguardista de suas próprias épocas e de recorrerem sempre a alguma obra canônica como exemplo de objeto de grande valor artísticos. Marc Jimenez relata o medo dos estetas perante ao novo. A estética “permaneceu temerosa diante de obras novas” e era “mais facilmente inclinada a debruçar-se sobre as criações reconhecidas, santificadas pela posterioridade” (JIMENEZ, 1998, p. 12). Essa “prudência” excessiva teria origem no mesmo período em que Dewey supõe surgir a concepção museológica da arte: a origem da estética filosófica no século XVIII. Como completa Jimenez: “Kant e Hegel absteram-se sensatamente de citar os grandes artistas de seu tempo” (JIMENEZ, 1998, p. 12) e exemplificam como a filosofia pouco ajudou para o reconhecimento da estética como um discurso inovador sobre a arte. Dewey acrescentaria que dificilmente haveria esse discurso inovador porque o ponto de partida para as inquirições já pressupunha uma concepção museológica de arte.

É difícil não ver razão em Alexander quando ele afirma que uma “teoria institucional’ da arte é um resultado previsível de uma sociedade que institucionaliza a arte” (ALEXANDER, 1987, p. 187, tradução nossa). A institucionalização da arte refletiria a nossa tendência atual de considerar como obra de arte o objeto físico que poderia ser exposto no museu, guardado num depósito ou leiloado como qualquer outro artefato (por vezes raro e caro). O mu-

seu, portanto, corroboraria e garantiria legitimidade a uma concepção de arte em que as obras de arte são objetos puros, sem qualquer relação natural com a vida comum.

Dewey defende que não deveríamos confundir a obra de arte com os objetos expostos nos museus. Como comenta Alexander, na perspectiva pragmatista de Dewey, a obra de arte, “é um evento e não pode ser inocentemente confundida com o objeto físico, que é uma condição para a experiência. Não há obra de arte para além da experiência humana” (ALEXANDER, 1987, p. 187, tradução nossa). A distinção traçada por Dewey é entre o objeto, chamado por ele de “produto artístico”, e a “*obra de arte*, que é o que o produto faz com e na experiência” (DEWEY, 2012, p. 59). Essa distinção não indica que há uma separação fundamental entre obra de arte e produto artístico. O produto artístico é a condição material para a existência da obra de arte. Contudo, a obra de arte não pode ser reduzida ao objeto material. A existência da obra de arte está condicionada ao tipo característico de relação ou transição entre o sujeito e o objeto experienciado, isto é, ao modo como o objeto “entra” na experiência.

Isso não significa, contudo, que Dewey desprezava as obras de arte expostas nos museus. Para ele, os museus têm um papel importante na preservação de obras de arte que poderiam ser destruídas sem uma manutenção especializada. Além disso, os museus ainda teriam uma função pública na medida em que são responsáveis por tornar acessíveis ao público obras de arte renomadas. Obras que, sem os museus, seriam bens privados de um aristocrata ou capitalista. Ademais, grande parte da educação estética de Dewey foi fruto de sua amizade com Albert Barnes e sua convivência na Fundação Barnes e visitas a museus de artes na Europa. Assim, instituições como essas poderiam explorar o potencial que a arte tem para o desenvolvimento dos indivíduos e das comunidades que a usufruem. Os produtos artísticos expostos nos museus são em geral objetos de grande valor estético. Porém esse valor pode ser empalidecido pela disposição museológica de separá-los da experiência humana comum. Como

afirma Alexander, “a atitude museológica em relação à arte infectou a teoria estética, e o resultado foi que a teoria é incapaz de conectar obras de grande sucesso artístico com as demandas estéticas naturais da experiência humana” (ALEXANDER, 1987, p. 187, tradução nossa).

Quando uma máscara tribal africana é exibida no museu de arte moderna com a justificativa de que seus atributos formais são estéticos, o significado comunitário do artefato e o seu valor social são empalidecidos. Um exemplo contemporâneo desse fenômeno é o conjunto de fotos de vítimas assassinadas pelo Khmer Vermelho no Camboja compradas e expostas no MoMa (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque). As fotos das vítimas sentenciadas à morte foram expostas no museu e uma das justificativas era de que elas eram dotadas de qualidades estéticas e que, portanto, poderiam ser apreciadas como eram apreciadas as fotos de grandes fotógrafos. Há diversos problemas morais na justificativa oferecida pelos curadores<sup>11</sup>. Mas, principalmente, os curadores teriam empalidecido o significado das fotografias. Eles apagaram a história individual por trás de cada imagem. Destruíram a significância política das imagens para o presente e para qualquer inquirição sobre o futuro que desejamos. De fato, como percebe Alexander, “um dos resultados da institucionalização da arte é a interpretação formalista da arte” (ALEXANDER, 1987, p. 190, tradução nossa).

Essa ilustração mostra outra grave consequência da concepção museológica da arte: a eliminação de qualquer potencialidade que a arte poderia exercer na experiência futura dos indivíduos ou comunidades. Dewey argumenta que a descontextualização da arte e a sua elevação ao nível de “bela” ou “clássica” tornaria a arte ainda mais dependente do museu para outorgar-lhe *status* artístico. Como afirma Hildebrand,

---

<sup>11</sup> Thierry De Duve expõe e analisa as implicações morais da estetização das fotografias dos condenados à morte pelo Khmer Vermelho. DE DUVE, Thierry. A arte diante do mal radical. ARS (São Paulo), v. 7, n. 13, p. 64-87, 2009.

afastadas as fontes de consagração cultural, os objetos artísticos se tornam *bijoux*: prestigiosos para aqueles que valorizam o dinheiro e o prestígio social, mas enormemente desligados de uma influência mais ampla sobre a experiência estética humana (HILDEBRAND, 2008, p. 153, tradução nossa).

Na medida em que a arte é sempre um fenômeno social, a concepção museológica de arte teria um impacto na “saúde social” da comunidade, por inibir a criação e avaliação dos ideais cultivados por ela. Nesse sentido, a descontextualização e a “espiritualização” da arte teriam implicações práticas na “saúde” da democracia, visto que impede a revisão e a construção imaginativa de novos ideais diante das mudanças impostas à dinâmica social. Como comenta Hildebrand “arte e os artistas forjam novas conexões entre percepções dos sentidos e os significados culturais; essas novas conexões são muitas vezes exatamente o que os indivíduos e as sociedades precisam para recuperar o equilíbrio saudável” (HILDEBRAND, 2008, p. 153, tradução nossa). O que a arte museológica faz é justamente romper essas conexões ao segregar a arte da vida comum. O que torna a arte um “clássico”, para Dewey, não é o *status* conferido por um museu, mas a sua capacidade de renovar continuamente a experiência.

O problema que a concepção museológica da arte oferece a Dewey não é o mesmo de que Bell e Stolnitz tentam responder – oferecendo uma definição da arte –, mas, antes, o de explicar porque diversos aspectos da vida comum tornaram-se inestéticos. Na origem desse problema estaria, segundo Dewey, a suposição equivocada de que a experiência estética seria categoricamente diferente de outros tipos de experiência. Haja vista os problemas levantados pela concepção museológica da arte, o objetivo principal de Dewey em *Art as Experience* é “recuperar a continuidade da experiência estética com os processos normais de viver” (DEWEY, 2012, p. 70). Em outras palavras, ele busca reestabelecer a ligação entre arte e vida comum, que foi rompida em decorrência de nossa herança filosófica e dos fatores econômicos e sociais modernos. O primeiro passo dado por Dewey foi construir uma teoria



que não partisse de uma concepção museológica da arte, cuja análise não se iniciaria com um conceito determinado de arte ou de qualquer rol de objetos consagrados como artísticos.

Esse tipo de abordagem já aparece em seu artigo inaugural “The Arc Reflex Concept in Psychology”, no qual ele argumenta que começar qualquer investigação com categorias prontamente estabelecidas ou definições canônicas (de “estímulo” e de “resposta”) implica na má compreensão do fenômeno analisado. No caso da teoria estética não é diferente. O ponto de partida da investigação também condiciona inevitavelmente o resultado. Por isso Dewey não começa sua investigação com obras de arte canônicas, mas com objetos comuns e eventos corriqueiros. As filosofias da arte que começam com listas exemplares de obras de arte ou definições resultariam numa concepção espiritualizada de arte que a retira das relações que possui com objetos e eventos da experiência concreta. Como comenta Hildebrand, “para reconsiderar os significados dos produtos artísticos sofisticados num modo radicalmente empírico, devemos esquecê-lo por um tempo e prestar atenção a suas fontes, a experiência comum, a qual não é normalmente considerada estética” (HILDEBRAND, 2008, p. 151-2, tradução nossa).

A forma encontrada por Dewey para realizar tal tarefa foi investigar as origens naturais e culturais da arte. E, como consequência disto, ele discute as origens naturais da experiência e como a experiência estética sempre estaria presente em potência em qualquer experiência ordinária. Além disso, o retorno às experiências ordinárias possuiria uma finalidade terapêutica pois, na medida em que revela os equívocos da concepção museológica da arte, ele desanuvia para o leitor, como comenta Hildebrand, os “contextos e conceitos convencionais que bloqueiam a habilidade de ver, com novos olhos, os aspectos estéticos da vida” (HILDEBRAND, 2008, p. 151, tradução nossa).

Em resumo, o grande equívoco das teorias modernas da arte é tomar como pressuposto uma concepção museológica da arte. Como afirma Dewey, “o problema das teorias existentes é que elas partem de uma compartimentalização pronta ou de uma concepção de arte que a espiritualiza” (DEWEY, 2012, 71). As teorias tradicionalmente começariam suas investigações acerca dos fenômenos artísticos partindo de definições analíticas, explícitas ou não, do que é a arte ou o estético. O modelo dessa forma de teorizar a arte, como citado acima, são as teorias de Bell e Stolnitz. Dewey, por outro lado, acredita que nenhum objeto é realmente significativo se retirado das condições normais em que ele aparece na experiência. Retirar os objetos de seus contextos originais ou enfatizar um aspecto deles como mais importante do que outro levaria Dewey a cometer aquilo que ele chamou de “falácia filosófica”: tratar as funções acidentais como princípios da experiência. Dessa forma, para ele, se os filósofos estiverem realmente interessados em compreender os fenômenos artísticos e estéticos eles seriam obrigados a descobrir como a arte funciona na *experiência* em que eles ocorrem.

A metodologia utilizada por Dewey em *Art as Experience* não é muito diferente do princípio prático adotado em “The Postulate of Immediate Empiricism”, onde ele adota uma atitude empírica radical diante da experiência. Do mesmo modo que Dewey não começa *Art as Experience* com uma definição convencional de arte, ele não começou aquele artigo com qualquer definição de conhecimento estabelecida previamente pelos filósofos. Pelo contrário, ele buscou descrever a experiência direta em que ocorrem na experiência de conhecer. Esse procedimento garantiria a compreensão da experiência em toda sua complexidade e diversidade como ela realmente é encontrada na experiência comum, isto é, antes de os teóricos compartimentalizá-la, selecionando as partes que julgam mais importantes e retirando-a de seu contexto original. A inquirição sobre a arte e a experiência estética segue o mesmo percor-

so. Ao adotar o ponto de vista do empirismo radical, Dewey não pressuporia a concepção museológica da arte e, conseqüentemente, não incorreria na falácia filosófica.

É por essa razão que Zeltner diz que *Art as Experience* é incomum, pois a obra,

apresenta uma análise da experiência estética dentro do contexto de nossa experiência da vida comum. Dewey elabora uma interpretação estética para as experiências de posseção imediatamente desfrutada. Em outras palavras, à nossa vida cotidiana e comum são acrescentadas experiências estéticas, ou potencialmente estéticas, e Dewey não apenas as enfatiza, mas analisa as circunstâncias e o significado de suas ocorrências. Conseqüentemente, não é necessário interagir com as *belas-artes* para que tais experiências ocorram, certamente elas ocorrem ali, mas não somente ali (ZELTNER, 1975, p. 3, tradução nossa)

Nesse sentido, Dewey não começa sua inquirição acerca das origens da arte por meios de objetos que tentam intencionalmente ser obras de arte ou cultivar propositalmente qualquer experiência estética. Ele começa sua análise a partir de *eventos* estéticos ao invés de obras: descreve o barulho da sirene do caminhão dos bombeiros, a graciosidade de um jogador de *baseball*, ou ainda, o zelo e esmero em dispor o mobiliário em casa. Eventos comuns que, no entanto, foram omitidos e negligenciados pelas filosofias tradicionais.

Dewey tem a tarefa de demonstrar que as obras de arte – um tipo mais refinado, reflexivo, de experiência – se desenvolvem a partir desses eventos ordinários e corriqueiros; que a experiência estética tem sua origem na experiência comum e, portanto, não tem arrimo em qualquer dimensão ou faculdade especial. Só após estabelecer as bases naturais e culturais da experiência estética e da arte, Dewey pode analisar aspectos mais específicos da arte ou tradicionalmente abordados por uma teoria da arte, tais como expressão, forma e substância, emoção, entre outros.

### 3.5 Raízes naturais da experiência estética

O principal problema que Dewey enfrenta em *Art as Experience*, como vimos, diz respeito às razões que levam ao embotamento da experiência comum. A questão que ele apresenta é: “se a qualidade artística e estética está implícita em toda experiência normal, de que maneira explicaremos como e por que, de modo muito geral, ela não consegue explicitar-se?” (DEWEY, 2012, 73-4). Segundo Dewey, toda experiência é potencialmente estética, muito embora a apreensão das qualidades estéticas possa ser suprimida por forças internas e externas (por exemplo, a ação mecânica ou a observação distraída e as condições econômicas).

Dessa forma, para responder essa questão, Dewey lança mão de uma análise da experiência em geral. Ele descreve os traços gerais da experiência de modo que, ao fim da análise, possa mostrar porque a qualidade estética é anulada na experiência ordinária. Essa descrição revelaria ainda que a experiência estética não é um tipo completamente diferente de experiência. Isso distingue a posição de Dewey de muitas das pressuposições das estéticas tradicionais. Essas, a *grosso modo*, concebem a experiência estética dualisticamente, isto é, sempre em oposição a outro tipo de experiência, seja esta denominada prática, cognitiva ou verdadeira. Para Dewey, pelo contrário, toda experiência estética é contínua com relação à experiência natural e comum<sup>12</sup>. E se nos referimos a elas como experiências distintas, isso não se deve ao pertencimento a diferentes categorias de experiências, mas ao fato de que certas qualidades que são ressaltadas na experiência estéticas encontram-se em menor grau em outros tipos de experiência. A diferença está na ênfase dada a certos elementos que constituem a experiência, ou, palavras, na qualidade pervasiva que caracteriza a experiência como tal, seja ela estética, cognitiva, moral, etc..

---

<sup>12</sup> A continuidade entre experiência estética e outros tipos de experiências (moral, religiosa, cognitiva, entre outras) é a implicação do princípio metafísico da continuidade que Dewey descreve em *Experience and Nature*.

Os argumentos centrais de Dewey são, segundo Hildebrand, que “a teoria estética reflete as funções da vida e as continuidades que conectam a criatura ao mundo” (HILDEBRAND, 2008, p. 149, tradução nossa) e que “as experiências estéticas e cotidianas estão conectadas em razão de elas se basearem nas mesmas condições biológicas e psicológicas fundamentais” (HILDEBRAND, 2008, p. 150, tradução nossa). Essa busca pelas bases naturais e orgânicas da “experiência normal” faz Dewey retroceder ao que há de comum entre os seres humanos e outros organismos vivos, pois o que haveria de comum a todos os tipos de experiências seria justamente essa origem natural. Todas elas teriam origem na dinâmica natural da vida. Nesse sentido, os seres humanos compartilham as mesmas funções vitais e necessidades de adaptação ao meio que quaisquer organismos.

O naturalismo de Dewey salienta que para o homem – e para a vida em geral – o processo de viver ocorre no meio ambiente e, sobretudo, acontece na interação com o meio. O organismo se desenvolve através do processo de adaptação e do esforço para manter-se vivo diante das intempéries naturais. O ser vivo prospera num ritmo de “defesa” e “conquista” na luta pela sobrevivência dentro do processo de interação com o meio ambiente. Em caso de insucesso, será subjugado pela natureza. Segundo Dewey,

A própria vida consiste em fases, nas quais o organismo perde o compasso da marcha das coisas circundantes e depois retoma a cadência com elas – seja pelo esforço, seja por um acaso fortuito. E, em uma vida de crescimento, a recuperação nunca é um mero retorno a um estado anterior, pois é enriquecida pela situação de disparidade e resistência que atravessou com sucesso. Quando o abismo entre o organismo e o meio é grande demais, a criatura morre (DEWEY, 2012, p. 75).

A origem natural do estético reside no embate entre a necessidade de estabilidade que assegura a vida e o desequilíbrio imposto pelo meio circundante. Como afirma Dewey,

só ao compartilhar as relações ordeiras de seu meio é que o organismo garante a estabilidade essencial à vida. E quando essa participação vem depois de uma fase de perturbação e conflito, traz em si os germes de uma consumação semelhante ao estético (DEWEY, 2012, p. 77).

Portanto, as raízes do estético na experiência se encontram no esforço contínuo de ajustamento do organismo em busca de harmonia. Ele estaria dentro de um processo constante de ruptura, desequilíbrio e, novamente, retorno ao equilíbrio com o meio. É nesse sentido que Dewey utiliza o termo “ritmo”: a consecutiva necessidade de adaptação, satisfação e de trazer para o equilíbrio uma situação que é colocada em desequilíbrio. De fato é o ritmo que estabelece o princípio natural do estético no pensamento deweyano. Como comenta Zeltner, “superar a resistência e obstáculos e, assim, restabelecer a unidade na experiência da vida, tem dentro de si uma consumação embrionária semelhante à estética (ZELTNER, 1975, p. 16, tradução nossa).

A raiz da experiência estética reside na necessidade natural de adaptação ao meio em que o organismo está inserido. Diante de uma situação em que há desequilíbrio entre meio e organismo, o organismo pode ser incapaz de se adaptar e, em decorrência disso, falece. Em outras situações o organismo pode agir mecanicamente para satisfazer esse desequilíbrio, ou seja, agir de acordo com o hábito, da mesma forma que agiu anteriormente em situações semelhantes. Mas, em alguns casos, o organismo modifica seu comportamento para alcançar uma situação desejada de equilíbrio. Em tais casos, como comenta Zeltner, “o organismo incorpora significados da situação, e é transformado por ela. Ele não é mais a mesma criatura, pois a situação foi incorporada nele mesmo, ele prosperou” (ZELTNER, p. 1975, p. 10, tradução nossa, modificada).

A análise natural da experiência de Dewey se opõe às concepções tradicionais de experiência que a concebem como passiva em relação aos dados da sensibilidade ou que recorrem a algo extranatural. A teoria da evolução de Darwin teria mostrado que o organismo não é passivo em relação ao seu meio. Pelo contrário, ele sempre está inserido num processo dinâmico de interação em que o meio lhe impõe mudanças e o organismo responde, por vezes,

alterando o meio. Dessa forma, não há passividade na experiência ou qualquer recurso a algo que escape da dinâmica natural.

A presença ativa e rítmica do organismo marca a própria estrutura do mundo em que vivemos. Pois o esforço contínuo de evitar as intempéries do meio e se manter vivo revelaria a estrutura temporal e dramática do mundo. O retorno ao estado de equilíbrio não seria um mero retorno ao estado anterior, mas um crescimento. A vida cresce e se desenvolve por meio da superação do estado de desequilíbrio enfrentado pelo organismo. E, ao superá-lo, ele transforma toda as suas experiências passadas e futuras. Reinterpreta o passado e o presente à luz de sua realização e projeta um futuro diferente. A própria estrutura da vida, nesse sentido é crescimento. A obra de arte, devido a sua continuidade com a vida orgânica, refletiria esse processo. Ela, comenta Alexander, estaria

no drama tenso do mundo da vida; ela reflete seu enraizamento no momento de reconstrução ou recuperação; na atividade que é um processo temporal de transformar o problemático e indeterminado, numa relação organizada e amparada. O resultado de tal processo será mais do que a restauração do equilíbrio do estado anterior, pois a nova harmonia será *vista como* o resultado do esforço, da tensão e atividade. O equilíbrio não surge inerte e mecanicamente, mas a partir, e em razão, da tensão; (...) mesmo no nível orgânico mais baixo “a forma é atingida quando um equilíbrio estável, mesmo movente, é alcançado; A ordem é a resolução dinâmica das energias numa estrutura organizada” (ALEXANDER, 1987, p. 193, tradução nossa).

Isso não quer dizer, contudo, que Dewey reduz ou equipara a estética a uma luta orgânica pela sobrevivência, mas significa o reconhecimento da natureza, da forma orgânica como a fundação da experiência estética. A experiência possui uma estrutura, explica Alexander, e sua “forma, por sua natureza, é tensa, crescente, temporal e inclui dentro de si elementos de atividade, envolvimento e crescimento” (ALEXANDER, 1987, p. 193, tradução nossa). A forma orgânica seria “uma mudança ordenada”, “um padrão inerentemente temporal e rítmico na experiência” (ALEXANDER, 1987, p. 194, tradução nossa). E toda arte, enquanto experi-

ência, espelharia esse processo temporal e rítmico que está presente em todos os tipos de experiência. Segundo Alexander,

Todas as obras de arte são temporais, e a forma é a estrutura orientadora da experiência que revela a obra. Não somente a forma se origina da dimensão tensa da experiência, ela também se origina da capacidade da experiência ser integralizada e completa. De fato, é a própria possibilidade para a experiência de ser completa que revela a tensão *como* tensão em primeiro lugar. As raízes da satisfação, resolução, realização, encerramento e completude devem ser encontradas na habilidade primitiva de um organismo de lidar com êxito com seu ambiente (ALEXANDER, 1987, p. 194, tradução nossa).

Em resumo, o ajustamento natural estabelece a forma ou estrutura da experiência. Essa forma, seguindo o princípio de continuidade, é compartilhada pela obra de arte na maneira em que ela é estruturada como uma experiência. A análise natural da experiência determinaria as bases naturais para toda a estética e, como comenta Hildebrand,

prescreve as condições de sucesso para uma teoria da arte: a saber, explicar como fenômenos significativos artísticos e estéticos já estão implícitos nos ritmos constitutivos da experiência cotidiana e como tais experiências podem ser capazes de expansão (HILDEBRAND, 2008, p. 149, tradução nossa).

Embora existam diversos tipos de experiência e que essas experiências se difiram entre si, elas têm como base a mesma estrutura natural que reflete intercâmbio dos organismos com seu meio. É essa relação que está na base de qualquer tipo de experiência, seja ela moral, cognitiva ou estética.

### 3.6. *Uma Experiência*

Desde seu período transcendentalista até o seu experimentalismo, o *leitmotiv* do projeto filosófico de Dewey fora abordar a experiência em toda a sua complexidade e dinamismo como encontrada na situação humana. “Arc-Reflex Concept in Psychology” e “The Postulate of Immediate Empiricism” foram escritos com esse intuito e sua crítica às filosofias que conferem supremacia à experiência cognitiva em detrimento dos demais tipos de experiência con-



firmam esse objetivo. Do ponto de vista do pragmatismo de Dewey, a ideia de que as emoções, os sentimentos, a temporalidade e a mudança seriam condições que depreciariam a experiência seria somente o fruto de uma visão limitante da experiência humana gerada por fatores históricos e sociais. O esmiuçamento da experiência encontrada em seu contexto comum – como defende o empirismo imediato, isto é, sem partir de concepções previamente concebidas ou estipuladas – seria o suficiente para revelar tal equívoco.

A análise da experiência como encontrada na situação comum evidenciaria que os filósofos têm adotado uma experiência minguada no lugar de uma rica e dinâmica e que, com isso, eles produziram problemas que não existiriam de fato. Embora Dewey tenha denunciado as concepções empobrecidas de experiência, ele não ofereceu em “Postulate of Immediate Empiricism” ou mesmo em *Experience and Nature* uma descrição extensiva e positiva daquilo que seria uma experiência que satisfizesse todas as suas possibilidades enquanto tal, uma experiência que fizesse jus a sua riqueza potencial. Dewey encontrou na arte e na análise da experiência estética a forma de expor e descrever o que seria essa experiência.

A tarefa de explorar as possibilidades da experiência e de analisar o que seria a experiência em toda a sua riqueza, encontrou sua expressão completa em *Art as Experience*. Nessa obra, sobretudo no capítulo “Having a Experience”, Dewey realiza uma análise fenomenológica minuciosa da experiência. Ele aborda extensamente o que concebe por experiência estética e a coloca no centro de seu projeto filosófico. Dewey chega a afirmar que o tratamento da experiência estética seria o teste cabal para qualquer teoria filosófica, pois a experiência estética exemplificaria aquilo que qualquer experiência poderia ser, mas que em razão das condições sociais e internas dos indivíduos tornou-se tão rara que o inestético é considerado a experiência padrão pelos filósofos. Além disso, o homem comum, diante do empobrecimento da

experiência ordinária, vê a experiência estética como esotérica e distante, o que o levaria a buscar prazeres na excitação imediata e no entretenimento vazio.

Nesse sentido, a análise da experiência estética tem uma dupla função: orientar a investigação de uma filosofia da experiência e mostrar o que a experiência poderia ser se as condições sociais fossem alteradas. Hildebrand comenta que “porque a compreensão e o melhoramento da experiência são centrais na filosofia de Dewey, as forças poderosas da arte e da experiência estética devem ser investigadas como uma das áreas mais adequadas da inquirição filosófica” (HILDEBRAND, 2008, 147, tradução nossa).

Como vimos anteriormente, Dewey afirma que as condições econômicas e sociais atuais têm embotado a experiência. Nas artes, isto é evidenciado na concepção museológica da arte. Mas a experiência comum também é afetada por essas condições. A experiência cotidiana torna-se empalidecida na medida em que as forças econômicas e industriais atuam sobre ela, pois elas impediriam que os indivíduos tenham experiências plenas e significativas em sua vida diária. Dewey defende que a experiência estética é justamente essa experiência plena e significativa.

Mas o que seria uma experiência inestética? Imagine a situação corriqueira num mundo apressado: após o encerramento do expediente, voltou para o seu escritório e sentou-se à mesa, tentando trabalhar. Era verão, e o calor aquecia a noite, de modo que o clima lá fora estava abafado. Liga o ar-condicionado para refrescar a sala. Começou a redigir seu relatório. O telefone toca e seu chefe o relembra do prazo de entrega. Relê o primeiro parágrafo e volta a dedilhar o teclado. O ar-condicionado range. Lembra-se de que é preciso trocar o filtro do ar-condicionado do carro. É verão e não desejava chegar com roupa suada no trabalho. O faxineiro pergunta se pode apagar as luzes do corredor. Acena afirmativamente com a cabeça. Relê o segundo parágrafo. O telefone toca. Seu chefe fala para não esquecer de anexar as pla-

nilhas. Procura a pasta. Olha para o celular sobre a mesa e pensa que seria melhor trocá-lo por um maior. Relê o segundo parágrafo e volta a dedilhar o teclado.

A descrição acima poderia muito bem ser uma situação real. Precisa-se realizar um trabalho, mas seu andamento é constantemente interrompido. As razões podem ser internas ou externas: o barulho do ar-condicionado, a lembrança de algo ou a preocupação com o que está por vir. O fato é que, no transcorrer da experiência, não há qualquer continuidade entre os elementos que a compõe. Pelo contrário, há uma série de rupturas e cessações que tornam cada parte desconjunta das outras. Escrever o relatório, olhar para o celular, lembrar de trocar o filtro, são somente fragmentos de experiência e não interagem entre si. A intenção e o desejo que inicia a experiência (escrever o relatório) não são realizados nem transformados durante o processo temporal da experiência. Também não há qualquer satisfação. O indivíduo age por hábito. Todas as ações realizadas são quase mecânicas ou mesmo inconscientes. Em outras palavras, como afirma Dewey, “a experiência experienciada é incipiente” (DEWEY, 2012, p. 109, tradução modificada); suas partes são desconexas, não levam ao objetivo desejado e “o que desejamos e obtemos discordam entre si” (DEWEY, 2012, p. 109), e continua,

em muita de nossa experiência, não nos interessamos pela ligação de um incidente com o que veio antes e o que vem depois. Não há um interesse que controla a rejeição ou a seleção atenta do que será organizado na experiência em desenvolvimento. As coisas acontecem, mas não são definitivamente concluídas nem decisivamente excluídas; vagamos com a correnteza. Cedemos de acordo com a pressão externa ou fugimos e contemporizamos. Há começos e cessações, mas não inícios e conclusões autênticos. Uma coisa substitui outra, mas não a absorve nem a leva adiante. Há experiência, porém ela é tão frouxa e divagante que não é *uma* experiência. É desnecessário dizer que tais experiências são inestéticas (DEWEY, 2012, p. 116, tradução modificada)<sup>13</sup>.

Por outro lado, o que seria uma *uma* experiência? Dewey contrasta uma experiência fragmentada e sem qualquer completude com *uma* experiência, uma experiência singular:

---

<sup>13</sup> Na tradução brasileira lê-se: “Há experiência, porém ela é tão frouxa e discursiva que não é uma experiência *singular*”. No original lê-se: “There is experience, but so slack and discursive that it is not *an* experience. Needless to say, such experience are anesthetic”(DEWEY, 2005, p. 41).

Em contraste com essa experiência fragmentada temos *uma* experiência quando o material experienciado faz o percurso até uma consecução. Então, e só então, ele é integrado e demarcado no fluxo geral da experiência proveniente de outras experiências. Conclui-se uma obra de modo satisfatório; um problema recebe solução, seja o de fazer uma refeição, jogar uma partida de xadrez, conduzir uma conversa, escrever um livro ou participar de uma campanha política, conclui-se de tal modo que seu encerramento é consumação e não cessação. Essa experiência é um todo e carrega em si uma qualidade individualizadora e sua autossuficiência. Trata-se de *uma* experiência (DEWEY, 2012, 109-10, tradução modificada).

Dewey afirma que os filósofos, inclusive os empíricos, têm teorizado sobre a experiência como se houvesse apenas um tipo. Contudo, segundo ele, se prestássemos atenção à linguagem comum, perceberíamos que na verdade existem várias experiências e que essas são demarcadas por seu caráter temporal e narrativo. Cada experiência tem começo e fim. De acordo com Dewey, “a vida não é uma marcha ou um fluxo uniforme e ininterrupto. É feita de história, cada qual com seu enredo, seu início e movimento para um fim, cada qual com sua qualidade não repetida que a perpassa por inteira (DEWEY, 2012, p. 110).

A experiência consumatória é determinada por essas duas condições: em primeiro lugar, a experiência tem uma estrutura narrativa definida por sua duração no tempo (que também marca o caráter processual da experiência); em segundo lugar, pelo que satisfaz a experiência, o que determina qual é o fim da experiência, isto é, o que faz da experiência consumatória. Nesse sentido, pode-se dizer que a experiência possui uma estrutura dramática. Ela perdura no tempo e seus elementos conduzem para um desfecho. Como numa peça de teatro, cujos atos levam ao epílogo. Nesse sentido que Steven Fesmire diz que “falamos de *uma* experiência quando a experiência se torna suficientemente demarcada de outras experiências de modo que tem uma história coerente a contar, do início à culminância” (FESMIRE, 2015, p. 189, tradução nossa).

O exemplo do teatro pode ser esclarecedor para a compreensão do que Dewey entende por estrutura narrativa ou dramática da experiência. Segundo ele, “a experiência (...) define-

se pela situação a que nos referimos espontaneamente como ‘experiências reais’ – aquela coisa que dizemos, ao recordá-la: ‘isso é que foi uma experiência’” (DEWEY, 2012, p. 111). Essas “experiências reais” – tão reais quanto uma partida de futebol, uma refeição ou uma tempestade – têm unidade, de modo que essa unidade garante que essa experiência possa ser destacada do fluxo das outras experiências vividas.

A experiência de passar por uma tempestade pode ser um exemplo. A experiência tem um início (entrar na situação da tempestade); o seu meio é composto de uma série de elementos (ver as nuvens carregadas e os relâmpagos, sentir medo, admiração). Cada elemento conduz ao outro de forma coerente e num processo contínuo. Não há quaisquer rupturas. A continuidade entre esses elementos garante a unidade da experiência. Por fim, experiência se encerra com a desopressão (o fim da tempestade). Uma qualidade pervasiva se sobressai em relação a variação das outras qualidades que compõem a experiência e isso permite que chamemos, por exemplo, essa experiência de assustadora. Analogamente, uma peça de teatro é composta de atos e cenas. Embora difiram entre si em teor e emoção, cada parte é concatenada às outras. A ausência de uma mudaria toda a estrutura da peça. Assim, todas as cenas e atos conduzem para um desfecho que demarca a consumação da peça. Embora cada cena tenha sua qualidade distinta, poderíamos dizer ao fim da apresentação, por exemplo, que a peça é triste ou tensa.

O exemplo da peça teatral representa a ideia de Dewey de que *uma* experiência “é composta de partes singulares que formam um todo, mas essas partes têm uma relação entre si de continuidade, ou seja, uma parte passa para outra sem haver rupturas, e sempre em uma direção teleológica, um lugar a se chegar” (DEWEY, 2012, p. 111). Portanto, esclarece Dewey,

*Uma experiência tem uma unidade que lhe confere seu nome – aquela refeição, aquela tempestade, aquele rompimento de amizade. A existência dessa unidade é construível por*

uma *qualidade* ímpar que perpassa a experiência inteira, a despeito das variações das partes. Essa unidade não é afetiva, prática, nem intelectual, pois esses termos nomeiam distinções que a reflexão faz dentro dela. No discurso *sobre* uma experiência, devemos servir-nos desses adjetivos de interpretação. Ao repassar mentalmente uma experiência, *depois* que ela ocorre, podemos constatar que uma propriedade e não outra foi suficientemente dominante, de modo que caracteriza a experiência como um todo (DEWEY, 2012, p. 112).

*Uma* experiência não é apenas totalmente intelectual, prática ou emotiva. Se a analisarmos respectivamente, poderíamos falar que foi prática ou intelectual, mas apenas no sentido de que a qualidade pervasiva ou que perpassa por toda a experiência é prática ou intelectual. Assim, uma experiência pode ser rotulada como intelectual, mas em sua ocorrência efetiva, ela também pode ser, além de intelectual, emocional, prática ou mesmo religiosa.

Como vimos, *uma* experiência é composta de vários elementos distintos, mas concatenados. Cada experiência possui diferentes qualidades, embora uma qualidade perpassasse toda a experiência. Além disso, todos esses elementos concatenados levam a um desfecho, ou seja, a experiência tem uma característica teleológica. Dewey utiliza a experiência reflexiva como exemplo para ilustrar a ideia de que “a ‘conclusão’ não é uma coisa distinta e independente; é a consumação de um movimento” (DEWEY, 2012, p. 113).

A experiência de pensar visaria algo semelhante a uma “conclusão”, que corresponderia à fase consumatória da experiência, ou seja, ao desfecho intencional para o qual todas as suas partes conduzem. Dewey argumenta que normalmente se acredita que a experiência de pensar é composta de premissas que antecedem a conclusão e, por vezes, afirma-se que essas premissas são como entidades prontas e independentes “que são manipuladas a fim de dar origem a uma terceira” (DEWEY, 2012, p. 113); contudo, as premissas só se tornam completamente claras quando se chega à conclusão. A distinção analítica das fases que conduzem a experiência para esse fim só poderia ser especificada claramente quando – a partir da fase consumatória – analisa-se a experiência retrospectivamente, após sua ocorrência. Só assim se perceberia como as partes conduzem a um desfecho e como os elementos estão integrados.

De certa forma, essa ideia já estava presente em “Postulate of Immediate Empiricism” na distinção entre a experiência imediata e a experiência reflexiva: a experiência é “tida” em sua imediaticidade, apenas incipientemente reflexiva. Posteriormente, essa experiência pode-se tornar uma experiência reflexiva, uma experiência sobre a qual o sujeito reflete sobre os elementos que a constituem. Da mesma forma, as fases primárias ou partes de *uma* experiência podem ser imediatamente “tidas” e, por fim, serem analisadas.

O exemplo da experiência de pensamento ainda mostra que a experiência estética não é completamente diferente de uma experiência cognitiva. Segundo Dewey,

a experiência de pensar tem sua própria qualidade estética. Difere das experiências que são reconhecidas como estéticas, mas somente em seu material. O material das belas-artes consiste em qualidades; o da experiência que tem uma conclusão intelectual consiste em sinais ou símbolos sem qualidade intrínseca própria, mas que representam coisas que, em outras experiências, podem ser qualitativamente experienciadas. (DEWEY, 2012, p.13-4, tradução modificada).

O mesmo pode ser dito em relação à experiência prática. Ela também tem o potencial de ser estética. Como afirma Dewey, “é possível ser eficiente na ação e não ter uma experiência consciente. Uma atividade pode ser automática demais para permitir uma sensação daquilo a que se refere e de para onde vai. Ela chega ao fim, mas não a um desfecho ou consumação na consciência” (DEWEY, 2012, p. 114). Contudo, ele continua,

entre os polos da inexistência de propósito e da eficiência mecânica, situa-se o curso da ação em que os atos sucessivos são perpassados por um sentido de significado crescente, que é conservado e se acumula em direção a um fim que é reconhecido como a realização de um processo (DEWEY, 2012, 114-5, tradução modificada).

Portanto, a experiência prática também pode ter um componente estético.

O que garante que uma experiência, seja cognitiva ou prática, tenha uma qualidade estética não é a posse de uma propriedade especial ou um sentimento peculiar, muito menos um tipo diferenciado de percepção. O que determina a qualidade estética é a *estrutura* da ex-

periência. Isto é, ela ser composta de partes coerentes, possuir unidade, uma qualidade pervasiva e uma estrutura teleológica. Dessa forma, *uma* experiência ou a experiência estética não é essencialmente prazerosa. Ela pode ser prazerosa, mas isso tem a ver com fatores extrínsecos ao que torna uma experiência estética. Como comenta Hildebrand, “a experiência consumatória pode ter valor positivo ou negativo: novamente, o que assinala essa experiência como especial é sua natureza integralizante, sua unidade” (HILDEBRAND, 2008, p. 157, tradução nossa).

A possibilidade de as experiências práticas ou cognitivas serem “*uma* experiência” é uma consequência do princípio de continuidade que orienta toda a filosofia de Dewey pois a experiência estética ou consumatória não um tipo especial de experiência, distinta das experiências cotidianas. Como afirma Dewey,

o estético não é algo que se intromete na experiência de fora para dentro, seja pelo luxo ocioso ou pela idealização transcendental, mas que é o desenvolvimento esclarecido e intensificado de traços que pertencem a toda experiência normalmente completa (DEWEY, 2012, p. 125).

Em seu tratamento da experiência estética, Dewey a descreve como *uma* experiência completa ou integralizada, na qual as suas partes conduzem a um fim ou uma fase consumatória. Em outras palavras, a experiência tem uma estrutura dramática. Além disso, na experiência estética o sujeito está vivo e refletidamente engajado, de modo que ele está compenetrado nas fases que a compõe e no resultado satisfeito. Toda essa estrutura é delineada pela mesma estrutura basilar de qualquer experiência. As fases que compõem a experiência são elas próprias moldadas pela relação de estar sujeito a algo e de fazer. Assim, a experiência engloba tanto momentos de atuação ativa do sujeito quanto momentos de recepção do que lhe é oferecido.



Dewey parte dessa análise para mostrar que o “artístico” e o “estético” correspondem a esses dois momentos: o de se submeter e o de fazer. Contudo, essa distinção é puramente analítica. A confusão entre estético e artístico seria, em parte, uma confusão linguística. Em razão disso, Dewey discute como esses termos são usados na linguagem comum. Sua intenção é afastar obstáculos erigidos pela convenção ou por velhos hábitos que impediriam a compreensão da experiência. Segundo ele,

Na língua inglesa não há uma palavra que inclua de forma inequívoca o que é significado pelas palavras “artístico” e “estético”. Visto que “artístico” se refere primordialmente ao ato de produção, e o “estético”, ao de perceber e prazer, a inexistência de um termo que designa o conjunto dos dois processos é lamentável. Às vezes, o efeito disso é separá-los um do outro, é ver a arte como algo que sobrepõe o material estético ou, por outro lado, leva à suposição de que, como a arte é um processo de criação, a percepção dela e o prazer que dela se extrai nada tem em comum com o ato criativo. Seja como for, há um certo incômodo verbal no fato de ora sermos compelidos a usar o termo “estético” para abranger o campo inteiro, ora a limitá-lo ao aspecto perceptual receptivo de toda operação. Refiro-me a esses fatos óbvios como preliminar de uma tentativa de mostrar que a concepção de experiência consciente como a relação percebida entre fazer e o estar sujeito a algo compreende a ligação entre arte como produção, por um lado, e a percepção e apreciação como prazer, por outro, mantém entre si (DEWEY, 2012, p. 126, tradução modificada).

Portanto, a arte não se refere somente a um conjunto de objetos relegados aos museus. A arte, como já foi dito, denotaria tanto um processo de fazer quanto um processo de criar e se aplicaria tanto às belas artes quanto às artes tecnológicas. Nesse sentido, entalhar mármore, moldar argila, construir aviões, atuar num palco ou fazer movimentos coreografados com o corpo, são exemplos de “fazeres” artísticos. Pois “toda arte faz algo com o material físico, o corpo ou alguma coisa externa a ela, com ou sem o uso de instrumentos intervenientes, e com vistas à produção de algo visível, audível ou tangível” (DEWEY, 2012, p. 126). A palavra “estético”, por sua vez, explica Dewey refere-se,

à experiência como apreciação, percepção e deleite. Mais denota o ponto de vista do consumidor do que do produtor. É o *gusto*, o gosto; e tal como na culinária, a clara ação habilidosa fica do lado do cozinheiro que prepara os alimentos, enquanto o gosto fica do lado do consumidor” (DEWEY, 2012, p. 127).

Na medida em que o artístico é associado ao fazer algo, por vezes, afirma Dewey, pode-se pensar que a execução habilidosa de um objeto deveria ser julgada apenas em termos de habilidades técnica. Contudo, dentro do processo de fazer já está implicada a recepção daqueles que irão perceber e desfrutar o objeto criado. Assim, ao criar uma obra de arte, o artista adota estas duas perspectivas. A perspectiva do executor, que manipula o material externo em busca de um determinado resultado e a perspectiva do espectador, que desfruta do resultado alcançado. Uma perspectiva está envolvida na outra. O artista recria imaginativamente a resposta do público às suas escolhas materiais. O público, em contrapartida, recriaria imaginativamente as intenções do artista, que o teria levado a fazer tais escolhas. A importância disso é que, segundo Dewey,

Para ser verdadeiramente artística, uma obra de arte também tem de ser estética – ou seja, moldada na percepção receptiva prazerosa. É claro que a observação constante é necessária para o criador, enquanto ele produz. Mas se a percepção não for também de natureza estética, será um reconhecimento monótono e frio que foi produzido, usado como estímulo para o passo seguinte, em um processo essencialmente mecânico (DEWEY, 2012, p. 128).

Em comum entre o fazer artístico e o fazer técnico, em geral, está a ideia de que toda arte tem a ver com a manipulação intencional de energias e matérias externas com o intuito de se criar alguma consequência que não ocorreria antes das modificações. Assim, a arte, seja artística ou técnica, revelaria potencialidades da natureza e as trariam para a experiência humana. Como vimos anteriormente, para Dewey, a natureza é elástica e profunda. Somente através da manipulação intencional por meio da arte (em seu sentido mais geral) é que suas possibilidades novas e inexploradas se revelariam para nós.

O cruzamento entre espécies vegetais, a construção de casas de alvenaria, a quebra do átomo, a democracia, a elaboração de uma constituição, são todos exemplos de potencialidades que foram trazidas à experiência por meio da manipulação intencional das energias e matérias da natureza. A arte “artística”, por assim dizer, manipula as energias e matérias da natu-

reza (ou a fase primária da experiência) e revela potencialidades antes inacessíveis. Mas diferentemente da arte “técnica”, o “artístico”, em sua componente estética, também está interessado nos aspectos qualitativos imediatos da experiência e em como os materiais externos podem ser manipulados para acentuar esses aspectos. Portanto, afirma Dewey,

O fazer ou o criar é artístico quando o resultado percebido é de tal natureza que suas qualidades, *tal como percebidas*, controlam a questão da produção. O ato de produzir, quando norteado pela intenção de criar algo que seja desfrutado na experiência imediata da percepção, tem qualidades que faltam à atividade espontânea ou não controlada (DEWEY, 2012, p. 128).

Muito já foi falado sobre o que torna a experiência em *uma* experiência, ou seja, o que faz com que a experiência seja consumatória. Contudo, uma série de fatores da vida impede que a experiência comum realize toda a sua potencialidade. Nesse sentido, Dewey argumenta que elementos internos do indivíduo podem ser uma barreira contra o estético, mas muito dos limitantes da experiência são oriundos das condições econômicas e sociais nas quais o sujeito está inserido. Segundo ele,

A experiência é limitada por todas as causas que interferem na percepção das relações entre o estar sujeito e o fazer. Pode haver interferências pelo excesso do fazer ou pelo excesso de receptividade daquilo a que se é submetido. O desequilíbrio em qualquer desses lados embota a percepção das relações e torna a experiência parcial e distorcida, com um significado escasso ou falso. O gosto pelo fazer, ânsia da ação, deixa muitas pessoas, sobretudo no meio humano apressado e impaciente em que vivemos, com experiências de uma pobreza quase inacreditável, todas superficiais. (...) O que chamamos de experiência fica tão disperso e misturado que mal chega a merecer esse nome. A resistência é tratada como uma obstrução a ser vencida, e não como um convite à reflexão. O indivíduo passa a buscar, mais inconscientemente do que por uma escolha deliberada, situações em que possa fazer o máximo de coisas no prazo mais curto” (DEWEY, 2012, p. 123).

Dewey já havia anteriormente denunciado a concepção museológica da arte como fator limitante da experiência. A concepção museológica da arte assinalaria uma “espiritualização” da arte e a conseqüente separação entre obra de arte e vida comum, o que impossibilitaria a experiência plena da obra de arte. Ao analisar *uma* experiência, Dewey examina os aspectos subjetivos, isto é, como os limitantes atuam nas componentes mais básicas da experiência: o fazer e o submeter-se. Fica claro na passagem acima que as condições sociais interfe-

rem até mesmo nos elementos mais basilares da experiência. As condicionantes impostas pela situação econômica numa sociedade que valoriza a produtividade a curto prazo e tudo que é utilitário, ao invés de aspectos qualitativos da vida, contribuem para o embotamento da experiência dos indivíduos. E esse empobrecimento se dá num dos extremos dos atos de se sujeitar e fazer. Por um lado, o fazer obedece a lógica da produtividade industrial da eficiência: fazer o máximo possível no mais curto período de tempo. Desse modo, toda experiência se torna mecânica e externa ao sujeito. Por outro lado, o indivíduo está sujeitado em demasia ao ponto de não se engajar ativa e reflexivamente na experiência. Pois, Dewey, comenta “as experiências também têm seu amadurecimento abreviado pelo excesso de receptividade. Nesse caso, o que se valoriza é o mero passar por isto ou aquilo, independentemente da percepção de qualquer significado” (DEWEY, 2012, p. 124).

Esse efeito limitante pode ser exemplificado pelas comédias românticas do cinema ou pelos filmes de ação do tipo *blockbuster*. O que é importante nesses gêneros é suscitar um tipo de emoção excitante no espectador a todo tempo. De modo que o espectador pouco ou nada pensa sobre aquilo que vê ou encontre qualquer significado que o levaria a reinterpretar o passado e a projetar possibilidades futuras. O espectador sai do cinema do mesmo modo que entrou. A experiência não é significativa. E isso é perceptível, no caso do pragmatismo de Dewey, na medida em que nada muda na maneira de o sujeito agir e de responder ao mundo em que vive. Em outras palavras, não há *crescimento*. De fato, nesses casos, o que fica evidente é que o espectador não participa ativamente para reconstruir inteligentemente o produto artístico (muitas vezes, isto também não é desejado por seu criador). Não se usa a reflexão para se pensar a experiência, para se fazer dela um todo integralizado. Não importa se as partes conduzem a um desfecho ou a um fim consumatório. Cada parte é tratada separadamente

como um momento de excitação que deve ser induzida constante e incessantemente no espectador.

### 3.8 Expressão Estética

#### 3.8.1. Emoção e Impulsão

É comum ainda hoje a imagem do artista como um indivíduo emocionalmente inspirado e capaz de expressar suas emoções através da arte, seja por meio da pintura, música ou literatura. Essa representação característica do artista e de seu modo de produção tem origem no final do século XVIII com o movimento romântico e a pujança de suas ideias ainda podem ser sentidas. O historiador da arte Arnold Hauser afirma que,

Praticamente toda arte moderna, pós-romântica, é fruto de improvisação; toda ela é dependente da ideia de que sentimentos, estados de ânimo e inspirações são mais fecundos e estão mais diretamente relacionados com a vida do que a inteligência artística, a deliberação crítica e o plano preconcebido. Consciente ou inconscientemente, toda a concepção moderna de arte está baseada na crença de que os elementos mais valiosos da obra-de-arte são produtos de percalços inesperados e voos da fantasia, numa palavra, dádivas de uma misteriosa inspiração, e de que a melhor coisa que o artista tem a fazer é deixar-se levar pela própria capacidade de invenção (HAUSER, 1995, p. 767).

Enquanto movimento filosófico, o romantismo pode ser considerado uma resposta à filosofia empírica e a uma visão cada vez mais científica do mundo que colocava a razão no centro dos valores humanos. Partindo da distinção kantiana entre mundo empírico, que é objeto da ciência, e mundo noumênico, que está para além da experiência empírica, os românticos encontraram nesse último uma dimensão misteriosa na qual a ciência e a razão teriam pouca ou nenhuma autoridade. E é esse o domínio que tanto atrai filósofos e artistas desde o século XVIII.

Os artistas empregaram essa nova abordagem teórica na arte. O realismo pictórico foi julgado como uma tentativa de transformar a arte numa ciência empírica. A pintura, por exemplo, deveria representar imparcialmente o mundo segundo as leis da matemática e da ótica. O romântico libertava a arte desta tarefa: era papel da ciência investigar a realidade empírica. Não competia à arte a tarefa de representar objetivamente o mundo, mas a de explorar a dimensão subjetiva do sujeito. Em especial, as emoções humanas, uma dimensão que a ciência seria incapaz de explicar. Com isso, a emoção conquistou um status que não tinha anteriormente e torna-se o móbil da produção artística.

Esse movimento influenciou enormemente as práticas artísticas do século XIX e XX. Sobretudo na ênfase dada às características subjetivas da arte através da intensificação de aspectos expressivos da arte necessários para a transmissão da emoção do artista. De uma maneira geral, podemos chamar de expressivistas as teorias da arte que defendem que algo é arte, se expressar emoções, isto é, como resume Hildebrand, “que os artistas criam arte ao oferecer uma expressão articulada a emoções e sentimentos” (HILDEBRAND, 2008, p. 166, tradução nossa). Em sua versão mais fraca, a teoria expressivista afirma que uma obra de arte é criada a partir de um estado emocional de modo a despertar o mesmo estado no espectador. A ilustração mais caricatural da teoria é a imagem do artista enfurecido expressando suas emoções em pinceladas velozes sobre uma tela e, ao criar a obra, dando vazão a essas emoções.

Uma das versões mais conhecidas e fortes da teoria expressivista foi defendida pelo escritor Leon Tolstói em seu livro *O que é a arte?* (1898). O romancista defende que o artista experimenta uma determinada emoção, que é clarificada por ele e intencionalmente expressada em formas, linhas, cores, sons, de modo que possa transmitir ou suscitar no espectador essa mesma emoção do artista. Tolstói diz,

Evocar em si mesmo um sentimento que alguém já experimentou e que já o tenha evocado em si mesmo, por meio de movimentos, linhas, cores, sons ou formas expressadas em pala-

vras, e desse modo transmitir essa emoção que os outros experimentaram – essa é a atividade da arte (...) A arte é uma atividade humana que consiste nisso: que um homem comunica conscientemente por meio de certos sinais externos, os sentimentos que ele experimentou, e que as outras pessoas sejam contaminadas por esses sentimentos e também os experimentam (TOLSTOI, 1978, p. 10, tradução nossa).

Outra variante do expressivismo foi desenvolvida por Clive Bell no capítulo “A Hipótese Estética” em seu livro *Art* (1914). Conforme exposto anteriormente, a teoria de Bell pendula em duas condições para explicar a natureza da arte. A primeira é que a obra de arte possui o que ele chamou de *forma significativa*, uma relação de linhas, cores e formas. A segunda condição é que a forma significativa provoque emoções estéticas. Ele resume,

Qual é a qualidade que é partilhada por todos os objetos que provocam as nossas emoções estéticas? (...) Parece que a única resposta possível é forma significativa. Em cada um desses objetos, uma particular combinação de linhas, cores, certas formas e relações entre formas, despertam as nossas emoções estéticas. A essas relações e combinações de linhas e cores, a essas formas esteticamente estimulantes chamo eu “Forma Significante” (BELL, 2007, p.30).

Se colocarmos a ênfase da definição sobre a primeira condição poderíamos falar que a “hipótese estética” de Bell é uma teoria formalista. Se salientarmos o aspecto emotivo, por sua vez, poderíamos enquadrá-la como uma teoria expressivista.

As teorias de Tolstói e de Bell possuem algo em comum: a ideia de que podemos intuir ou reconhecer imediatamente a emoção expressada pelo artista. Contudo, elas possuem uma diferença significativa a respeito da natureza da emoção. Para o primeiro, o caráter estético da emoção diz respeito a ela ser usada artisticamente para suscitar ou provocar emoções nos espectadores. Porém, as emoções vivenciadas são as mesmas que ocorrem em situações comuns. Bell, por outro lado, concebe a emoção estética em contraste com as emoções comuns. O que a emoção tornaria especial – isto é, estética – seria justamente ela não ser uma emoção comum, ou, como Bell diz, na arte “não há lugar para as emoções da vida. É um mundo com emoções próprias” (BELL, 2007, p 42).

Diferentemente de Tolstói, Dewey acredita que a origem da expressão não está na evocação ou na consciência de um sentimento meramente subjetivo, tampouco acredita que a emoção é puramente emotiva. Como comenta Hildebrand a “produção de arte exige mais do que provocar emoções numa audiência; e a apreciação de arte, o ter uma experiência consumatória, exige mais que uma mera reprodução mecânica de exclamações emocionais” (HILDEBRAND, 2008, p. 166, tradução nossa). Para Dewey, a expressão é tanto emocional quanto significativa; e, diferentemente de Bell, ele não crê que a emoção estética seja descontínua em relação às emoções comum. Sua origem seria a mesma das demais emoções, isto é, estaria numa relação mais ampla da relação do sujeito com o meio circundante. A emoção seria sempre uma resposta a fatores objetivos e não meramente subjetiva. De fato, Dewey desenvolve sua concepção de expressão em oposição a esse quadro tradicional. Ele aborda a noção de expressão a partir de uma teoria da origem natural da linguagem. Assim, a origem da expressão não estaria numa emoção definida e subjetiva, mas, segundo Dewey, na *impulsão*: uma situação que envolve uma resposta emocional e também inicia a atribuição de significados ao mundo.

A primeira coisa necessária é não confundir impulsão (*impulsion*) com impulso (*impulse*). A distinção que Dewey traça entre impulsão e o impulso remete ao seu artigo inaugural “The Arc-Reflex Concept in Psychology”, embora ele não se refira diretamente a esse trabalho em *Art as Experience*. Assim como faz naquele artigo, Dewey defende que “toda experiência, seja ela de importância ínfima ou enorme, começa com uma impulsão e não como impulso (DEWEY, 2012, p. 143). A Impulsão pode ser interpretada nesse contexto como algo semelhante ao que Dewey queria significar por “coordenação”. A experiência não começaria como uma resposta a um estímulo isolado, bem como não poderia ser analisada em partes isoladas. Mas, pelo contrário, a coordenação mostraria que todo o organismo está ativo na expe-



riência. Os desejos e as emoções, por exemplo, fariam parte da experiência tanto quanto a componente intelectual e a resposta motora involuntária. Em outras palavras, o organismo inteiro estaria presente na experiência e o conceito de impulsão assinala a participação ativa e integral do organismo.

Por ser o movimento do organismo em sua inteireza, a impulsão constitui o estágio inicial de qualquer experiência completa (da mesma forma que a coordenação demarca o estágio inicial de qualquer análise da experiência). Ecoando esse princípio holístico, Dewey afirma que, “perder de vista essas atividades generalizadas e atentar apenas para as diferenciações, as divisões do trabalho que as tornam mais eficientes, são a origem e a causa de todos os erros posteriores na interpretação da experiência” (DEWEY, 2012, p. 144). Nesse sentido, seria um erro pensar que a experiência teria sua origem num impulso isolado. Pois, segundo Dewey, o impulso “é especializado e particular; mesmo quando instintivo, é simplesmente parte do mecanismo envolvido em uma adaptação completa ao meio” (DEWEY, 2012, p. 143). Em outras palavras, o impulso é somente mais um dos componentes da impulsão.

A impulsão é a origem de toda a experiência completa, *uma experiência* ou consumatória, pois ela decorre dentro de uma situação problemática que “pertence ao organismo como um todo e só pode ser remediada pela instituição de relações definidas (relações ativas, interações) com o meio” (DEWEY, 2012, p. 144, tradução modificada). Em outras palavras, impulsão marca o início de um processo no qual o organismo recorre e manipula os meios do ambiente em que está inserido. Num nível mais básico, afirma Dewey, “o ar e o material que constitui alimento são tais coisas” (DEWEY, 2012, p. 144) são utilizados e manipulados. Por exemplo, o homem encontra na fruta (meio) coletada em seu ambiente uma forma de remediar uma situação problemática (fome) que causava desequilíbrio entre ele e o seu *habitat*. Num nível superior, os meios utilizados são mais elaborados. Eles são, afirma Dewey, “as ferra-

mentas, quer se trate da pena do escritor ou da bigorna do ferreiro, dos utensílios e do mobiliário, da propriedade, dos amigos e das instituições – todas as formas de apoio e manutenção da vida sem as quais a civilização é impossível” (DEWEY, 2012, p. 144). Desse modo, desde as respostas mais naturais até os objetos e recursos mais abstratos criados pela humanidade são, segundo Dewey, oriundos da manipulação de um material externo para satisfazer uma necessidade interna: a manutenção da vida. Segundo ele,

No processo de converter esses obstáculos e condições neutras em agentes favorecedores, a criatura viva ganha consciência da intenção implícita de sua impulsão. O eu, quer tenha êxito, quer falhe, não faz apenas restabelecer-se em seu estado anterior. O ímpeto cego é transformado em um propósito; as tendências instintivas convertem-se em empenhos planejados. As atitudes do eu são informadas com significados (DEWEY, 2012, p. 144, tradução modificada).

Dewey acredita que as ações se tornam significativas em decorrência do uso do pensamento reflexivo imposto pela impulsão dentro de uma situação problemática, ou como comenta Zeltner, “se a impulsão do organismo encontra obstáculos ou resistência, a conversão dessas condições retardantes ou desviantes em condições favoráveis faz com que o organismo se torne consciente da intenção implícita em sua impulsão” (ZELTNER, 1975, p. 34, tradução nossa).

Em outras palavras, o mundo começa a ter significado para os indivíduos. O organismo interage continuamente com o ambiente à sua volta. Recorre a ele ou o manipula para garantir a sua sobrevivência e fortalecimento. Nesse processo, por vezes o organismo é bem-sucedido, outras não. Contudo, ao falhar neste processo (exceto quando morre), ele também *aprende* algo sobre ele mesmo e sobre o mundo. Mesmo em caso de erro, o organismo não retorna simplesmente a um estado anterior. Pelo contrário, algo sempre permanece no seu rol de experiências passadas de modo que possa ser utilizado para guiar as experiências futuras.

Imagine novamente os coletores de frutas. Suponhamos que numa ação infeliz eles tenham comido uma fruta vermelha e que isso tenham matado um de seus membros e adoecido outros tantos. Certamente eles falharam na ação, mas com isso *aprenderam* a evitar frutas vermelhas e numa outra situação futura semelhante a que ocorreu eles recorrerão aos significados da situação passada para analisar a situação. Nesse sentido, as ações serão informadas com essa experiência passada. A ação fica informada de significado e a fruta vermelha se torna um objeto significativo na medida em que ela condiciona a ação e a resposta dos indivíduos. Em resumo, a necessidade de adaptação ao meio, sintetizada na ideia de impulsão, transforma, segundo Dewey, a emoção gerada pelo desequilíbrio (a situação problemática) numa “incitação à inteligência para que planeje e converta a emoção em interesse” (DEWEY, 2012, p. 146).

Dewey resume o papel da impulsão na geração de significados:

A impulsão nascida da necessidade dá início a uma experiência que não sabe para onde vai; a resistência e a contenção acarretam a conversão da ação direta para adiante em reflexão; aquilo a que se retorna é a relação das condições prejudiciais ao que o eu possui como o capital de giro em virtude das experiências prévias. À medida que as energias assim envolvidas reforçam a impulsão original, isso funciona de maneira mais circunspecta, como discernimento de objetivos e do método. É esse o resumo de toda experiência revestida de significado (DEWEY, 2012, 146).

É importante notar que, para Dewey, os significados têm sua origem na dinâmica natural do organismo com o meio circundante; e essa interação não é emocionalmente neutra ou vazia. Mas, pelo contrário, a maneira de responder reflexivamente ao meio e, conseqüentemente, de atribuir significado ao mundo, é originalmente emocional. O conceito de impulsão marca justamente isso: a capacidade do organismo como um todo de responder reflexivamente a uma situação problemática, assinalada pelo caráter emocional, podendo ser essa resposta satisfatória ou não, e atribuir significado ao mundo. Nesse sentido, como sugere Alexander,

“Dewey está dizendo que a impulsão para a experiência completa, para *uma* experiência, deve ser encontrada na raiz de toda experiência” (ALEXANDER, 1987, p. 218, tradução nossa).

### 3.8.2 Expressão e Significado

Tom Leddy (2016) comenta que Dewey elaborou uma teoria estetizada da linguagem, isto é, uma teoria na qual a própria linguagem teria uma componente estética intrínseca. Segundo ele,

o coração da linguagem não é expressão de algo antecedente. Pelo contrário, é a participação na comunicação. Portanto, o significado não é privado. No processo de ação cooperativa através da linguagem a coisa a que se refere ganha tanto significado quanto potencial avivado” (LEDDY, 2016, tradução nossa).

A teoria da linguagem de Dewey, como sua base pragmatista já nos levaria a supor, é instrumentalista. Para ele, os significados das coisas (não só das palavras e proposições) estão nos *usos* que fazemos delas e nas consequências que elas têm sobre o nosso comportamento e nos dos outros. Essa concepção do funcionamento da linguagem se assemelha bastante à concepção de Wittgenstein em *Investigações Filosóficas* (1953)<sup>14</sup>. Contudo, diferentemente do austríaco, Dewey acreditava que a linguagem também é qualitativa, o que fica evidente em seu conceito de *ato de expressão*, uma vez que esse conceito integra a impulsão, a emoção e o significado. Embora esses elementos possam ser tratados isoladamente, a separação seria meramente analítica, uma vez que eles fazem parte de um mesmo processo em desenvolvimento.

---

<sup>14</sup> J. E. Tiles vê semelhanças entre a teoria da linguagem de Dewey e de Wittgenstein. Ambas as teorias defendem que a significação dos termos depende do “uso” ou do comportamento dos usuários da linguagem e que que a linguagem a compreensão da linguagem depende da cultura, da história, do contexto etc. (por exemplo, *Investigações Filosóficas* §23 e §206). Tiles comenta: Dewey “like Wittgenstein, he treated language as having a multitude of functions, insisting for his part as one of his central doctrines that the function of representing was subordinate to the general function of adjusting practice to cope with the natural and social environment” (TILES, 1990, p. 24).

Além disso, esse processo não é somente uma resposta à situação problemática atual. Ele também envolve o recurso às experiências prévias do indivíduo. Como afirma Dewey,

Transformação da energia em ação refletida, mediante a assimilação dos significados vindos do leque de experiências passadas. A junção entre o novo e o velho não é uma simples composição de forças, mas uma recriação em que a impulsão atual ganha forma e solidez, enquanto o material antigo “armazenado” é literalmente ressuscitado, ganha vida e alma novas por ter de enfrentar uma nova situação (DEWEY, 2012, p. 147, tradução modificada).

A importância da expressão é que, como afirma Dewey, as “coisas do ambiente que, de outro modo, seriam meros canais facilitadores, ou obstruções cegas, tornam-se meios, veículos” (DEWEY, 2012, p. 147). Assim, a expressão transformaria ou daria novos significados às experiências. O erro de muitas teorias estéticas, segundo Dewey, seria “supor que o simples ato de dar vazão a uma impulsão, inata ou habitual, constitui uma expressão” (DEWEY, 2012, p. 147). Uma pessoa enraivecida, que age enfurecidamente, não *expressa* raiva, mesmo que um espectador pense que ela expresse raiva. De forma análoga, o choro de um bebê pode ser expressivo para a mãe, mas não é um ato expressivo para o bebê, pois o bebê não manipula o meio de modo a incorporar qualquer significado nele. O bebê não age com qualquer intencionalidade mas, para a mãe, afirma Dewey, “trata-se de um ato de expressão, por que o choro diz algo sobre o estado da criança” (DEWEY, 2012, p. 148, tradução modificada). Porém, do ponto de vista do bebê, o choro é tão expressivo quanto respirar ou segurar firmemente algo com as mãos. Portanto, o ato expressivo não pode ser igualado a uma irrupção emocional.

Pelo contrário, o ato expressivo é sempre intencional. Segundo Dewey,

Tal ato não é expressivo em si, mas apenas na interpretação reflexiva por parte do observador (...). Quanto ao ato em si, ele é, se puramente impulsivo, apenas um transbordamento. Enquanto não há expressões, a menos que haja uma ânsia de dentro para fora, aquilo que se avoluma precisa ser esclarecido e ordenado, incorporando os valores de experiências anteriores para poder tornar-se um ato expressivo. E esses valores não são chamados a entrar em ação a não ser por objetos do meio que ofereçam resistência à descarga direta de emoções e impulso. A descarga emocional é uma condição necessária, mas não suficiente, da expressão (DEWEY, 2012, p. 148, tradução modificada).

É nesse sentido que Alexander comenta que o “mero ato de descarga (...) difere de um ato de expressão na medida em que não tem *medium*” (ALEXANDER, 1987, p. 219, tradução nossa). Por exemplo, a *dor* envolve lágrimas, mas elas não são usadas intencionalmente quando são simplesmente uma reação física. Contudo, as lágrimas podem ser usadas por uma atriz para expressar dor. Nesse caso, ela utiliza intencionalmente as lágrimas para expressar dor e a audiência compreende a atuação como uma expressão de dor, pois chorar é uma resposta humana comum à dor e, portanto, facilmente interpretável por qualquer um da audiência. Como afirma Alexander,

Expressar significa realizar a tarefa problemática de utilizar um meio que está socialmente disponível ou que é por natureza aberto a resposta e interpretação pública. Quando há um *medium*, a experiência é realizada como um projeto artístico. O mundo foi interpretado como *material*, como algo que é potencialmente capaz de organização exitosa (ALEXANDER, 1987, p. 219-20, tradução nossa)

Portanto, a expressão sempre tem um aspecto emocional (justamente devido à situação problemática enfrentada) e é intencional, ou na linguagem de Dewey, refletida. Como afirma Dewey, “quando não há administração das condições objetivas, quando não há moldagem do material para que ele encarne a agitação, não há expressão” (DEWEY, 2012, p. 149). Ou seja, além da condição necessária de ter um caráter emocional, a expressão também tem como condição necessária a manipulação intencional do meio objetivo e público.

Dewey utiliza o exemplo do bebê para ilustrar a origem de um ato intrinsecamente expressivo. O bebê chora, “há um impulso interno, mas não há nada a expressar” (DEWEY, 2012, 149). Ele chora instintivamente e não há qualquer intencionalidade que controle sua ação. Porém, argumenta Dewey,

À medida que amadurece, o bebê aprende que determinados atos geram consequências diferentes que, por exemplo, ele recebe atenção quando chora, e sorrir induz uma outra reação clara nos que o cercam. Assim, ele começa a se dar conta do significado daquilo que faz. Ao apreender o significado de um ato inicialmente praticado por pura pressão interna, ele se torna capaz de atos de verdadeira expressão. A transformação de sons, balbucios, lalações, etc. em linguagem é uma ilustração perfeita do modo como os atos expressivos

passam a existir e também da diferença entre eles e os meros atos de descargas” (DEWEY, 2012, p. 149, tradução modificada).

O exemplo do bebê que aprende a linguagem mostra também a relação entre expressão e arte. Arte aqui entendida em seu sentido amplo como a manipulação intencional do material externo, ou da experiência primária. Pois, na medida em que o bebê pratica propositalmente um ato anteriormente cego, um ato que era instintivo, segundo Dewey,

Ele começa a gerir e ordenar suas atividades, referindo-as a suas consequências. As consequências sofridas em decorrência do agir são incorporadas como o significado de atos posteriores, porque a relação entre fazer e o sofrer é percebida. (...) Passa a haver uma arte incipiente. Uma atividade que era “natural” – espontânea e não intencional – se transforma, por ser executada como um meio para atingir uma consequência conscientemente pretendida. Essa transformação marca todo ato artístico” (DEWEY, 2012, p. 150, tradução modificada).

Portanto, para que exista expressão é necessária a utilização intencional de um meio. A origem da utilização pode ser espontânea e natural (como o bebê que aprende a linguagem), mas o ato só é expressivo quando se manipula intencionalmente o meio através do qual a expressão ocorrerá. Em outras palavras, quando um *medium* é selecionado. Desse modo, segundo Dewey,

Atos primitivamente espontâneos se convertem em meios que tornam a interação humana mais rica e gentil – do mesmo modo que o pintor transforma os pigmentos em meios para expressar uma experiência criativa. A dança e os esportes são atividades em que atos um dia praticados de maneira espontânea e separada se reúnem e passam de um material bruto e tosco a obras de arte expressivas. Somente quando o material é empregado como veículo é que existem expressão e arte (DEWEY, 2012, p. 151).

Assim, o grande mérito do artista estaria em sua capacidade de se expressar através da manipulação de diversos meios e não necessariamente da linguagem que usamos para nos expressar cotidianamente. Como comenta Hildebrand,

Artistas talentosos não apenas dão vazão a uma emoção. Eles esclarecem, ordenam, moldam suas impulsões originais com o uso criativo dos meios escolhidos para expressar significado (...). Enquanto a maioria das pessoas dependem da linguagem para expressar significados, o artista domina muitos meios (HILDEBRAND, 2008, p. 166, tradução nossa).

A teoria da expressão de Dewey, pelo que vimos até aqui, se diferencia enormemente da teoria de Bell, sobretudo por defender que emoção estética não implica a existência de um tipo especial de emoção. Por outro lado, a teoria de Dewey se assemelha em alguns pontos à de Tolstói, e mesmo à de Bell. Eles defendem que para haver expressão é necessário a manipulação de um *medium*. Seja pelas linhas, formas e cores de Bell e Tolstói, seja pela utilização de símbolos ou do material compartilhado de Dewey. Contudo, há uma diferença fundamental entre as abordagens de Dewey e de Tolstói, e essa diferença diz respeito tanto ao modo pelo que nos referimos às emoções por meio da linguagem quanto à própria natureza das emoções.

Segundo Dewey, as teorias expressivistas, como a de Tolstói, partiriam de uma concepção errada da natureza das emoções. Elas conceberiam a emoção com algo completo, determinado e amplamente conhecido por quem a expressa. Somente nesse sentido seria possível dizer que a intenção do artista seria criar uma peça triste ou melancólica. Dewey, pelo contrário, defende que as emoções são complexas e particulares. Elas dependeriam dos contextos nos quais são evocadas ou despertadas. Nem o artista seria plenamente consciente das emoções que desejasse expressar, nem o público seria plenamente consciente em relação à emoção expressada. De fato, segundo Dewey, se chamamos uma peça de triste isso seria porque a tristeza seria uma qualidade pervasiva da obra, uma qualidade que perpassa por toda a experiência. Contudo, isso não significa que a experiência da obra seja apenas emocionalmente triste. Toda uma série de emoções pode ser explorada dentro de uma mesma obra. Emoções que muitas vezes somos incapazes de nomear.

Além disso, como argumenta Alexander, as teorias expressivistas fundamentadas na ideia de que, de certa forma, podemos intuir a emoção expressada na obra pelo artista teriam de enfrentar várias questões: “como algo interno pode ser externalizado e ainda ser o mesmo, como pode o apreciador estar certo de que respondeu apropriadamente à emoção, como pode



haver uma correlação entre sentimento subjetivo e certos tons, formas, cores e ritmos?” (ALEXANDER, 1987, p. 216, tradução nossa).

A posição de Dewey se diferencia enormemente do intuicionismo subjacente às teorias intuicionistas em razão de sua teoria da experiência. Visto que essa teoria defende o caráter progressivo, crescente e processual da experiência, nenhuma experiência pode ser considerada imediata ou irrefletida, nem mesmo a experiência artística. De fato, como afirma Alexander a respeito da experiência de uma obra de arte, “não é questão de apreender uma obra ou não, é que estamos tentando *aprender* a obra” (ALEXANDER, 1987, p. 218, tradução nossa). Ou seja, para Dewey, não podemos fundamentar uma teoria da expressão numa posição intuicionista em que ou se apreende imediatamente o que é expressado pela obra ou não. Para ele, não basta repetir uma música ou mostrar novamente um certo quadro esperando que o espectador perceba intuitivamente o significado ali expressado. Mas, poder-se recorrer a alguma instrução para que os elementos expressados sejam percebidos: a acentuação de certos aspectos da obra, a descrição do contexto cultural em que a obra e seus significados estão inseridos, entre outros. Nesse sentido, uma pessoa pode não compreender ou gostar de música atonal ou de arte conceitual, mas alguém pode ensiná-la como essas peças podem ser significativas ou como esses objetos tornaram-se significativos. Segundo Alexander,

Ninguém nasce (...) sendo capaz de se expressar seja por meio de um *medium* artístico particular, seja na linguagem da cultura em geral. Mas pode vir a dominar o meio de modo que possa usá-lo expressivamente. Viver numa cultura significa ter que dominar meios de expressão. É por isso que é errado ver a teoria da expressão de Dewey como uma teoria sobre como o artista particular que num dado momento cria uma obra de arte particular. Ela é parte de sua teoria geral de como nós estamos aprendendo constantemente o sentido do mundo. Temos uma impulsão para experienciar o mundo como significativo (ALEXANDER, 1987, p. 219, tradução nossa).

Além disso, a crítica de Dewey alcança o modo como utilizamos a linguagem para falar de emoções. Como vimos, ele condena a teoria pictórica da linguagem e defende uma visão instrumental da linguagem. As teorias que defendem que as emoções são entidades bem

definidas, de maneira que toda vez que alguém fale “tristeza” o termo se refere a todas as coisas que têm a propriedade *tristeza* estariam fundamentadas numa concepção equivocada da natureza das emoções. O fato de as emoções serem diferentes entre as pessoas e de surgirem e responderem a diferentes contextos evidenciaria a insuficiência de considerar “tristeza” sob a tentação de uma teoria pictórica da linguagem. Como Dewey argumenta,

A ideia de que a expressão é a emissão direta de uma emoção completa em si mesma implica, logicamente, que a individualização é enganosa e externa. Isso porque de acordo com ela, o medo é medo, euforia é euforia, amor é amor, todos eles genéricos e internamente diferenciados apenas por diferença de intensidade. Se essa ideia fosse correta, as obras de arte se enquadrariam necessariamente em certos tipos. Essa visão tem contaminado a crítica, mas não de maneira a auxiliar na compreensão de obras de arte concretas. A não ser nominalmente, não existe nada que se possa chamar *a* emoção do medo, do ódio ou do amor. O caráter singular e não duplicável dos eventos e situações experienciadas impregna a emoção evocada. Se a função da fala fosse reproduzir aquilo a que se refere, nunca poderíamos falar em medo, mas apenas em medo- deste- automóvel- específico- que- vem -se - aproximando, como todas as explicitações de hora e lugar, ou em-medo-em-circunstâncias-específicas-de-tirar-uma-conclusão-errada-a-partir-de-tais-e-quais-dados (DEWEY, 2012, p. 156-7, tradução modificada).

Portanto, como afirma Alexander, se “fosse a função do discurso reproduzir aquilo ao qual se refere, não poderíamos falar de medo, mas apenas de medo-desse-carro-particular-se-aproximando” (ALEXANDER, 1987, p. 221, tradução nossa). Falaríamos apenas de um medo em particular, originado numa situação particular. Dewey certamente não acredita que a tarefa da linguagem seja reproduzir uma realidade antecedente, nem mesmo que esse seja o papel da arte. A função da obra de arte não é representar um estado subjetivo ou uma cópia de algo objetivo, mas, como comenta Alexander, “

a tarefa do artístico é fazer o meio expressivo de maneira que o apreciador que o encontra interaja com ele de modo que tenha uma resposta tanto organizada quanto emocional – a emoção deve ser articulada e evocada pelo meio (ALEXANDER, 1987, p. 221, tradução nossa).

No entanto, o assunto da obra não é ele mesmo uma emoção. A emoção funciona como uma força organizadora que prende o espectador e que o permite que ele se envolva com a obra ou com o *medium*. A emoção, comenta Alexander, não é o que se expressa, ela é a

maneira da expressão” (ALEXANDER, 1987, p. 222, tradução nossa). Ela possibilitaria a transformação da situação experienciada. Segundo Alexander,

a emoção (...) é essencial para a expressão; e ela é a capacidade de envolver-se com o assunto ou um *medium*. Ela direciona a ação para algo que tornará nossas respostas articuladas e contínuas de modo que ocorra *uma experiência*. Isso significa que devemos desenvolver certos interesses em relação às possibilidades inerentes do mundo para uma resposta significativa. Se a emoção está ausente, não há envolvimento, nenhum cuidado, e, portanto, nenhuma resposta profunda e significativa. A emoção é crucial para tornar a experiência inteligente e contínua, de modo que o desenvolvimento ocorra (ALEXANDER, 1987, p. 222, tradução nossa).

É importante notar que Dewey não concebe a expressão como essencialmente emotiva. Como vimos, para ele nada é uma coisa só. A expressão é marcadamente emocional, mas também tem uma componente reflexiva (inteligência) e significativa. O meio de expressão é tanto semanticamente quanto emocionalmente carregado. Como a emoção expressada não é somente erupção temperamental abrupta, os meios escolhidos e manipulados para expressá-la dependem do conhecimento de símbolos e valores compartilhados socialmente para que a expressão e a comunicação ocorram efetivamente. Dewey enfatiza a necessidade da compreensão das práticas sociais para a compreensão dos símbolos e meios usados para expressão. Um exemplo disso seria, para ele,

os tabus dos selvagens, que, para um observador externo, se figuram meras proibições e inibições externamente impostas, podem ser, para aqueles que as experienciam, meios de expressar status social, dignidade e honra. Tudo depende do modo como o material é usado ao funcionar como veículo (DEWEY, 2012, p. 151, tradução modificada).

Essa passagem afirma algo que se refere à natureza da linguagem. A compreensão da expressão ou do significado depende do conhecimento prévio do contexto cultural e social no qual a expressão ocorre. Para um observador externo, o botoque de um índio botocudo pode ser somente um ornamento que deforma o lábio inferior do indígena. Porém, aquele que conhece a cultura e os valores compartilhados pelos botocudos compreende que o botoque significa outra coisa: que está associado à bravura e à profunda oralidade dessa cultura. De forma

semelhante, o significado da ausência de representações figurativas na arte islâmica só é evidente para quem conhece o vínculo estreito entre representação e a religião de Maomé.

Em resumo: esses significados não são imediatamente acessíveis: somente compreendemos os significados quando compreendemos a cultura que os compartilha. E o mesmo vale em relação às emoções. Os meios selecionados para expressão e as respostas a eles estão condicionados aos meios e símbolos públicos e compartilhados por uma cultura. Embora muitos sejam quase universais ou amplamente compartilhados pela humanidade: como o pranto e o sorriso.

#### 3.8.4 Expressão e Representação

A teoria representacionalista da arte, a qual defende que o significado da arte é aquilo que ela representa, é historicamente a mais influente explicação da natureza da arte que já existiu ou, pelo menos, a teoria que mais perdurou: abrangendo da Grécia antiga ao fim do século XIX. Versões da teoria representacionalista já aparecem esboçadas na *República* de Platão e na *Poética* de Aristóteles, nas análises que ambos filósofos fazem de coisas que hoje consideramos arte, como pintura, teatro e poesia. Apesar de Platão e Aristóteles discordarem a respeito do valor e da função social da arte, os dois argumentam que a arte é *mimesis*, ou seja, que aquilo a que referimos atualmente como obra de arte seria essencialmente a imitação da realidade.

A teoria mimética da arte defendida por Platão é uma consequência de sua teoria metafísica das *Formas* na qual, *grosso modo*, ele argumenta que a realidade sensível é fundamentada por outra realidade suprassensível e verdadeira. Na *República*, Platão afirma que se um artesão constrói uma cama ela imitaria a Forma da cama. Por outro lado, se um artista pintasse essa cama, ele estaria imitando a cópia da Forma da cama. Assim, existiriam as Formas, os objetos do mundo sensível, que imitam as Formas, e as imitações dos objetos sensíveis. O

fato de a arte ser imitação do sensível a colocaria numa posição depreciativa dentro da filosofia platônica, pois nela o conhecimento verdadeiro é conhecimento ou imitação das Formas. Aristóteles, por sua vez, estimava mais a arte. Como ele defendia que as Formas não estão separadas do mundo sensível, os objetos que a arte imita não seriam cópias de outra cópia. Portanto, não haveria qualquer implicação epistêmica negativa.

Essa concepção da arte como *mimesis* foi crucial para a formação do sistema de belas-artes do século XVIII e condicionou a classificação de diversas atividades – como pintura, dança, escultura, literatura, teatro, ópera, entre outras – na categoria de Arte. A consolidação dessas atividades como especialmente superiores e mais nobres que outras – como a mercenaria, por exemplo – se deu graças ao francês Chales Batteux. Em seu livro *As Belas Artes Reduzidas a Um Princípio Único* (1746), Batteux agrupou essa série de diferentes atividades e deu o nome de *belas-artes* a esse conjunto porque acreditava que o princípio único e comum a todas essas atividades era de que elas imitavam algo.

Seja o que for concebido como realidade – a Forma platônica ou uma realidade newtoniana – o que está tácito nas teorias representacionistas é que o artista deveria ser o mais neutro possível. Quando o importante é copiar o mais fielmente possível a realidade; tudo o que desviar desse objetivo deve ser evitado. E isso pode significar a supressão completa da individualidade do artista.

A teoria da arte como imitação da realidade ficou praticamente imune a críticas até o final do século XIX e início do século XX. O próprio desenvolvimento histórico da arte apresentou objeções. As razões que levaram ao seu declínio não são consensuais, mas certamente a fotografia teve seu quinhão de culpa nesse processo. A tarefa de imitar a realidade poderia ser plenamente realizada pela fotografia, conseqüentemente, não caberia mais ao artista esse fardo. Assim, libertados da *mimesis* do mundo exterior, o artista poderia explorar dimensões

que não eram permitidas: o efeito da subjetividade na arte e a exploração das formas e materiais artísticos.

Esse processo criaria espaço para o surgimento de obras de arte abstratas. Obras construídas por meio da ordenação de linhas, cores e formas, sem qualquer referência aparente a algo externo, como pinturas que não visavam representar a realidade, mesmo que distorcida pela impressão subjetiva. Arte parecia não referir ou significar qualquer coisa exterior a ela mesma. Essa percepção levou muitos filósofos e críticos de arte moderna, entre eles Roger Fry, a defenderem que a natureza verdadeira da arte estaria em sua forma. As obras de arte teriam um tipo especial de forma que as distinguiriam dos outros objetos inartísticos. Isso não significava que a arte representacional não fosse arte. Mas que a representação seria algo acidental e não necessário para o caráter artístico da obra. De fato, alguns formalistas acreditavam que a representação poderia até obliterar a apreciação da forma. Tudo o que era necessário para a apreciação estética da arte estaria contido na própria obra, e qualquer referência a algo externo seria desnecessária. Em outras palavras, o significado da arte seria a própria forma da arte.

Dewey argumenta contra os dois extremos a que a teoria representacionista e a teoria formalista podem levar: que o significado da arte está em representar fielmente a realidade e que a arte não tem significado. Com efeito, para Dewey, no primeiro caso, as teorias representacionistas negligenciaram algo fundamental à arte. Na medida que a produção artística é guiada pela fidelidade à realidade exterior, nenhuma contribuição genuína do artista desempenharia qualquer função na criação da obra. Consequentemente a subjetividade do artista seria completamente abandonada.

Dewey acredita que essa interpretação da noção de representação, a qual elimina a subjetividade do artista, concebe erroneamente nossas práticas artísticas: se não houvesse

qualquer contribuição genuína por parte do artista, não poderíamos falar de estilo pessoal e o vocabulário crítico seria reduzido a termos de comparação entre a obra e uma suposta realidade definida. Sendo assim, se a realidade é a mesma, todas obras deveriam ter o mesmo estilo *realístico*. Dewey, contudo, argumenta num nível mais fundamental; ele acredita que seria impossível suprimir a subjetividade ou a “contribuição individual” em razão da própria natureza da experiência. A experiência seria tanto objetiva quanto subjetiva, constituída tanto por elementos de passividade quanto por elementos de atividade, pela situação atual e pelas experiências passadas. Portanto, *espelhar* a natureza de maneira completamente neutra é um ideal irrealizável e uma compreensão equivocada da natureza da arte. Como argumenta Dewey,

Um poema e um quadro expõem um material passado pelo alambique da experiência pessoal. Não têm precedentes na vida nem em um ser universal. Mas seu material provém do mundo público, e por isso, tem qualidades em comum com o material de outras experiências, ao passo que o produto desperta em outras pessoas novas percepções dos significados do mundo comum. As oposições entre individual e universal, subjetivo e objetivo, liberdade e ordem, com as quais os filósofos se têm regalado não têm lugar na obra de arte. A expressão como ato pessoal e a expressão como o resultado objetivo estão organicamente ligadas (DEWEY, 2012, p. 180, tradução modificada)<sup>15</sup>.

Contudo, isso não significa que a arte não é representativa, mas que a representação não deve ser equiparada à fidelidade a um padrão externo. Ao afirmar que o significado de uma obra de arte é tão somente aquilo que a obra representa, as teorias da *mimesis* adotariam uma concepção muito restritiva de significado: uma que rejeita qualquer *contribuição individual* do artista. Como vimos, o conceito de expressão de Dewey possui uma componente emotiva e uma componente significativa. Assim, se tomarmos representação num sentido abrangente, toda expressão é representativa. A questão seria então o que é uma representação. Porém, como Dewey comenta, o próprio conceito de representação é problemático. Ele pergunta:

---

<sup>15</sup>. Na tradução brasileira: “(...) não tem lugar no mundo da arte”; no original “(...) have no place in the work of art” (DEWEY, 2005, p. 86).

O que significa dizer que uma obra de arte é representativa, uma vez que ela deve ser representativa em algum sentido, se for expressiva? Dizer, em termos gerais, que uma obra de arte é ou não representativa não significa nada. É que essa palavra tem muitas acepções (DEWEY, 2012, p. 180).

O conceito de representação é ambíguo. Se por representativo se entende uma reprodução literal e fidedigna da realidade, argumenta Dewey, “a obra não possui essa natureza” (DEWEY, 2012, p. 180) pelo simples fato de que essa concepção desconsidera a singularidade do trabalho pessoal pela qual a representação passa. Seja qual for a representação, ela deve passar pelo *filtro* do artista durante seu processo de feitura. Por outro lado, “representação” pode significar outra coisa. Segundo Dewey,

a representação 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 (DEWEY, 2012, p. 181).

Nessa concepção, a obra de arte revelaria aspectos da natureza ou da realidade que não eram anteriormente notados ou os apresentam de maneira diferente.

O caráter significativo da arte não estaria na imitação de algo, mas em mostrar a realidade de maneira diferente daquela como ela é costumeiramente compreendida. Pois, para Dewey, a “obra de arte tem uma *qualidade* singular, mas esta é a de esclarecer e concentrar os significados que se acham contidos de maneiras dispersas e enfraquecidas no material de outras experiências” (DEWEY, 2012, p. 182).

Ao afirmar que a expressão é significativa, Dewey contrapõe-se às teorias formalistas da arte. Para ele, na medida que, num sentido de *representação*, a arte representa algo, visto que ela apresenta o mundo numa experiência nova (uma experiência nova da realidade *filtrada* pela individualidade do artista), não poderíamos concordar com quaisquer teorias que afirmam que a obra de arte não tem qualquer significado ou que tudo que é significativo se restringe ao espaço da moldura. Um dos problemas dessa concepção é que ela fere o princípio



de continuidade, defendido por Dewey, ao negar a origem natural e comum da obra de arte. Dewey acredita que “a afirmação de que o conteúdo é irrelevante leva aqueles que a aceitam a se comprometerem com uma teoria totalmente esotérica da arte” (DEWEY, 2012, p. 188). Ou seja, uma teoria na qual as obras são tratadas como objetos descontínuos com a vida comum. Mas, pelo contrário, arte é significativa em decorrência do princípio de continuidade e tem sua origem na dinâmica natural e comum da vida.

As teorias formalistas estabeleceriam, segundo Dewey, “uma diferença radical entre valores estéticos das experiências comuns e o estético pelo qual o artista se interessa” (DEWEY, 2012, p. 189). Contudo, Dewey argumenta que,

se fosse possível a um artista aproximar-se de uma cena sem nenhum interesse e atitude, nenhuma bagagem de valores extraídos de sua experiência anterior, ele poderia, em tese, ver as linhas e cores exclusivamente em termos de suas relações como linhas e cores. Mas essa condição é impossível de se realizar (DEWEY, 2012, p. 189-90).

Portanto, as teorias que consideram o estético apenas formalmente, que separam qualquer significado dessa forma estética, falham ao não perceber que, mesmo as escolhas puramente formais, têm o seu arrimo na experiência comum e anterior ao artístico. Sempre haveria uma espécie de *tema* residual na medida em que as escolhas artísticas partem e ganham significados a partir de experiências anteriores e comuns. As cores e formas selecionadas sempre dirão respeito às formas e às cores já encontradas na experiência. Ao artista cabe colocá-las em novas relações, enfatizando certos elementos que estavam embotados ou não eram percebidos na experiência comum. Segundo Dewey,

A arte, em suma, não deixa de ser expressiva por colocar em forma visível relações entre coisas, sem maior indicação das particularidades das relações do que é necessário para compor um todo. Toda obra se ‘abstrai’ em certa medida, dos traços particulares dos objetos expressados. Caso contrário, ela apenas criaria, por meio da imitação exata, uma ilusão da presença das próprias coisas” (DEWEY, 2012, p. 197).

Com isso Dewey responde a um possível problema levantado pela arte abstrata: acusação de que a arte abstrata por sua própria natureza seria completamente separada das coisas cotidianas e que, portanto, a experiência estética que ela suscitasse seria completamente distinta da experiência comum. Essa acusação atingiria o ponto nevrálgico do princípio de continuidade. A resposta de Dewey é afirmar que toda arte é, em certa medida, uma abstração, pois toda arte recorre a materiais externos para acentuar ou criar obras sobre própria natureza. É nesse sentido que se pode dizer que toda obra é uma abstração da natureza.

Além disso, outro grande problema das teorias que negam o significado às obras de arte é que elas, assim como as teorias miméticas, pressupõem um conceito restritivo de significado. Elas se fundamentariam numa espécie de referencialismo direto em que os termos ou símbolos se refeririam diretamente aos objetos externos à obra. Parece óbvio, com essa teoria em mãos, que muito da arte moderna não teria qualquer significado, uma vez que não utiliza símbolos ou qualquer representação figurativa.

Certamente pode-se defender que, em muitos casos, a linguagem poderia funcionar assim, por exemplo, numa placa de trânsito que exhibe a distância e o nome de algum lugar. Mas mesmo nesse caso, afirma Dewey, o “significado não pertence à placa em si, por seu direito intrínseco” (DEWEY, 2012, p. 181). Do mesmo modo, a palavra “cachorro” não significa intrinsecamente o cachorro, embora possa ser usada para se referir ao animal. Igualar o significado de uma representação àquilo que é externamente representado restringe tanto a noção de significado quanto o funcionamento da própria linguagem. De fato, Dewey acredita que há outros significados além dos proposicionais, “significados que se apresentam diretamente como pertencentes a objetos experienciados. Nesse caso, não há necessidade de código ou convenção interpretativos; o significado é tão inerente à experiência imediata quanto o de um canteiro de flores” (DEWEY, 2012, p. 181, tradução modificada). Como afirma Dewey:

Negar significado à obra de arte tem duas significações radicalmente distintas. Pode querer dizer que a obra de arte não tem o tipo de significado que é próprio dos sinais e símbolos da matemática – uma afirmação correta. Ou pode significar que ela é desprovida de significado. A obra de arte certamente não tem aquilo que têm as bandeiras, quando usadas para fazer sinais para outros navios. Mas tem o que possuem as bandeiras ao serem usadas para decorar o convés de um navio em um baile (DEWEY, 2012, p. 181, tradução modificada).

Assim, Dewey traça uma distinção entre expressão e afirmação, no sentido de que “a ciência afirma significados, a arte os expressa” (DEWEY, 2012, p. 182). Dewey utiliza novamente o exemplo da placa para ilustrar essa diferença. A placa, segundo ele, “orienta a rota de alguém para um lugar, digamos uma cidade. Não proporciona, de nenhum modo, uma experiência desta cidade, mesmo vicariamente” (DEWEY, 2012, p. 182). O que a placa faz, como qualquer outra afirmação faria, é tão somente expor “as condições em que é possível ter uma experiência de um objeto ou situação” (DEWEY, 2012, p. 182-3). Se a afirmação for apropriada, ela apresenta as instruções para se chegar a cidade. Por outro lado, defende Dewey, “o poético, enquanto distinto do prosaico; a arte estética, enquanto distinta do científico; e a expressão, enquanto distinta da afirmação; tudo isso faz algo diferente de conduzir a uma experiência. *Constitui uma experiência*” (DEWEY, 2012, p. 183-184, ênfase nossa). Dewey continua:

O poema ou quadro não opera na dimensão da afirmação descritiva correta, mas na da própria experiência. A poesia e a prosa, a fotografia literal e a pintura operam em meios diferentes, com fins diferentes. A prosa é enunciada em proposições. A lógica da poesia é supraproposicional, mesmo quando *usa* o que, em termos gramaticais, são proposições. Estas últimas têm uma intenção; a arte é a realização imediata da intenção (DEWEY, 2012, p. 184).

O que a expressão artística faz, diferentemente da afirmação descritiva, é recriar uma experiência participativa, uma experiência na qual outro indivíduo pode participar imediata e diretamente em seus significados e valores. Como Zeltner resume,

O objeto expressivo não representa, ou está no lugar de algo, em termos de imitação literal, mas é *re-apresentativo* (representative) do significado na experiência. A arte constitui uma experiência, enquanto que a ciência estabelece as condições da experiência. A arte não leva ao significado, ela o incorpora (ZELTNER, 1975, p. 47, tradução nossa).

Desse modo, defende Dewey, na arte “a expressividade, o significado estético, é o próprio quadro”. (DEWEY, 2012, p. 185). Essa diferença, segundo Dewey, pode ser exemplificada pela diferença entre uma obra de arte e sua descrição. Sobre a descrição feita por Van Gogh das cenas e a representação dessas cenas em seus quadros, Dewey diz:

O significado existia; estava ali como algo além da ocasião da experiência privada do pintor, algo que ele considerou estar potencialmente presente para outros. A incorporação disso foi o quadro. As palavras não conseguem duplicar a expressividade do objeto. (...) Ele almejou, mediante a apresentação pictórica de um material que qualquer pessoa do local poderia ‘observar’, que milhares há haviam observado, a apresentar um objeto *novo*, experienciado como tendo seu próprio significado singular (DEWEY, 2012, p. 185).

Assim, para Dewey, o “pintor não se aproxima da paisagem com a mente vazia, mas com uma bagagem de experiência acumuladas desde longa data em capacidades e preleções, ou com uma comoção oriunda da experiência mais recente” (DEWEY, 2012, p. 187). Em outras palavras, o artista não é um espelho que reflete fielmente a realidade enquanto representa. A experiência, já afirmava Dewey, tem tanto componentes de passividade como de atividade. O artista tem a sua quota dada pela realidade, mas, ao recebê-la, ele a modifica. Enfatiza certos elementos que eram até então negligenciados, imbuindo-os com emoções e criando novos significados para serem compartilhados e fazerem parte das experiências de outras pessoas.

As cenas de Van Gogh são exemplares. A mesma cena que foi experienciada por milhares de pessoas ganhou um novo significado quando passou pelo *filtro* da genialidade do artista. Cores e texturas que não haviam sido percebidas antes se tornaram parte da experiência daqueles que experienciaram seus quadros. Hoje certamente aqueles que passeiam pelos locais pintados por ele, veem as mesmas cenas de um modo diferente, com significados diferentes, como se as vissem com os olhos de Van Gogh. Até mesmo um simples e comum quarto vazio pode se tornar uma representação expressivamente carregada de emoções e significados depois de passar pela individualidade do artista.

É nisso que reside a função comunicativa e social da arte: a possibilidade de ela remodelar e transformar nossa percepção. Os significados e valores que atribuímos ao mundo ao passarmos por uma experiência reconstruída por uma outra subjetividade, uma outra mundividência, é ver o mundo com outros olhos. Segundo Alexander,

O encontro estético com o objeto invocará emoções e transformará e reconstruirá os hábitos e percepções dos apreciadores. Nesse sentido, portanto, pode-se dizer que a função da arte é ser uma representação – não como traduzir formalmente uma imagem exata ou ideia, mas como “re-apresentação” do *mundo* como que dando novamente o mundo para nós em todo o seu viço e novidade. (...) A arte nos oferece uma habilidade nova para responder ao mundo, um novo hábito de organização e coordenação. O apreciador utiliza a obra para assumir essa maneira geral, nova e integrada de interpretar e organizar a experiência como um todo. Na medida em que experienciamos obras de arte, começamos a sentir os padrões e conexões de seu mundo (ALEXANDER, 1987, p. 229, tradução nossa).

O papel da arte não se resume ao avivamento dos aspectos qualitativos da experiência, de perceber novas dimensões e relações de cores, formas, sons e outras qualidades. Quando Dewey diz que Van Gogh nos ensina uma nova maneira de ver, isso significa que o pintor guia nossa experiência por meio do *medium* manipulado e reconstruído por ele. A condução através da obra criada pelo artista permitiria ao espectador ter experiências que não teria sem essa ajuda, sem se desvencilhar dos hábitos e amarras já atados pela cultura, país, gênero ou qualquer outra divisão.

Ao experienciar imaginativamente a vida e o sofrimento causado pela fome e a miséria ao ler *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, o leitor pode reagir empaticamente ao sofrimento dos outros ou levar essa situação imaginária em consideração quando vier a fazer inquirições morais. Dewey acredita que, através da arte, nos tornamos mais atenciosos às minúcias e detalhes de uma situação problemática. Além disso, a arte ainda abasteceria nosso “reservatório” de experiências (ainda que imaginárias) necessárias para as inquirições morais e, consequentemente, para manutenção de vida em comunidade.

### 3.9. Forma e Substância

As teorias formalistas da arte do início do século XX tentaram responder o que estava ocorrendo nas práticas artísticas que surgiram no final do século XIX e que, aparentemente, não eram capazes de ser explicadas pela teoria representacionista vigente. Nas artes visuais, a prática artística caminhava opostamente à arte realista. Os impressionistas rompiam com o realismo e com a insistente busca pela imitação da natureza. A tela não era mais um meio neutro ou transparente utilizado para representar a realidade exterior e, com isso, estavam livres para criar obras com uma plasticidade mais evidente. Paul Cézanne (1839-1906), e sua busca pelas formas subjacentes aos objetos, havia preparado o terreno para o advento de escolas artísticas como o cubismo, o abstracionismo e toda a arte moderna. Já não havia qualquer preocupação imperativa com regras pictóricas estabelecida por algum cânone acadêmico. Pelo contrário, crescia entre os artistas um enorme interesse em explorar as possibilidades intrínsecas do meio material da obra..

Associado a esse movimento interno, a fotografia e o museu de arte tiveram sua parcela de culpa no rumo desses acontecimentos. A tarefa incumbida ao artista de imitar fielmente a realidade era facilmente realizada pela fotografia. A máquina executava essa incumbência em menor tempo e a um custo mais baixo. A fotografia tinha se tornado mais atrativa do que a pintura para quem queria apenas um retrato familiar e os artistas tiveram que mudar suas práticas para que seu ofício se mantivesse rentável. Os museus de arte ocidentais começaram a receber artefatos tribais, frutos de diversas expedições antropológicas durante o colonialismo europeu. A arte tribal parecia ser um grande obstáculo para muitas das teorias vigentes da arte. Sobretudo geometrismo e a ausência de figuração da arte tribal embaraçavam os defensores das teorias miméticas da arte.

Duas tentativas influentes de responder aos problemas levantados por essas novas práticas artísticas foram propostas pelos críticos Clive Bell (1914) e Roger Fry (1920). Ambos visavam oferecer uma abordagem teórica que abarcasse tanto o advento da arte moderna quanto a valorização da arte “primitiva” pelos museus e pelos críticos. Para isso ambos críticos desenvolveram teorias que explicariam “o que é a arte” ou “qual é o valor da arte” alicerçadas no conceito de forma. De maneira geral, eles argumentam que seriam os aspectos formais da obra de arte, em especial da pintura, que ocasionaria seu caráter estético. Em outras palavras, para eles, o que determinaria se um objeto é arte ou uma boa obra seriam as linhas, cores e formas que despertaria certo efeito estético no espectador. No caso de Bell, por exemplo, a apreciação da forma significativa despertaria uma resposta peculiar que só a arte promoveria: a emoção estética.

Assim, as qualidades formais seriam o que haveria em comum entre as obras de arte miméticas, a arte moderna e a “primitiva”. De fato, Bell defende o valor estético dessa última argumentando que “a arte primitiva é boa (...), porque, também por norma, está isenta de qualidade descritiva” (BELL, 2007, p. 39). Embora a arte mimética pudesse ser explicada sob essa abordagem, os formalistas não pensavam que a representação ou qualquer significado externo à obra fosse esteticamente relevante. O significado ou a representação seria formalmente dispensáveis, pois, para os formalistas, a qualidade estética de qualquer obra não seria determinada por sua referência histórica ou social, mas tão somente por sua estrutura formal. Bell deixa bem claro que, para a apreciação da obra de arte, não é necessária qualquer referência a elementos figurativos ou narrativos:

*Que ninguém imagine que a figuração é má em si; uma forma realista pode ser tão significativa, no seu lugar, enquanto parte da composição, quanto uma forma abstrata. Todavia, se a forma figurativa tiver algum valor é como forma, e não como figuração. Os elementos figurativos de uma obra podem ser ou não prejudiciais, mas são sempre irrelevantes. É que, para apreciarmos uma obra de arte, não necessitamos de levar conosco nenhum elemento da vida, nenhum conhecimento das suas ideias ou questões, nenhuma familiaridade com*

*suas emoções. A arte transporta-nos do mundo da atividade do homem para o mundo da exaltação estética* (BELL, 2007, p. 40-1, ênfase nossa)

É conhecida a imputação de circularidade viciosa à teoria de Bell. Ele explicaria seu conceito de Forma Significante apelando à noção de emoção estética, e esse último à Forma Significante. Embora compartilhe vários pontos com Bell, Roger Fry não propôs uma definição da arte. Sua preocupação principal era desenvolver uma teoria da apreciação estética em que a forma desempenhasse um papel vital.

Fry distingue dois tipos de percepções, uma correspondendo à “vida real” ou “responsiva” e a outra à “vida imaginativa”. Desse modo, ser humano teria uma espécie de dupla vida. Na “vida real” todo o processo consciente seria guiado por necessidades práticas, por exemplo, fugir de uma ameaça. Por outro lado, quando se ascende à vida imaginativa, de acordo com Fry, “não é necessária uma tal ação e, portanto, toda consciência pode ser concentrada nos aspectos perceptivos e emocionais da experiência. Desse modo, obtemos, na vida imaginativa, um tipo diferente de percepção” (FRY, 2009, p. 60).

Segundo Fry, quando nos libertamos dos entraves da “vida real” originados pela necessidade prática de responder utilitariamente ao mundo, podemos adentrar e contemplar a dimensão das qualidades formais dos objetos. Uma dimensão que só seria acessível através da contemplação de obras de arte. Ele afirma que a “arte (...) é uma expressão e um estímulo desta vida imaginativa, que se distingue da vida real pela ausência de ação responsiva” (FRY, 2009, p. 62). A arte, ao retirar o indivíduo da vida real e do caráter prático e utilitário dos objetos, levando-o a contemplar apenas as qualidades formais das obras, despertaria em quem a contemplasse uma emoção particular e valiosa, isto é, uma emoção estética. Fry resume sua posição da seguinte forma:

É certo que não temos qualquer garantia de que, na natureza, os elementos emocionais serão combinados, de um modo apropriado, com as exigências da vida imaginativa e a grande



preocupação das artes gráficas consiste, penso eu, em dar-nos, em primeiro lugar, ordem e variedade sobre o plano sensual e, do mesmo modo, arranjar a apresentação sensual dos objetos para que os elementos emocionais desponham com uma ordem e uma propriedade mais para além do que a própria natureza proporciona (FRY, 2009, p. 73).

Bell e Fry compartilham certas posições a respeito do que é a qualidade estética numa obra de arte. Ambos acreditavam que essa qualidade estética é determinada pelas propriedades formais dos objetos – linhas, cores e formas, para usar como exemplo as artes visuais. Assim, nada que remetesse a algo externo à obra, sejam condições sociais ou sua história de produção ou do artista ou mesmo seu caráter figurativo e significativo, teria qualquer influência sobre seu caráter estético. Ambos acreditavam que a apreciação da forma desperta no espectador uma emoção peculiar especial, ou seja, uma experiência estética. Além disso, defendia que a forma seria o elemento individualizador da obra de arte, ou seja, aquilo que tornaria a obra o que ela é. Assim, depois de criada pelo artista, a forma seria universal e todos teriam uma experiência igual do mesmo objeto. Por fim, os dois acreditavam que a contemplação da forma permitiria ao espectador acessar uma dimensão da realidade que seria inacessível na “vida real” ou cotidiana.

Embora atualmente esquecidos, Bell e Fry foram teóricos e críticos de arte extremamente influentes. Dificilmente passariam despercebidos por qualquer filósofo da arte do início do século passado. Dewey dedica pelo menos um capítulo de *Art as Experience* ao problema da forma e a oferecer uma resposta aos problemas das práticas artísticas que também foram objeto de investigação de ambos críticos. Contudo, diferentemente daqueles, Dewey visava abordar o conceito de forma sem incorrer nos dualismos pressupostos pelos formalistas; dualismo entre forma e significado, “vida real” e “vida imaginativa”, “emoção e emoção estética”. Em outras palavras, ele desenvolve um conceito de forma que fizesse jus a experiência em toda a sua riqueza e integralidade como assumida pelo empirismo imediato.

Dewey deseja acomodar o conceito de forma tanto à sua teoria da experiência quanto ao conceito de expressão artística e a ideia de que obra de arte é sempre significativa. Como comenta Alexander, “a arte é uma intensificação da experiência comum, ela exemplifica traços gerais da experiência: situacionalidade, transição, reconstrução e temporalidade. Isso tem uma consequência enorme no tratamento de Dewey da Forma” (ALEXANDER, 1987, p. 233, tradução nossa).

Como vimos anteriormente, as obras de arte são veículos semânticos, ou seja, na medida em que o artista realiza um ato expressivo por meio da manipulação de um material público, ele comunica algo a outro. Nesse sentido, os objetos da arte constituem uma linguagem ou, como afirma Dewey, “muitas linguagens” (DEWEY, 2012, p. 215). De fato, para ele, “cada arte fala um idioma que transmite o que não pode ser dito em nenhuma outra língua” (DEWEY, 2012, 215). Se historicamente valorizamos mais a linguagem oral ou escrita do que outras linguagens mais artísticas, acredita Dewey, isso se deve meramente as necessidades da vida cotidiana e não da ausência de significados em outros meios.

A linguagem sempre envolveria uma relação triádica segundo Dewey: “há o falante, o dito e aquele com quem se fala” (DEWEY, 2012, p. 216). No caso da arte, defende Dewey, o “objeto externo, o produto artístico, e o elo entre artista e o público” (DEWEY, 2012, p. 216). Mesmo quando o artista trabalha sozinho ou que uma obra nunca seja tornada pública, o público é pressuposto durante o processo de feitura da obra. O artista assume constantemente a posição do espectador para avaliar se o objeto artístico realiza o efeito desejado. Esse processo ocorre porque numa linguagem não é somente o significado que importa, mas também *como* esse significado será expresso para que a comunicação ocorra com sucesso. Nesse sentido, pode-se dizer que o meio também é significativo. No caso da obra de arte o *como* é ainda mais importante, pois o modo como o significado será expressado requer ainda mais dedica-

ção à manipulação do material público. É nesse sentido que Dewey afirma que “toda linguagem, seja qual for o seu veículo, envolve *o que* é dito e a *maneira* como é dito, ou a substância e a forma” (DEWEY, 2012, p. 216). Daí a importância da forma para a expressão artística.

Como explica Alexander,

A expressão é realizada somente através de um processo ativo de articulação que depende de um *medium* concreto ou material para dar corporificação e o tornar definido. Porque a expressão é um processo, ela é uma atividade caracterizada por certa maneira de realização. Ela é a experiência que fora arranjada, moldada, à qual foi dada forma (ALEXANDER, 1987, p. 233, tradução nossa).

A forma é um processo dinâmico em que o material da experiência (a experiência primária) é organizado e conformado de maneira a transformar essa experiência num evento significativo. Assim, além de uma atividade transformacional, a forma é relacional. Ela é o elemento de ligação entre a interação do artista com o material artístico e desse material com a audiência. Como afirma Dewey,

É nisso que consiste o ter forma. Ela assinala um modo de contemplar, sentir e apresentar o material experienciado de tal sorte que ele se torna (...) um material para a construção da experiência adequada por parte dos menos dotados que o criador original. Por isso, a não ser na reflexão, não se pode traçar uma distinção entre forma e substância. A obra é material *conformado* em uma substância estética (DEWEY, 2012, p. 220, tradução modificada)<sup>16</sup>.

Portanto, o traçamento de uma distinção entre forma e substância só é possível como instrumento de análise. Pois, como sustenta Dewey, uma depende da outra para se constituir enquanto tal. A substância depende da forma criada pelo artista que manipula o material público e a percepção da forma e de seus elementos constituintes somente ocorre com a compreensão da substância que ela conforma. De fato, Dewey argumenta que no processo artístico “o ato em si é exatamente *o que* é por causa da *maneira* como é praticado. No ato *não* existe distinção e sim uma integração perfeita entre matéria e conteúdo, forma e substância” (DEWEY, 2012, p. 221).

<sup>16</sup> Na tradução brasileira lê-se “a construção de experiências satisfatórias”; no original: “for the construction of adequate experience” (DEWEY, 2005, p. 113-114).

A forma é a responsável pela resposta organizada ao material manipulado. Portanto, do ponto de vista de Dewey, não deveríamos falar da forma de um determinado objeto ou figura, como falam os formalistas. A forma é sempre a forma da experiência que é a obra de arte. Ela é responsável por guiar a experiência do espectador, tornando possível a compreensão da substância da obra de arte. Consequentemente, é a junção da forma e da substância que garante o elemento estético da obra.

A substância – “aquilo que é dito” ou o conteúdo –, por sua vez, não pode ser confundido com o tema de uma obra de arte. O significado da substância não se restringe ao seu tema. O tema de uma obra pode ser imediatamente percebido por qualquer um familiarizado com o cristianismo, por exemplo, ao ver a representação do sofrimento de Cristo em “Flageelação de Cristo” de Rubens. A substância da obra, por outro lado, pode significar algo muito mais complexo e profundo do que o evento da narrativa cristã. Pois a substância da obra invoca significados que só surgem por meio da interação do sujeito com a obra, permitindo que o sujeito tenha uma experiência significativa individualizada e própria. De fato, Dewey argumenta que, caso o tema fosse o único significado da obra, não haveria diferentes interpretações da mesma obra.

Dewey deixa isso claro quando distingue a matéria do material da obra. O material é sempre individual e decorrente da mescla do objeto artístico e das experiências próprias do espectador. Segundo ele,

A bem da clareza (...) convém discriminar não apenas a substância do tema ou assunto, mas ambos do material. O “tema” da “Balada do Velho Marinheiro é a morte de um albatroz por um marinheiro e o que acontece em consequência dela. Sua matéria o poema em si. O material são todas as experiências que o leitor traz em si sobre a crueldade e a piedade em relação ao ser vivo. O próprio artista dificilmente pode partir de um único tema (...). Primeiro vem o material, depois a substância ou matéria da obra, e por último a determinação do tema (DEWEY, 2012, p. 223, tradução modificada).

Por “material” Dewey compreende uma variedade de coisas. Como argumenta Alexander: “Por material Dewey se refere ao domínio completo de atividade biológica, hábitos e respostas orgânicas bem como o domínio da cultura, dos sistemas simbólicos, valores, crenças e histórias que definem uma comunidade” (ALEXANDER, 1987, p. 235, tradução nossa). Desse modo, quando Dewey afirma que “o tema está fora do poema; a substância está dentro dele; ou melhor, é o poema” (DEWEY, 2012, p. 222), ele diz, em outras palavras, que a substância do poema está dentro da experiência individualizada, a qual é a própria obra de arte. Assim, ao longo do tempo as obras vão ganhando novos significados e transformando os antigos, pois a própria experiência se desenvolve. Além disso, em razão da experiência ser condicionada pelo meio circundante, o contexto social e histórico condiciona a experiência que o espectador tem dos objetos artísticos, independentemente do período em que foram criados. Como a substância está dentro de uma experiência individualizada, a substância da obra – aquilo que ela diz – sempre se modificará ao longo do tempo. Portanto, não teria sentido, segundo Dewey, falar do “verdadeiro” significado da obra, sobre o que o artista queria “realmente” dizer por meio dela ou de qualquer forma especial subjacente.

Uma escultura grega criada como meio de adoração de uma divindade pode ter entrado na experiência do homem medieval como uma imagem profana de um deus pagão ou na de um renascentista como símbolo de um ideal humanístico. Independentemente do que motivou a feitura da obra, o significado da substância só pode ser determinado dentro de uma experiência individualizada. Como afirma Dewey,

o produto artístico pode ter sido instigado, e provavelmente o foi, por algo ocasional, algo que teve data e lugar, mas *aquilo* que foi evocado é a substância formada de tal maneira que é capaz de penetrar nas experiências de terceiros, e de lhes permitir experiências próprias mais intensas e acabadas (DEWEY, 2012, p. 220).

Forma e substância não são inertes. O significado de uma obra de arte não pode ser estabelecido de antemão, seja recorrendo à intencionalidade do artista ou a qualquer teoria interpretativa. Assim, a forma, diferentemente do que pensavam Fry e Bell, não é algo estático, definido e pertencente a uma realidade imutável e eterna. Dewey, como já foi dito, analisa os conceitos de forma e substância a partir da sua noção de experiência e a experiência está necessariamente em desenvolvimento, ou seja, ela se desenrola ao longo do tempo, dentro de um processo dinâmico. O espectador discrimina o que pertence à obra, quais elementos são internos ou externos a ela e quais significados são expressados, durante um contato prolongado com o objeto artístico. Como afirma Alexander,

A forma é esse funcionamento próprio da obra, os meios definidos e organizado pelos quais a obra como um todo ocorre na experiência. Ela é como a substância, sobre o que a arte é, mostra-se no desenvolvimento temporal” (ALEXANDER, 1987, p. 246, tradução nossa).

O artista poderia não estar cômico dos significados ou motivações que o levaram a fazer suas escolhas ou poderia mudar a interpretação de suas motivações no decorrer do processo. E isso também ocorre com o espectador que recria a obra numa experiência individualizada. A experiência do Parthenon na individualidade do grego concidadão de Péricles e Fídias é diferente da experiência do homem moderno que visita suas ruínas. Se dizemos que há algo de universal nessa obra, isso não teria a ver com algum significado atemporal oculto, mas seria universal, como afirma Dewey, “porque pode inspirar continuamente novas realizações pessoais na experiência” (DEWEY, 2012, p. 219). Isso significa que o valor quase universal da arte está na capacidade de ela engendrar novas experiências em diferentes indivíduos oriundos de diferentes contextos históricos e culturais.

Na abordagem histórica de Dewey a obra não é algo estancado, preso numa ou outra realidade. E isso inevitavelmente terá implicações na interpretação que fazemos das obras. Alexander frisa que, para Dewey,

aquilo sobre o que a obra é não é fixo ou friamente imutável (...). As fronteiras do que é interno ou externo à obra podem variar, e quase certamente irão variar, na medida de em que o tempo e a história afetarem o contexto interpretativo” (ALEXANDER, 1987, p. 240, tradução nossa).

Em resumo, Dewey defende um conceito de forma que se integra à sua filosofia da experiência. Nesse sentido, a forma de uma obra de arte é sempre dinâmica, processual e individualizada. A forma garante o arranjo do material da experiência de modo que a experiência seja comunicável e significativa. Desse modo, pode-se dizer que a forma guia a experiência, que é a obra de arte. A substância, aquilo que é dito, não é algo dissociado da forma, o modo como é dito. A substância e a forma só podem ser dissociadas quando analisadas reflexivamente: na prática ambas são componentes de um mesmo processo. Só se percebe a forma quando se compreende a substância e só se compreende a substância quando se é guiado pela forma. A principal resposta de Dewey ao problema enfrentado por Bell e Fry é mostrar que é possível um conceito de forma que inclui o valor das qualidades formais dos objetos artísticos sem ter de abandonar a noção de significado e sem recair nos dualismos que as teorias formalistas tradicionalmente subscrevem.

## 4. EXPERIÊNCIA COMO ARTE

### 4.1. *Art as Experience* e o Expressionismo Abstrato

#### 4.1.1. *Federal Art Project*

O *Federal Art Project* (FAP) foi uma agência federal dos Estados Unidos, vinculada ao *Works Progress Administration* (WPA), que desfrutou de uma breve existência entre os anos de 1935 e 1943. A WPA fazia parte do plano econômico implantado pelo governo do presidente Franklin D. Roosevelt a fim de recuperar economicamente aquele país da crise econômica que o flagelava desde o início da grande Depressão em 1929. O *New Deal*, como foi chamado a série de programas econômicos implementados pelo governo Roosevelt, era alicerçado na intervenção estatal na economia, especialmente através do financiamento público de obras de infraestrutura. O *Federal Art Project* era o braço artístico desses programas econômicos.

O FAP concebia o artista como um operário, indispensável como qualquer outro, para a reconstrução do país. Através do FAP, o governo estadunidense contratava artistas para criarem obras em locais públicos, como escolas, hospitais, aeroportos etc. Os artistas foram aproveitados até mesmo no esforço de guerra, durante a Segunda Guerra mundial. Victoria Grieve comenta que durante oito anos,

os artistas do FAP criaram milhares de pinturas, murais, esculturas, cartazes e artes gráficas, centenas de arte-educadores lecionaram aulas de arte em centros de arte comunitários que introduziram arte a comunidades rurais e nas cidades (GRIEVE, 2009, p. 2, tradução nossa).

As ideias que Dewey foram adotadas pelos administradores do FAP, sobretudo em razão de seu diretor Holger Cahill (1890 - 1960), que foi aluno de Dewey na Universidade de Columbia em 1914. Cahill comenta que,

em seu começo, o FAP recebeu o ímpeto de suas forças poderosas que ajudaram a estabelecer sua identidade. Uma foi o programa mexicano de murais. A outra é o filósofo John Dewey (...). As ideias de John Dewey influenciaram professores em cada região deste país e



se tornou parte do padrão de pensamento de centenas de artistas americanos (BERUBE, 1998, p. 225, tradução nossa, modificada).

*Art as Experience* foi publicado um ano antes da criação da FAP. Buettner comenta que “*Art as Experience* serviu para convencer os administradores da FAP que os “os artistas americanos tinham um trabalho a fazer no mundo” (BUETTNER, 1975, p. 384, tradução nossa).

Artistas como Jackson Pollock, Willem de Kooning e Mark Rothko, que seriam posteriormente reconhecidos como os pioneiros do Expressionismo Abstrato, trabalharam para o FAP. Porém, o aspecto mais notável do FAP foi a democratização e a diversidade de artistas que fizeram parte do programa. O FAP abriu espaço para artistas que eram até então completamente marginalizados, advindos da classe operária e que possivelmente teriam pouca ou nenhuma oportunidade no mercado de arte daquele período: imigrantes (como Kooning e Rothko), mulheres (como Dorothea Lange) e artistas negros (como Hale Woodruff e Charles Alston). O FAP incluía artistas que, de outra maneira, dificilmente seriam incorporados às instituições artísticas dos EUA, artistas que não teriam espaços em galerias ou museus.

A crítica de Dewey à concepção museológica da arte e à própria instituição do museu moderno de arte, entendido como uma arca do tesouro ou cubo branco, serviu de auxílio aos artistas para criarem uma arte viva. Um tipo de arte que, diferentemente dos quadros dos museus, seria parte significativa da vida de uma comunidade. Daí a ênfase do FAP em incentivar as obras de arte públicas e acessíveis e o seu programa de arte-educação. A intenção de Cahill e dos apoiadores do FAP era aproximar a arte da vida cotidiana, expressar valores democráticos, criar vínculos comunitários e a união dentro de uma grande comunidade multicultural desgastada por uma crise econômica sem precedentes. O FAP faria parte de um projeto mais amplo de desenvolvimento cultural baseado numa filosofia progressista que, como comenta

Grieve, “ênfatiza a relação entre arte e vida cotidiana do povo americano, e os benefícios educacionais, sociais e econômicos de um acesso cultural generalizado” (GRIEVE, 2009, p. 2, tradução nossa).

Buettner comenta em seu artigo “John Dewey and The Visual Arts in America” (1975) que a aproximação entre arte e vida e a função social da arte, dois temas basilares discutidos por Dewey em *Art as Experience* e estimuladas pelos gestores do FAP, serviram para que os artistas estadunidenses abandonassem, mesmo que temporariamente, a agenda de “arte pela arte” encorajada por alguns movimentos das vanguardas europeias. Segundo ele,

Mesmo aqueles artistas mais convencidos das realizações do modernismo europeu desistiram, pelo menos temporariamente, de seus experimentos de “arte pela arte”, focando seus esforços na dificuldade dos pobres, dos desempregados, e no que se acreditava ser as tradições de uma nação democrática. Quase todos os artistas americanos, então pintando de maneira abstratas, renunciaram às ideias europeias de espiritualidade e pureza na pintura com a crença de que a arte poderia produzir uma mudança profunda no nosso ambiente e em nossas vidas (BUETTNER, 1975, p. 384, tradução nossa).

Pode-se, no entanto, pôr em questão as verdadeiras intenções do FAP. Segundo Grieve, “o FAP foi altamente contestado, política e esteticamente” (GRIEVE, 2009, p. 2, tradução nossa). Ele teria realizado uma pasteurização artística, criando uma linguagem própria e um discurso ideológico que, no fim das contas, serviria apenas para garantir apoio popular ao governo Roosevelt e criar um ufanismo entre os cidadãos. E para isso, o FAP teria estimulado um estilo artístico mais realista e social, e sufocado a arte abstrata e outras correntes europeias que ganhavam terreno no cenário artístico estadunidense. Grieve argumenta, contudo, que “os administradores do FAP não exigiram um estilo de arte particular, e muitos artistas e historiadores da arte veem o FAP como tendo estimulado a abstração ao invés de sufocar seu desenvolvimento” (GRIEVE, 2009, p. 2, tradução nossa)

No entanto, as críticas à agenda do FAP vão além de uma pasteurização estilística e a reprodução de um discurso ideológico. Os conservadores estadunidenses questionaram a ne-

cessidade e o valor artístico de obras financiadas pelo Estado. Eles nutriam uma visão romantizada do artista e viam-no como gênio criativo que passaria por qualquer sofrimento em nome da arte, mas que seria irrelevante para as necessidades da sociedade (especialmente no período de guerra). Artistas de vanguarda, por outro lado, acreditavam que financiamento público levaria ao controle artístico pelo Estado e, conseqüentemente, a algum tipo de censura. Levariam, sobretudo, ao banimento da arte de vanguarda, a exemplo do ocorrido em países totalitários, como a Alemanha nazista. Grieve comenta que,

Organizações artísticas conservadoras levantaram dúvidas sobre a qualidade da arte financiada pelo governo e perpetuam a visão do artista como um gênio criativo que sacrificou tudo, inclusive a segurança financeira, por causa da arte. Mas os políticos fazem parcerias estranhas, nesse caso, os conservadores foram acompanhados por artistas que defendiam zelosamente suas liberdades pessoais, políticas e criativas do controle e influência do governo, apontando a repressão aos artistas abstratos sob o regime nazista como um exemplo de um possível resultado do envolvimento do governo nas artes (GRIEVE, 2009, p. 3, tradução).

O *Federal Art Project* findou sob forte pressão política do partido republicano dos EUA. Devido às inclinações políticas de esquerda, muitos administradores e artistas contratados pelo FAP foram associados ao comunismo. O programa chegou a ser acusado pelos republicanos de ser um “criadouro” de comunistas. Assim, perto de seu fim, vários artistas estrangeiros foram expulsos do programa.

Apesar de suas inconsistências e possíveis desvios, o FAP deixou sua marca no desenvolvimento da arte estadunidense. Ele criou uma nova disposição na forma como os artistas que trabalharam no programa absorveriam a estética moderna europeia. O aumento incontrolável do tamanho das telas tão característico do Expressionismo Abstrato tem uma relação estreita com a tarefa de criar murais públicos estimulado pelo FAP. Além disso, muitos artistas, em razão do programa, tiveram contato direta ou indiretamente com a filosofia de Dewey. Pode-se dizer, no mínimo, que muitos deles defenderam ou foram guiados por ideais que correspondem às ideias apresentadas em *Art as Experience*. A busca em aproximar arte e vida, a

crítica à situação dos museus de arte museológica, o fim dos limites que separam as artes, e uma noção cada vez mais abrangente da experiência, são pontos desenvolvidos pelos artistas que trabalharam no FAP e que encontram similitudes com o pensamento de Dewey em *Art as Experience*.

#### 4.1 2. A Querela

Há uma disputa entre os acadêmicos a respeito da influência de Dewey sobre o Expressionismo Abstrato. Leon Jacobson em “Art as Experience and American Visual Art Today”, um artigo escrito em 1960, argumenta que Dewey não influenciou de forma alguma o Expressionismo Abstrato.

Jacobson acredita que se houvesse algum tipo de influência, essa seria somente negativa: os artistas não teriam seguido quaisquer teses ou orientações que Dewey teria discutido em *Art as Experience*. O propósito do artigo, segundo o próprio Jacobson, é,

revelar a discordância entre *Art as Experience* e as artes visuais americanas contemporâneas; para essa finalidade, teremos que demonstrar: 1) que, a respeito das obras de arte atuais, o significado pragmático do livro encontra-se em sua insistência que pinturas, gravuras e esculturas contenham figuras reconhecíveis de “objetos e cenas da experiência comum” e, conseqüentemente, na interdição da produção de arte visual abstrata, não-objetiva; e 2) que, mesmo em 1950 quando Dewey defendeu publicamente sua posição “objetiva” de 1934, a maioria das obras de arte visuais americanas já eram não-objetivas ou próxima à aparência não-objetiva (JACOBSON, 1960, p. 117, tradução nossa).

É bem verdade que os exemplos oferecidos por Dewey em *Art as Experience* sejam em sua grande maioria obras figurativas do Impressionismo e do Pós-Impressionismo. No entanto, o argumento de Jacobson está baseado numa ideia equivocada de que Dewey tinha uma preferência por obras de arte realistas ou figurativas. Para Jacobson, essa preferência seria incentivada em *Art as Experience* quando Dewey usa por diversas vezes o termo “objeto” em detrimento de termos como “linhas”, “cores”, “formas” etc., os quais seriam mais adequados

para se referir às obras de arte abstratas. Nesse sentido, pode-se entender que, para Jacobson, o uso do termo “objeto” implicaria a corroboração implícita de uma teoria “objetivista” da arte por parte de Dewey.

Além disso, Jacobson parece entender que a preferência de Dewey em usar o termo “objeto” teria uma raiz ainda mais profunda no pensamento do pragmatista: a suposta preferência por arte objetiva estaria enraizada em sua concepção natural de experiência. Jacobson descreve a noção deweyana de *ritmo* da seguinte maneira:

Na tentativa de satisfazer suas necessidades, a criatura *humana* viva tem que utilizar os objetos em seu ambiente; e é no curso dessas interações problema-solução com objetos que o último adquire seu significado para nós: a experiência individual é *dos* objetos, ela é objetiva (JACOBSON, 1960, p. 117, tradução nossa, modificada).

Na passagem acima, Jacobson parece confundir o princípio de continuidade de Dewey com algum tipo de afirmação empirista extrema. Como vimos nos capítulos anteriores, Dewey não afirma em momento algum que somente experienciamos objetos naturais, mas que as experiências mais refinadas têm arrimo em experiências e eventos comuns e naturais. Afinal, na perspectiva de Dewey, o ser humano é um organismo, como qualquer outro, em constante adaptação ao seu meio. Nesse sentido, até mesmo as experiências mais refinadas têm em suas raízes esse aspecto natural. Contudo isso não significa, ao contrário do que acredita Jacobson, que todas as nossas experiências são objetivas, mas apenas que as nossas experiências mais refinadas ou abstratas não vêm do nada ou de alguma realidade transcendente, mas que são sempre refinamentos e abstrações de experiências mais brutas, da experiência primária. Como afirma Dewey,

A arte (...), não deixa de ser expressiva por colocar em forma visível relações entre coisas, sem maior indicação das particularidades das relações do que é necessário para compor um todo. Toda obra de arte se “abstrai”, em certa medida, dos traços particulares dos objetos expressados. Caso contrário, ela apenas criaria, por meio da imitação exata, uma ilusão da presença da própria coisa (DEWEY, 2012, p. 197).

Além disso, na teoria da natureza de Dewey, “objeto” se refere a uma distinção analítica. A “unidade” básica da metafísica deweyana é o evento. Não experienciamos a realidade, a natureza, enquanto objetos discretos, mas enquanto eventos. O evento pode ser analiticamente analisado e distinguido em diferentes elementos, como objetos, relações e qualidades. A própria distinção que Dewey traça entre objeto artístico e obra de arte marca essa diferença. A obra de arte é uma experiência, um evento no qual o objeto artístico é um dos elementos que constitui a experiência enquanto tal. Nesse sentido, dizer que a teoria estética de Dewey é objetiva, como acusa Jacobson, é descabimento.

Stewart Buettner, em “John Dewey and the Visual Arts in America” (1975), e Maurice R. Berube, em “John Dewey and The Abstract Expressionists” (1998), defendem posições contrárias ao argumento de Jacobson. Buettner, defende que há uma série de similaridades entre os pressupostos teóricos e artísticos da arte de vanguarda estadunidense e as teses defendidas por Dewey em *Art as Experience*. Já Berube, por outro lado, argumenta que existem evidências históricas de que a teoria estética de Dewey foi fundamental para o desenvolvimento artístico dos Expressionistas Abstratos.

Buettner acredita que as mudanças que ocorreram nas artes visuais estadunidenses desde a Segunda Guerra Mundial podem ser compreendidas e abordadas sem qualquer referência à teoria estética de Dewey. No entanto, para Buettner, a dimensão em que o pensamento de Dewey alterou a forma com que os artistas estadunidenses pensavam suas práticas artísticas e a arte em geral nunca foi completamente explorada. Segundo ele,

Muitas vezes, os estetas notaram a amplitude do empreendimento de Dewey (e seus problemas inerentes) mas fizeram pouco, ou nenhum, esforço para correlacionar suas ideias com o desenvolvimento subsequente do mundo da arte (BUETTNER, 1975, p. 383, tradução nossa).

Contudo, Buettner não afirma que *Art as Experience* teve realmente influência sobre os Expressionismo Abstrato ou para o desenvolvimento posterior da arte dos EUA. Ele afirma que a sua intenção,

não é fazer uma ligação direta causal entre *Art as Experience*, de Dewey, e os eventos subsequentes da pintura e escultura nos Estados Unidos, mas mostrar que foi a divergência nítida do grande filósofo americano em relação às estéticas continentais que tornou sua contribuição ímpar (BUETTNER, 1975, p. 383, tradução nossa).

Buettner deseja apenas mostrar que certas posições defendidas por Dewey em *Art as Experience* se assemelham às disposições artísticas adotadas pelos artistas de vanguarda estadunidense. Em razão da influência de Dewey na cultura estadunidense em geral – a escola progressista, o FAP etc. – muitas de suas ideias chegaram até os artistas do Expressionismo Abstratos e foram assimiladas por eles, consciente ou inconscientemente. Nesse sentido, Buettner conclui que,

Entrelaçando essa discussão sobre *Art as Experience*, de Dewey, com um conjunto muito limitado de passagens dos escritos de pintores e críticos americanos mostra que mesmo se esses artistas nunca tivessem – como tiveram – contato com as teorias de Dewey, eles trabalharam com muitas das mesmas pressuposições em mente (BUETTNER, 1975, p. 388, tradução nossa)

Os exemplos dessa situação mais caros a Buettner são as *action-paintings* de Jackson Pollock, que também foi um dos artistas contratados pelo FAP. Ver a obra de arte como uma experiência integral que envolveria um processo contínuo de ajustamento e reajustamento, de ação e passividade, ou que a arte é sempre emocionalmente carregada; seriam ideias de Dewey que descreveriam muito bem os processos e as pinturas de Pollock. Dewey teria desenvolvido uma estética baseada no processo e na ação, uma estética que teria enfatizado o evento ou situação artística, e não o objeto artístico em isolamento estático. A noção de evento ou situação estaria no centro da estética de Dewey, e Pollock e os Expressionistas Abstratos, em geral, teriam colocado essa noção no centro de seus processos artísticos.

Buettner acredita que as posições compartilhadas entre Dewey e a “nova arte americana” seriam justamente o que distinguiria os expressionistas abstratos dos modernistas europeus. A primeira, e mais notória, diferença entre expressionismo abstrato e o modernismo europeu seria a crítica de Dewey à ideia de “arte pela arte”. Segundo Buettner, a defesa de Dewey do papel social da arte estaria em acordo com a preocupação social dos artistas de vanguarda, cuja consciência social crescia à medida que eram sensibilizados pelos efeitos da Grande Depressão que se iniciou em 1929.

A crítica à concepção museológica de arte e a ao museu moderno de arte seria outro ponto em comum entre Dewey e àqueles artistas. Para Buettner, “a atitude dos mais jovens Expressionistas Abstratos (Willem De Kooning, Adolph Gottlieb, Barnett Newman, Jackson Pollock, Mark Rothko e Clyfford Still) era hostil à situação do museu” (BUETTNER, 1975, p. 385, tradução nossa).

Berube, por outro lado, acredita que nem Jacobson, nem Buettner, “tiveram o benefício da evidência histórica que foi acumulado na década passada [1980/TG] ou que indicasse tão fortemente que *Art as Experience*, de Dewey, não foi apenas lido por muitos dos Expressionistas Abstratos, mas que alguns desses artistas consideram Dewey uma influência” (BERUBE, 1998, p. 213, tradução nossa).

Jacobson teria sido pouco caridoso com a teoria de Dewey e a retratado de maneira descuidada ou tendenciosa, imputando ao filósofo pragmatista uma posição que o próprio não teria defendido: uma teoria realista da arte. Como evidenciamos acima, toda a argumentação de Jacobson se estrutura a partir da compreensão de que a teoria estética de Dewey faria uma apologia a um tipo de arte figurativa em detrimento a arte abstrata, que se tornou o estilo dominante no cenário das artes visuais estadunidenses. Consequentemente, os artistas teriam se afastado das posições de Dewey ao invés de encontrar nelas inspiração.



Não é correto pensar que Dewey seja um crítico da arte abstrata. De fato, para Dewey, toda arte é, em certa medida, abstrata. A arte é uma abstração daquilo que é encontrado na natureza ou na experiência primária. Em outras palavras, a arte é sempre abstrata em razão do princípio de continuidade. Segundo Dewey, “toda obra de arte se 'abstrai'(...) dos traços particulares dos objetos expressados. Caso contrário, ela apenas criaria, por meio de imitação exata, uma ilusão da presença das próprias coisas” (DEWEY, 2012, p. 197).

A argumentação de Berube, no entanto, segue por outro caminho: ele deseja mostrar que Dewey de fato influenciou as artes visuais estadunidenses e que existem elementos históricos suficientes para demonstrar que as ideias de Dewey foram fundamentais para o desenvolvimento da arte daquele país. Haveria elementos históricos de que nem Jacobson, nem Buettner, estavam cientes. Berube argumenta que,

*Art as Experience*, de Dewey, realmente influenciou uma cena de pintores regionalistas tais como Thomas Hart Benton, por um lado, o Expressionismo Abstrato, Robert Motherwell, por outro. É claro, então, que foi possível às teorias de Dewey afetar tanto artistas figurativos quanto abstratos (BERUBE, 1998, p. 214, tradução nossa).

Segundo Berube, o mérito do artigo de Buettner está no fato de ele ter sido o primeiro trabalho a sugerir uma ligação entre Dewey e o Expressionismo Abstrato. No entanto, segundo ele, Buettner careceria de dados para comprovar a sua tese e que seria insuficiente fundamentá-la exclusivamente na suposição de que há certas semelhanças patentes entre o processo artístico de Pollock e teoria da arte de *Art as Experience*. De fato, a única relação histórica entre o artista e o filósofo apresentada por Buettner seria que Pollock trabalhou no FAP, projeto cujas diretrizes o diretor Holger Cahill declaravam abertamente ser inspiradas por *Art as Experience*, e que a ênfase que Thomas Hart Benton, mentor de Pollock, dava em seus textos “às emoções, à experiência direta e à arte viva” (BUETTNER, 1975, p. 389-390, tradução nossa) pode ter sido tomada emprestada das ideias de Dewey. Certamente a ênfase nas emo-

ções, na experiência direta e na arte viva ilustra adequadamente o trabalho de Pollock e o de muitos outros Expressionistas Abstratos, mas não seria suficientemente convincente.

A ideia central de Buettner, porém, é suficiente para afirmar, como também Berube argumenta, que “quando se desconstrói *Art as Experience* e se compara o livro aos textos publicados dos Expressionistas Abstratos (e seus críticos contemporâneos) nota-se uma incrível similaridade de conceitos” (BERUBE, 1998, p. 215, tradução nossa). Podemos citar alguns exemplos: Pollock, “a textura da experiência é anterior a tudo” (BERUBE, 1998, p. 216), tradução nossa; Ad Reinhardt, *Art-as-Art*; De Kooning; Mark Rothko; e, Robert Motherwell, “O que eu sei fazer é pintar a experiência de tentar fazer um quadro” (BERUBE, 1998, p. 216, tradução nossa) ou “A necessidade é pela experiência sentida – intensa, imediata, direta, sutil, unificada, quente, viva, rítmica. Tudo o que pode diluir a experiência é retirado” (MOTHERWELL, 1992 p. 86, tradução nossa). Dentre os críticos, Harold Rosenberg escrevia frases tais como: “O que se destinava às telas não era um quadro, mas um evento” (ROSENBERG, 1974, p. 13, tradução modificada) ou “A nova pintura acabou com todas as diferenças entre a Arte e a vida” (ROSENBERG, 1974, p. 14).

Segundo Berube, existe uma série de informações históricas que corroboram a tese de que as ideias de Dewey foram uma das fontes que influenciaram o desenvolvimento inicial da Escola de Nova Iorque ou Expressionismo Abstrato. A primeira evidência, como vimos, foi a participação de diversos pintores do que seria chamado de Expressionismo Abstrato nos programas do FAP, programa que era baseado em premissas apresentados por Dewey em *Art as Experience*. Assim, esses artistas seriam, pelo menos inconscientemente, influenciados pela filosofia de Dewey. Berube também apresenta uma série de evidências de que Dewey influenciou diretamente esses artistas. Em seu artigo ele comenta que o escultor e administrador do The Club (famoso ponto de encontro e discussão dos membros da Escola de Nova Iorque),

Philip Pavia, confirmou a familiaridade dos Expressionistas Abstratos com *Art as Experience*.

Segundo ele, Pavia disse,

alguns artistas leram Dewey, mas não muitos. Mas quando fui estudante em Paris na década de 1930 (...) todos os expatriados conheciam Dewey bem(...). Uma das primeiras preleções que tivemos em nosso Club foi sobre *Art as Experience* de Dewey. O palestrante era Rifkin. Ele explicou algumas partes importantes de Dewey. Especialmente sobre arte primitiva (BERUBE, 1998, p. 222, tradução nossa, modificada)

Outra figura que ligaria Dewey à Escola de Nova Iorque seria o historiador da arte Meyer Schapiro. Schapiro era colega de Dewey na Universidade de Columbia e próximo dos expressionistas abstratos. Segundo Berube, Schapiro forneceu uma ligação entre as ideias de Dewey e os artistas da escola de Nova Iorque. De fato, Dewey agradece no prefácio de *Art as Experience* aos comentários que o historiador da arte fez ao rascunho de seu livro<sup>17</sup>. Ad Reinhardt e Robert Motherwell foram dois de seus alunos em Columbia. Reinhard teria incluído Dewey em suas aulas no Brooklyn College e categorizado a estética deweyana sob o título de “estéticas pós-impressionistas”. Motherwell teria considerado sua relação com Schapiro um fator decisivo para seu desenvolvimento, tanto por tê-lo apresentado ao surrealismo quanto ao pensamento de Dewey.

Motherwell resume a importância do pensamento de Dewey para o seu processo artístico:

Devo a Dewey parte do meu sentido de processo. Ele demonstrou filosoficamente que os ritmos abstratos, imediatamente sentidos, poderiam ser uma expressão do eu interior (...) Qualquer um sabe que a arte moderna é experimental (...) e (...) a filosofia de John Dewey, “o empirismo radical”, é apenas outro nome para experimentalismo (BERUBE, 1998, p. 220, tradução nossa).

Embora seja possível afirmar que os expressionistas abstratos foram influenciados pelas ideias de Dewey, isso não significa que todo o movimento foi influenciado de forma homogênea. Os Expressionistas Abstratos não assimilaram igualmente as ideias de Dewey. Cada

---

<sup>17</sup> “Minha gratidão aos que me ajudaram diretamente pode ser explicitada com mais facilidade. (...) O dr. Meyer Schapiro teve a gentileza de ler o décimo segundo e o décimo terceiro capítulos e de fazer sugestões que adotei livremente”(DEWEY, 2012, p. 58).

qual juntou algumas das várias ideias discutidas pelo filósofo e mesclou com o arcabouço de vivências e influências pessoais, especialmente aquelas vindas da arte moderna europeia. *Art as Experience* apresenta diversas teses: arte museológica, teoria da expressão e emoção, aproximação entre arte e vida e a arte como um evento participativo. Cada um desses artistas se apropriou dessas teses de maneira diferente, usando-as para pensar sua prática artística e também a herança estética que teria recebido: aceitar a “arte pela arte” europeia, tentar aproximar a arte à vida comum ou lhe designar uma função social. Cada um adotou uma perspectiva diferente em relação ao pensamento de Dewey, dos regionalistas figurativos, passando pelos Expressionistas Abstratos, até os praticantes do *Happening*.

O problema dos artigos de Berube e de Buttner é que, embora tenham defendido corretamente que Dewey influenciou a arte estadunidense, em especial o expressionismo abstrato, eles não foram muito além disso, pois não analisaram como se deu essa influência, de que modo ou quais aspectos da teoria de Dewey esses artistas adotaram. É certo que está implícito nessa influência uma mudança na concepção do que é a experiência estética ou artística adotada por todos esses artistas. Contudo, quais e como são os elementos que constituem a teoria da experiência de Dewey, que foram assimilados por esses artistas, não foram suficientemente abordados. Além disso, Buettner e Berube parecem não perceber que a influência de Dewey diz respeito a toda uma reorientação da noção de experiência pelos artistas do Expressionismo Abstrato. Eles estariam seguindo em direção a uma ideia de experiência que não poderia ser limitada ao espaço tradicionalmente destinado à pintura modernista – a tela – ou pelos tipos tradicionais de suportes artísticos, ou mesmo pela necessidade desses suportes.

#### 4.2. Ação e Evento: Rosenberg e o expressionismo abstrato.

O debate entre, por um lado, Jacobson, e, por outro, Buettner e Berube parecem representar um debate mais antigo e voraz que ocorreu no apogeu do Expressionismo Abstrato, na década de 50 e 60 do século passado. Um debate entre aquele que era considerado o mais importante crítico de arte dos EUA – Clement Greenberg – e o também crítico Harold Rosenberg. Por um lado, o formalismo e a visão de que o Expressionismo Abstrato seria mais um passo rumo à essência da pintura e, do outro lado, que a noção de pintura como objeto físico delimitado e circunscrito a uma tela havia sido rompida.

A querela começou com a publicação em 1952 do artigo de Rosenberg “The American Action Painters”. No artigo Rosenberg faz uma defesa da especificidade do Expressionismo Abstrato enquanto movimento artístico distinto da tradição europeia e uma condenação da crítica formalista da arte que, segundo ele, seria incapaz de abordar a singularidade daquele tipo de pintura. Rosenberg acreditava que o que tornaria o movimento distinto e que impossibilitaria a análise formalista seria o fato de que a pintura dos Expressionistas Abstratos seria uma *ação*. Dessa forma, as ações, os movimentos, os desejos, as histórias do pintor, tudo, deveria ser levado em consideração ao se abordar a *nova* pintura – visto que a obra não se resumiria ao objeto –, e isso seria algo que os formalistas (e Greenberg, em especial) seriam incapazes de perceber.

Em razão da ênfase na ação, Rosenberg chamou esse grupo heterogêneo de *action painters*, e logo esse termo se juntou a outros – Expressionismo Abstrato e Escola de Nova Iorque – para se referir a esses pintores. Embora o próprio crítico soubesse das dificuldades de tentar categorizar um grupo tão diverso de artistas individualmente complexos: “O que torna

dúbia qualquer definição de um movimento em arte é jamais se adequar aos mais profundos artistas a ele pertencentes” (ROSENBERG, 1974, p. 11).

Além de ser uma das primeiras tentativas de explicação do fenômeno da *nova* pintura “norte-americana” sem recorrer ao formalismo e apontando para uma ruptura com a arte europeia, o artigo de Rosenberg desenvolve um modo de análise que parte de uma nova concepção de experiência, uma concepção que apresenta uma série de pressupostos da filosofia de Dewey e, em especial, do *Art as Experience*. Comentando a afirmação de Ad Reinhardt de que a pintura é uma atividade, Buettner afirma que,

se estamos propensos a pensar o pintor expressionista abstrato como um *ator* (*actor*) seguindo o artigo de 1952 do crítico Harold Rosenberg, não é difícil desvendar o fio de ligação da teoria de Dewey com as pinturas de Pollock e, por sua vez, com a própria crítica de Rosenberg (BUETTNER, 1975, p. 386, tradução nossa).

Berube, por sua vez, tem a mesma postura de Buettner. Segundo ele,

o crítico de arte Harold Rosenberg perceptivelmente capturou esse espírito em seu ensaio clássico “The American Action Painter”, em termos que podem muito bem ter sido encontrados em *Art as Experience* de Dewey (BERUBE, 1998, p. 216, tradução nossa).

No entanto, onde Buettner e Berube parecem ver uma relação acidental quanto à apropriação de Rosenberg das ideias de Dewey, Yoann Barbereau afirma haver uma relação explícita:

No início dos anos cinquenta, momento de “triunfo da pintura americana”, Harold Rosenberg publica um artigo célebre, no qual encontramos a sombra de Dewey: “The American Action Painters”. Além de alguns traços do vocabulário, o crítico de arte compartilha com o filósofo algumas análises fundamentais. A *action painting* não é uma fórmula unificadora ou uma descrição usada para valorizar o ato físico, o músculo do pintor. O termo refere-se principalmente à instituição constitutiva da relação do pintor com sua tela: uma única operação, um *processo* no qual *tomam forma* simultaneamente o pintor (numa experiência estética) e sua obra. A ação sobre a tela é um engajamento total, pictórica bem como existencial: “O artista organiza sua energia emocional e intelectual como se estivesse numa situação da vida (*living situation*)”. Encontramos aqui a argumentação de Dewey nos capítulos 4 e 5 de *Art as Experience*, dedicados ao ato de expressão e ao objeto expressivo, no entanto, com mais *pathos* - o drama do “legionário estético” numa “arena” - e a ênfase na experiência subjetiva dos artistas em detrimento da preocupação para com a comunidade: a experiência da comunidade e a comunidade da experiência são duas noções sobre as quais se encerram os dois capítulos mencionados (BARBEREAU, 2003, p. 29, tradução nossa).

Barbureau, na passagem acima, ressalta sobretudo o aspecto físico, emocional e processual da arte presentes tanto no artigo do Rosenberg quanto em *Art as Experience*. O dualismo entre físico e intelectual teria sido rompido pelos pintores expressionistas abstratos na medida em que a ação corporal, o gesto, é determinante para a criação artística. O artista não teria uma imagem em mente no momento da criação de maneira que a única tarefa seria representar essa imagem copiosamente na tela. Para Rosenberg, pelo contrário, “o pintor não mais se aproxima do cavalete com uma imagem na mente, dirigia-se a ele com material na mão, na intenção de fazer alguma coisa àquele outro pedaço de material à sua frente” (ROSENBERG, 1974, 13). A imagem seria o resultado do encontro da subjetividade do artista e o material disposto à sua frente. Os *action painters* agiriam sobre a tela e constantemente seriam afetados por ela – algo semelhante ao *fazer e submeter-se (doing and suffering)* de Dewey – e todo o processo criativo se desenrolaria num percurso contínuo de ajustamentos emocionalmente carregados, como se o artista estivesse numa situação da vida.

No entanto, as “sombras” de Dewey no texto de Rosenberg vão além das que Barbureau apresentou em seu artigo. De certa forma é possível pensar o próprio artigo como um tipo de extrapolação do método de Dewey em *Art as Experience* para o domínio da crítica. Nesse podemos perceber elementos do modo processual que Dewey trata os problemas da arte, da crítica museológica da arte, e, especialmente, de uma concepção abrangente de obra de arte – uma concepção que não limita à obra de arte a um objeto físico.

A filosofia de Dewey é uma filosofia do processo. Dewey não inicia sua investigação em epistemologia, por exemplo, recorrendo a questão “o que é conhecimento?” ou por um problema diretamente apresentado por algum filósofo anterior; mas começa sua análise com um caso efetivo de “experiência de conhecimento”. Em sua estética filosófica não seria diferente. *Art as Experience* não começa com qualquer definição de arte e Dewey se ocupa mais

em caracterizar o processo criativo do artista (experiência artística) e o processo de apreciação do espectador (experiência estética) do que definir “arte”. Nesse sentido, podemos dizer que a estética de Dewey é uma estética do processo: ele analisa a experiência artística e estética como experiências em processo. Buettner vê na ênfase no processo a particularidade de Dewey em relação à tradição filosófica:

Onde a arte para Aristóteles tinha sido uma total exclusão do fazer, Dewey reverteu a ordem de modo que o lado ativo do processo recebeu a maior ênfase. Ao enfatizar as energias pelas quais os momentos em que a vida do artista era organizada numa obra de arte, ele alterou o foco dos escritos anteriores do objeto para o processo que formou o objeto. Do mesmo modo, a celebrada unidade, que era para Aristóteles produto do tempo, lugar e desenvolvimento narrativo, era sem importância para Dewey, que enfatizava o significado da intensidade emocional na ordenação do produto da imaginação artística. (BUETTNER, 1975, p. 384, tradução nossa).

É duvidoso que Dewey considerasse a noção de unidade como algo sem importância em sua teoria estética, como supõe Buettner. Na verdade, a própria noção de experiência estética ou consumatória envolve a ideia de unidade da experiência: é a unidade da experiência que garante que *uma* experiência seja distinta do fluxo de outras experiências. Contudo Buettner está correto em ressaltar a importância do processo na estética de Dewey.

“American Action Painters” é uma crítica do processo. Rosenberg, diferentemente de Greenberg, não advoga qualquer tipo de formalismo, não descreve as formas puras da obra de arte ou acredita que tudo o que é necessário para o julgamento da qualidade de uma obra está contida nela mesma. Rosenberg acredita que “a nova pintura norte-americana não é arte ‘pura’” (ROSENBERG, 1974, 14). Isso significa que ao se conceber a pintura como uma ação elementos externos ao objeto também são parte da obra: sejam esses elementos pertencentes a vida do artista ou do contexto sócio-histórico em que ele habita. É nesse sentido que Rosenberg diz que “uma pintura que seja um ato é inseparável da biografia do artista (ROSENBERG, 1974, p. 14), ou ainda, acerca da pintura, que “tudo lhe é pertinente. Tudo o que tiver a ver com ação – Psicologia, Filosofia, História, Mitologia, culto de herói” (ROSENBERG,



1974, p. 14). Em outras palavras, Rosenberg pensa que os Expressionistas Abstratos trouxeram a Arte (com “maiúsculo”) para o domínio da vida, trouxeram a arte para as experiências próprias dos artistas, ao invés de considerá-las pertencentes a um domínio especial apartado das experiências comuns.

Desse modo, ao elaborar uma espécie de fenomenologia do ato criativo do pintor expressionista abstrato e do espectador que se depara com suas pinturas, Rosenberg aborda toda uma série de elementos que os formalistas consideraram externos e sem importância para o valor da obra de arte. Rosenberg descreve, por exemplo, “a maneira como o artista organiza a sua energia emocional e intelectual, como se estivesse em uma situação existencial (ROSENBERG, 1974, p. 15), ou ainda “o espectador terá de pensar segundo um vocabulário da ação: o seu início, duração, direção – estado psíquico, concentração e relaxamento da vontade, passividade, espera atenta” (ROSENBERG, 1974, p. 14) – similarmente ao que Dewey entendia por ritmo.

Em resumo, o artigo de Rosenberg aplica a abordagem metodológica processual de Dewey ao problema da pintura dos expressionistas abstratos. A abordagem de Dewey dos problemas da estética e da arte em *Art as Experience* não se restringiu ao objeto artístico ou a obra de arte finalizada. O método adotado por Dewey, pelo contrário, foi o de analisar os inúmeros processos – e os elementos que os constituem – que ocorrem na criação de uma obra de arte, por parte do artista, e em sua apreciação, por parte do espectador: organização do material da experiência primária, a criação de significados, a estrutura emocional etc. Nesse sentido, Dewey teria enfatizado a ação, o ato de criar e o ato de apreciar, da mesma forma que Rosenberg o fez ao abordar os *actions painters*.

O modelo de crítica de Rosenberg estabelece uma relação antagônica com o formalismo ao trazer para o campo da crítica toda a experiência humana que foi separada por uma no-

ção de estética e obra de arte encerradas em si mesmas. A posição de Rosenberg, no entanto, tem raízes mais profundas e não diz respeito apenas a uma nova metodologia da crítica de arte, mas uma crítica à instituição da Arte (com “a” maiúsculo) vigente no momento da publicação do artigo. De maneira semelhante à crítica museológica da arte de Dewey, Rosenberg argumenta que quando a arte se torna algo em si mesmo, uma instituição autônoma que não tem contato com a vida comum (“um público genuíno, e não apenas um mercado” (ROSENBERG, 1974, p. 22), preocupada em ver “estilos que o pintor poderia ter alcançado enfiando sob um microscópio alguns centímetros quadrados de um Soutine ou Bonnard” (ROSENBERG, 1974, p. 12), ela perde completamente o contato com a experiência humana. Rosenberg comenta que,

Limitadas à estética, as burocracias do gosto da Arte Moderna não são capazes de compreender a experiência humana requerida pelas novas *Action Paintings*. Cada obra equivale à outra na base de semelhanças superficiais, constituindo o movimento no todo um convencional acréscimo à pintura do século XX. Exemplos, em todos os estilos, amontoam-se lado a lado em exposições anuais e em exposições em excursão e nas cabeças dos críticos de jornais, como latas de conservas num supermercado - tudo marcas padronizadas (ROSENBERG, 1974, p. 22).

Rosenberg acreditava que se um crítico tentasse compreender os *action painters* apenas recorrendo a comparações e influências estilísticas entre esses pintores e a tradição europeia, ele não conseguiria perceber o que haveria de *novo* e original na *nova pintura* “norte-americana”: “a nova pintura pede um novo tipo de crítica, capaz de distinguir as qualidades específicas do ato de cada artista”(ROSENBERG, 1974, p. 20). De fato, ele acreditava que a *nova pintura* “norte-americana” tinha se separado tanto da tradição modernista europeia quanto do modernismo que se desenvolveu em solo estadunidense desde o *Armory Show*. Rosenberg argumenta que o tipo de pintura dos expressionistas abstratos,

apartou-se do resto através da conscientização de um propósito de pintar diferente dos primeiros “abstracionistas”, tanto os próprios europeus quanto os norte-americanos que se uniram a eles nos anos da Grande Vanguarda (ROSENBERG, 1974, p. 12).

Mas o que seria essa *novidade* da *nova* pintura? Segundo Rosenberg,

Em determinado instante, para um pintor norte-americano depois do outro, a tela começou a afigurar-se como uma arena na qual se age – mais do que um espaço no qual se reproduz, se reinventa, se analisa ou se “expressa” um objeto, real ou imaginado. O que se destinava às telas não era um quadro, mas um evento (event) (ROSENBERG, 1974, p. 13, tradução modificada).

O que Rosenberg notou através das pinturas dos expressionistas abstratos foi que esses artistas colocaram em questão a própria natureza da pintura e da arte, num sentido amplo. A pintura dos expressionistas abstratos não poderia ser plenamente compreendida recorrendo apenas às qualidades patentes das obras, pois elas não eram simplesmente o objeto: tela, tinta, cores etc. A pintura havia se tornado um *evento* no qual arte e vida se mesclam. A ação, os movimentos corporais, o ritmo das pinceladas, o engajamento emocional, tudo “entra” na obra.

O sentido do termo “evento” usado por Rosenberg para explicar a *nova* pintura é equivalente aquilo que Dewey significa por evento enquanto categoria metafísica, em geral, ou *uma* experiência, quando aplicado à arte. A unidade ontológica básica para Dewey não é o objeto, mas sim o evento. O evento é composto de objetos, qualidades e relações e, embora cada um desses elementos possa ser analisado isoladamente, eles somente serão entendidos se forem compreendidos como pertencentes a um evento mais amplo. De maneira análoga, Rosenberg aplica essa categorização à pintura dos expressionistas abstratos. A tela – o objeto – só pode ser completamente compreendido se for analisado como um dos elementos que compõem um todo mais abrangente, uma experiência mais ampla, isto é, um *evento*. E esse *evento* é composto tanto do quadro em si quanto de outros elementos: emocionais, biográficos, históricos etc. Nesse sentido, para Rosenberg – assim como para Dewey – a “unidade básica” da obra de arte é o evento, a experiência, e não apenas o objeto (que também compõe a experiência). Rosenberg está ciente da confusão que essa nova perspectiva causa. No seu artigo ele

chega a comentar que a “linguagem não se familiarizou com uma situação em que o próprio ato constitui 'o objeto'” (ROSENBERG, 1974, p. 18).

Buettner diz acerca da estética de Dewey que a “arte seria experiência e não um objeto para ser visto do ponto de vista do distanciamento estético” (BUETTNER, 1975, p. 388, tradução nossa). É justamente nesse sentido que Rosenberg se apropria do conceito de experiência de Dewey e o aplica ao Expressionismo Abstrato. A pintura dos *action painters* não poderia ser compreendida do ponto de vista do distanciamento estético dos formalistas, a pintura havia se tornado um evento participativo, *uma* experiência, na qual o pintor se engaja física, intelectual e emocionalmente na criação da obra de modo que o espectador também seja capaz de se engajar numa experiência. Em outras palavras, “a pintura foi concebida como um evento, um registro das emoções do artista e dos movimentos físicos a que eles deram origem” (BUETTNER, 1975, p. 388, tradução nossa).

O pintor expressionista abstrato Robert Motherwell, que via na pintura uma forma de suprir a “necessidade de experiência – intensa, imediata, direta, penetrante, unificada, ardente, vívida, rítmica” (MOTHERWELL, 1975, p. 86, tradução nossa), comenta essa necessidade de mudar a compreensão que se tem do conceito de objeto:

O que se entende por objeto é algo que tem certa forma; é em virtude de sua forma que o reconhecemos como um objeto. Um objeto se torna um objeto se a forma é percebida pelo sujeito – a pintura abstrata é difícil apenas para aqueles que não compreenderão que isso abrange objetos que diferem daqueles que eles estão acostumados a chamar de objetos; uma vez que essa noção é aceita, é tão fácil distinguir entre eles quanto é distinguir uma cadeira Louis XV de uma de Mies van der Rohe. Todo o universo – externo e interno – constitui objetos potenciais. A pintura abstrata, ao escolher uma nova classe de objetos, enriquece a experiência humana (MOTHERWELL, 1992, p. 66, tradução nossa).

Em 1955, Clement Greenberg publica um artigo intitulado “*American-Type Painting*”, no qual propõe uma resposta ao artigo “*The American Action Painters*” de Rosenberg. A argumentação de Greenberg é bem específica: ele deseja refutar a tese de Rosenberg segundo a qual a pintura Expressionista Abstrata rompe completamente com a tradição artística euro-

peia. Greenberg, pelo contrário, acreditava que a “nova” pintura seria mais um estágio da arte moderna rumo a sua auto-purificação histórica.

A visão histórica teleológica da arte moderna de Greenberg, exposta de maneira completa em “Modernist Painting” (1960), alocava o Expressionismo Abstrato dentro de uma corrente que se iniciaria, pelo menos, com Manet e o impressionismo, e seguiria em direção à essência da arte moderna, que, nos termos de Greenberg, significava a autodeterminação daquilo que seria próprio e distintivo a cada tipo de arte. Greenberg afirma que,

A essência do modernismo (...) reside no uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina, não no intuito de subvertê-la, não no intuito de uma disciplina para criticar a mesma disciplina, mas para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência. Kant usou a lógica para estabelecer os limites da lógica e, embora tenha reduzido muito sua antiga jurisdição, a lógica ficou ainda mais segura no que lhe restou (GREENBERG, 1997a, p. 101).

Dessa forma, como comenta Arthur Danto, na lógica interna do modernismo proposta por Greenberg, “Cada uma das artes, tanto a pintura como as outras, tinha de determinar o que era peculiar a si mesma – o que pertencia somente a ela” (DANTO, 2010, p. 77). Assim, do ponto de vista da interpretação do desenvolvimento do modernismo de Greenberg, o que determinaria a especificidade da pintura em relação às outras artes seria a exploração da *planaridade*, algo que não seria possível de explorar em outros meios artísticos. Segundo ele,

Foi a ênfase conferida à planaridade inelutável da superfície que permaneceu, porém, mais fundamental do que qualquer outra coisa para os processos pelos quais a arte pictórica criticou-se e definiu-se a si mesma no modernismo. Pois só a planaridade era única e exclusiva arte pictórica. (...) Por ser a planaridade a única condição que a pintura não partilhava com nenhuma outra arte, a pintura moderna se voltou para a planaridade e para mais nada (GREENBERG, 1997a, p. 103)

Nesse sentido, como comenta Danto, da perspectiva teleológica de Greenberg, “a história do modernismo é a história da purificação, da limpeza generalizada, do libertar a arte do que quer que lhe fosse acessório” (DANTO, 2010, p. 77). Como consequência dessa estrutura do desenvolvimento histórico da arte, qualquer avanço na pintura teria necessariamente de referir-se às pinturas historicamente anteriores para dar um passo à frente rumo à sua essência.

Para atingir seu objetivo histórico ela romperia com alguma característica (nas palavras de Greenberg: convenções herdadas) instanciada na pintura passada e que não seria determinante para sua essência, isto é, para se atingir a planaridade. Como Greenberg assinala, “Para produzir arte significativa é necessário em geral assimilar a arte importante do período anterior, ou dos períodos anteriores. Isso é tão válido hoje como sempre foi” (GREENBERG, 1997b, p. 76).

Em “*American-Type Painting*”, Greenberg pretende justificar o adentramento do Expressionismo Abstrato em sua história teleológica da arte moderna. Contudo, isso implicaria primeiramente em objetar a afirmação de Rosenberg de que o Expressionismo Abstrato é um movimento *novo*, afastado da tradição europeia, uma “arte como ação” (ROSENBERG, 1974, p. 17). Assim, Greenberg faz uma análise detalhada das influências estilísticas da pintura europeia reconhecíveis nas obras dos mais proeminentes pintores expressionistas abstratos, mostrando que, de fato, haveria uma continuidade formal, que seguiria em direção à auto-realização da pintura, entre os expressionistas abstratos e a arte moderna europeia.

Contudo, para Greenberg, o Expressionismo Abstrato ainda não era o movimento que teria posto fim à história da pintura, aquele que teria “encontrado” a essência da pintura moderna. Segundo ele,

A vanguarda sobrevive na pintura porque esta ainda não alcançou o ponto de modernização em que terá de parar de descartar convenções herdadas, sob pena de deixar de ser viável como arte. Em parte alguma essas convenções parecem continuar sendo atacadas como o são hoje neste país, e a comoção em torno de certo tipo de arte abstrata americana é um sinal disso (GREENBERG, 1997b, p. 75).

O Expressionismo Abstrato teria atacado algumas convenções herdadas do cubismo, em especial, a ilusão de profundidade gerada pela oposição de claro e escuro, e, com isso, teria consolidado a planaridade da pintura em continuidade com a autocrítica modernista. Sobre as convenções que os pintores expressionistas abstratos enfrentaram, Greenberg afirma que,

(...) o primeiro problema que [os expressionistas abstratos/TG] tiveram que enfrentar, para de fato dizer o que tinham a dizer, foi o de como ampliar a ilusão tão rigidamente demarcada de profundidade (*shallow depth*) em que Picasso estivera trabalhando em seus quadros mais ousados, desde que encerra seu período cubista “sintético”. Ao lado disso vinha aquele cânon do desenho em linhas e curvas suaves, mais ou menos simples, que o cubismo havia imposto e que dominava quase toda a arte abstrata desde 1920. Eles [os pintores abstratos/TG] tinham de se libertar disso também (GREENBERG, 1997b, p. 77-78).

Assim, ao demonstrar que os pintores expressionistas abstratos foram, de fato, influenciados pela pintura europeia e que, além disso, eles teriam um papel determinante na auto-crítica da pintura moderna na compreensão de sua própria essência – a planaridade – Greenberg poderia chegar à conclusão, contrária a Rosenberg, de que “nada poderia estar mais distante da arte autêntica de nosso tempo do que a ideia de uma ruptura de continuidade. A arte, entre outras coisas, é *continuidade*, sendo impensável sem ela. “(GREENBERG, 1997a, p. 109).

Greenberg continua sua crítica a Rosenberg em “How Art Writing Earns Its Bad Name” (1962). O tom é quase de ataques pessoais. Nele Greenberg comenta, por exemplo: “Pollock, contou-me, muito timidamente, que algumas das principais ideias do artigo 'Action Painting' surgiram de uma conversa meio embriagada que ele teve com o Sr. Rosenberg numa viagem entre East Hampton e Nova Iorque” (GREENBERG, 1962, p. 68)<sup>18</sup>. NO no entanto, o mais interessante no artigo é que Greenberg diz mais abertamente que a compreensão de Rosenberg de que a pintura seria um evento que esvaziaria o objeto físico, o produto artístico, de qualquer valor artístico ou estético. Ele argumenta acerca da posição de Rosenberg:

A “imagem” pintada, tendo sido pintada, tornou-se uma questão indiferente. Tudo estava na ação, nada na criação. A tela coberta foi deixada como um resultado irrelevante de um “evento”, o registro solipsista de “gestos” puramente pessoais, e pertencendo, portanto, à mesma realidade que a respiração e as impressões digitais, os assuntos amorosos e as guerras, mas não pertenceria às obras de arte (GREENBERG, 1962, p. 67).

---

<sup>18</sup> GREENBERG, Clement. “How Art Writing Earns Its Bad Name”, *Encounter*, December, 1962, pp. 67-70. Disponível em: <http://www.unz.org/Pub/Encounter-1962dec-00067>.

Assim, se o valor de uma obra de arte somente pudesse ser determinado através de elementos externos ao objeto, se o seu valor só pudesse ser determinado pelo gesto pessoal, não haveria nenhum critério firme ou universal para julgar a qualidade de uma obra de arte e toda a crítica se resumiria na interpretação dos estados subjetivos e das motivações que levaram o pintor a ter tais gestos ou agir como agiu. Em outras palavras, sem ter como julgar duas *actions paintings* – ou eventos – *qualitativamente* não se poderia fazer qualquer juízo de valor acerca das obras de arte, conseqüentemente, a crítica de arte como realizada pelo próprio Greenberg não seria possível.

Contudo, Greenberg não está correto em afirmar que Rosenberg nega a importância ou o valor do objeto físico ao abordar a pintura dos expressionistas abstratos como um evento. A diferença fundamental entre os dois está no conceito diferente de objeto que cada um dos críticos sustenta. Como disse Motherwell, “a pintura abstrata é difícil apenas para aqueles que não compreenderão que isso abrange objetos que diferem daqueles que eles estão acostumados a chamar de objetos” (MOTHERWELL, 1992, p. 66, tradução nossa). Greenberg está “acostumado” a chamar de objetos artísticos a tela, as tintas dispostas sobre a tela pelo artista. Já Rosenberg, em razão da influência deweyana, prefere falar em *evento*: uma experiência constituída não somente daquilo que se está acostumando a chamar de objeto artístico, mas também a emoção do artista, sua “biografia”, a vida em geral.

O objeto artístico é um dos elementos que compõem esse evento, que é a pintura, no sentido em que Dewey diz que uma obra de arte é aquilo que o objeto artístico é na experiência.

O conceito de obra de arte de Greenberg está tão restrito ao conceito de objeto físico, em razão de seu formalismo, que o crítico foi incapaz de notar a mudança que ocorria em relação ao que era tomando como o material da arte pelos artistas do Expressionismo Abstrato. Rosenberg havia notado essa mudança quando pensou acerca da pintura desses artistas como



um “evento”. Motherwell deixa isso claro quando diz que “todo o universo – externo e interno – constituem objetos potenciais”.

Além disso, em vez de dismantelar as convenções herdadas, como defendia Greenberg, Rosenberg acreditava que o pressuposto basilar dos *action painters* era a “demolição dos valores existentes na arte” (ROSENBERG, 1997, p. 157). Segundo ele,

A expressão revolucionária “pôr fim a” foi ouvida com a frequência e a força de um *slogan*. A total eliminação do tema identificável foi o primeiro de uma série de movimentos - depois veio o “por fim” ao desenho, à composição, à cor, à textura; mais tarde, foi a demolição da superfície plana, dos materiais da arte (em algum ponto dessa trajetória a própria *action painting* foi eliminada). Num fervor de subtração, a arte foi dismantelada, elemento por elemento, e as partes jogadas fora. (...) Cada passo desse dismantelamento ampliava a área em que o artista poderia acionar seus processos críticos-criativos, o trunfo humano irredutível numa situação em que todas as superestruturas estão abaladas. Tornou-se apropriado falar da tela como uma arena (com o tempo, a tela foi posta de lado, dando lugar à produção de *happenings*) (ROSENBERG, 1997, p. 157).

Greenberg erra ao reduzir tudo à assimilação do passado, como se as conquistas da arte só pudessem ser celebradas numa auto-referência à sua própria história. Segundo Rosenberg, a postura de Greenberg negaria aquilo que é a contribuição individual do pintor, aquilo que é próprio e único, e retrata o artista como uma marionete manipulada através dos fios invisíveis de uma concepção teleológica de história em que a arte faz o artista e não o oposto.

Pensar a história da arte moderna em referência apenas a ela mesma nega tudo o que pode ser nativo da pintura dos expressionistas abstratos e negligencia a contribuição doméstica dos artistas daquele país à história da arte: uma nova disposição para a experiência. E essa nova disposição não pode ser abordada recorrendo apenas à tradição e à história da arte europeia. O elemento *novo* das *actions paintings* só pode ser completamente vislumbrado quando os elementos autóctones são reconhecidos. Esses elementos são encontrados não apenas no conceito de experiência de Dewey e no pensamento dos pragmatistas americanos, mas tam-

bém dos transcendentalistas – como Ralph Waldo Emerson e Henry David Thoreau – toda uma gama de ideias e filosofias cultivadas no Estados Unidos no final do século XIX.

A crítica ao museu e a tendência de se aproximar arte e vida são elementos presentes tanto no Expressionismo Abstrato quanto no *Happening*. Contudo, esses dois elementos fazem parte de um movimento maior, de uma mudança significativa na concepção de o que é uma obra de arte e o que é experienciar uma obra de arte. E essas duas questões são pensadas a partir da teoria de Dewey e da forma que ela foi absorvida pelos Expressionistas Abstratos e, posteriormente, pelo *Happening*, com John Cage e Allan Kaprow. O primeiro é a ideia de que a experiência da obra não é somente uma contemplação passiva das *qualidades* formais de uma obra de arte, a experiência da obra de arte é uma experiência participativa, ou melhor, a obra de arte é a experiência. O segundo, a ontologia da obra de arte: a arte não é mais o objeto físico, mas um evento. E isso é fundamental para se compreender a performance e o *happening*. Essa nova abordagem pode trazer alguma vantagem em relação às formas que os conceitos que foram utilizados para explicar esse fenômeno. Talvez não se trate de desmaterialização da arte ou conceitualização da arte etc, mas de uma expansão da noção de experiência, que parte do objeto artístico e segue em direção ao evento artístico. Uma expansão que parte da pintura expressionista abstrata e segue em direção à performance e ao conceito.

A teoria da história de Greenberg, sua teleologia da arte, em que o desenvolvimento da arte ocidental vai em direção à autodescoberta de sua própria especificidade é, de fato, uma teoria que se aplicaria ao modernismo europeu. No entanto, parece explicar pouco sobre o que ocorria nos Estados Unidos. Isso porque, lá, cedo a arte parou de ser entendida como um objeto, algo limitado e categorizado como pintura, escultura etc. Uma das razões disso é a adoção de certas ideias de Dewey pelos artistas de então. Graças a Dewey, os artistas romperam com estrita divisão entre as artes – o que fica mais evidente depois do Black Mountain College – e

adotaram uma noção de obra que deixa de ser objectual; a arte é concebida com um evento. Dessa forma, não haveria sentido em falar que a pintura tendeu para algo se a própria noção de pintura como objeto estava sendo negada.

Além disso, os supernaturalistas já defendiam no século XIX o retorno ao natural e ao comum, como argumenta George J. Leonard em *Into The Light of Things* (1994). Dessa forma, os supernaturalistas já teriam preparado terreno para o que viria encontrar uma forma mais bem acurada na teoria estética de Dewey: uma concepção de arte que se confunde com a vida por ser um tipo de experiência que ocorre na vida. A arte não visaria a ser ela mesma, aquilo que a caracterizaria e a particularizaria em relação a todas as outras coisas do mundo, ou encontrar a sua essência eterna. A arte tendia a se tornar parte do mundo; se tornava um evento, um acontecimento. Algo que teve sua infância na *action-painting* isto é, com a preocupação dos expressionistas abstratos em relação e o entendimento de que a arte é uma ação que não é limitada pelo limiar pictórico da tela, mas uma “arena”, um acontecimento ou um evento estético. E que tem a sua maturidade no *happening* e na performance, em que os limites entre arte e vida são completamente rompidos e o material da arte não é mais tintas, telas e pincéis, mas a matéria da arte é a própria experiência, encontrada em sua imediaticidade.

#### 4.3. O Evento Sublime: Rosemblum e Lyotard

A partir da década de 60 do século passado alguns teóricos recorreram à categoria de *sublime* para explicar o elemento de *novidade*, por assim dizer, do Expressionismo Abstrato. O crítico da arte estadunidense Robert Rosenblum, em “The Abstract Sublime” (1961), relaciona o *sublime* romântico com as pinturas dos expressionistas abstratos e cunha um novo termo para a referência do grupo: *sublime abstrato*. Na década de 1980, o filósofo francês Jean-François

Lyotard aborda as pinturas de Barnett Newman a partir do conceito de *sublime* em “O Instante” (1984) e “Sublime e Vanguarda” (1984). No entanto, antes da publicação dos artigos de Rosenblum e Lyotard pelo menos dois pintores expressionistas abstratos escreveram sobre o *sublime*: Barnett Newman e Robert Motherwell. Ambos escrevem para a mesma edição da revista *Tiger's Eye*, que tinha um fórum dedicado à questão “That Is Sublime in Art”. Newman contribuiu com o artigo “The Sublime is Now” (1948) e Motherwell com “A Tour of Sublime” (1948).

O primeiro registo de um texto que trata do sublime, pelo que se sabe, é o tratado “Peri Hupsos” ou “Do Sublime” é atribuído a Longino, retórico grego de identidade nebulosa do primeiro século. A discussão sobre o efeito sublime do tratado de Longino dizia respeito ao ensino de seu uso como ferramenta da oratória. Em 1674, o escritor e crítico francês Nicolas Boileau traduziu e publicou o tratado de Longino. A tradução de Boileau permitiu que o sublime reaparecesse na Europa moderna e se tornasse objeto de análise filosófica. O sublime deixa de ser então um elemento da retórica e da poética para se tornar filosófico. Edmund Burke e Kant foram os dois mais afamados pensadores que trataram filosoficamente do sublime. Burke faz uma análise sensualista e empirista do conceito de sublime em *Philosophical Enquiry into the origin of our of the sublime and beautiful* (1757) e Kant aborda o conceito em sua *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790). Newman e Motherwell, bem como Rosenblum e Lyotard, recorreram aos estudos do sublime que aqueles críticos e filósofos realizaram e aplicam-no à pintura dos expressionistas abstratos.

Transpor o entendimento que os autores clássicos, Burke ou Kant tinham acerca do sublime e aplicado, enquanto categoria estética, à arte, é algo advertidamente controverso. No *Tratado do Sublime* de Longino, que fora traduzido por Boileau, o termo “sublime” adjetivava passagens de poesia e prosa que apresentavam certa potência poética. Contudo, não era um

termo que se aplicasse à arte em geral ou a pintura em particular. O termo “sublime” foi posteriormente transfigurado. O sublime, comenta Virgínia Figueiredo “empreende a sua aventurosa viagem da Crítica literária para a Filosofia” (FIGUEIREDO, 2011, p. 37), de um *estilo sublime* para um sublime *de pensamento*. Burke e Kant o adotam em suas filosofias e o aplicam a fenômenos da natureza. Mas não à pintura ou *belas-artes*.

Burke em sua *Investigação* caracteriza o *sublime* como um prazer negativo. Um prazer gerado por “objetos terríveis”: imensos, indefinidos, informe e escuros. Ele inicia sua explicação do sublime a partir da seguinte definição:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do *sublime*, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz (BURKE, 1993, p. 48).

O sublime se distinguiria do prazer positivo decorrente do belo, por esse último ser um prazer positivo ligado ao pequeno, ao sinuoso, ao claro. Burke oferece uma comparação entre o sublime e o belo: “os objetos sublimes possuem dimensões muito grandes, ao passo que os objetos belos, são (...) pequenos; a beleza deve ser lisa e polida; o grandioso áspero e rústico, (...) a obscuridade é inimiga da beleza; as sombras e as trevas são a essência do grandioso” (BURKE, 1993, p. 130).

A noção de prazer negativo de Burke está ligada ao distanciamento do espectador. Segundo ele “quando o perigo ou a dor se apresentam como uma ameaça (...) não pode proporcionar nenhum deleite”(BURKE, 1993, p. 48), mas quando são experienciadas de “certo modo atenuadas”, podem ser deliciosos, “como a nossa experiência diária nos mostra”(BURKE, 1993, p. 23). Em outras palavras, uma vez que o espectador se encontrasse em segurança, fora do alcance do objeto terrível e descomunal, ele poderia deleitar a experiência desses objetos. Seguindo Virgínia Figueiredo, “poderíamos resumir a fórmula geral do sublime da se-

guinte maneira: *uma relação de ameaça diante da grandeza do qualquer que seja, pois nela pressentimos uma potência capaz de nos destruir*” (FIGUEIREDO, 2011, p. 40).

Kant também não concebe o sublime como um categoria das artes. Na “Análítica do Sublime”, ele caracteriza o sublime como um certo tipo de prazer despertado, em geral, por objetos naturais, no qual a imaginação age livremente. Os exemplos desses objetos são bastante similares com aqueles ilustrados por Burke:

Rochedos audazes sobressaindo-se por assim dizer ameaçadoras, nuvens carregadas, acumulando-se no céu com relâmpagos e estampidos, vulcões em sua inteira força destruidora, furacões com a devastação deixada para trás, o ilimitado oceano revolto, uma alta queda-d'água de um rio poderoso etc. torna a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com o seu poder. Mas o seu espetáculo só se torna mais atraente quando mais terrível ele é, contanto que, somente, nos encontremos em segurança (KANT, 2010, p. 107).

Kant, assim como Burke, acredita que somente é possível a ocorrência do sentimento sublime se o observador estiver numa situação de segurança quando contempla o fenômeno grandioso ou violento. Contudo, Kant, diferentemente de Burke, distingue dois tipos de sentimentos sublimes: *sublime matemático*, que tem a ver com a grandeza do objeto, e *sublime dinâmico*, que diz respeito à força. No caso do *sublime matemático* o observador se depara com algo descomunal, absolutamente imenso em comparação à pequenez do observador. No caso do *sublime dinâmico*, o observador se depara com algo absurdamente violento, algo que poderia pôr fim à sua vida, sem que seu esforço fizesse qualquer diferença.

Rosenblum, em “The Abstract Sublime”, parte das considerações acerca do sublime de Burke e Kant para analisar as pinturas dos expressionistas abstratos. O crítico inicialmente compara a representação do sublime na obra do pintor britânico James Ward (1769 -1855), presente nas paisagens – *landscapes* – de suas pinturas, como por exemplo *Gordale Scar* (figura 2), com as pinturas abstratas de Clifford Still. Rosenblum acredita que a pintura de Ward “se destinava a estupeficiar o espectador numa experiência do Sublime que poderia ser incom-

parável até surgir uma obra como a 1956-D de Clyfford Still” (Figura 3) (ROSENBLUM, 1961, p. 38, tradução nossa).



figura 2: *Gordale Scar* – James Ward

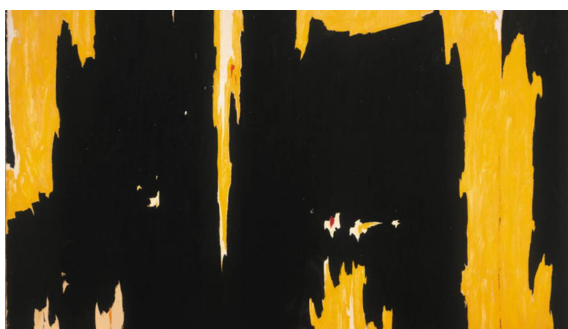


figura 3: 1956-D – Clyfford Still

As pinturas de Ward e Clyfford seriam sublimes por duas razões. Primeiro, as duas pinturas seriam imensas e, como Rosenblum recorre a Burke, “A grandeza da dimensão é uma poderosa causa do sublime” (ROSENBLUM, 1961, p. 38, tradução nossa): a tela de Ward teria por volta de 3,32m x 4,21m e a de Still 3,65m x 4,05m. Em segundo lugar, além do tamanho estupendo de ambas telas, as duas pinturas teriam um estrutura desconcertante segundo Rosenblum. Essa estrutura seria a representação daqueles fenômenos que suscitariam o senti-

mento de sublime segundo os exemplos de Burke e Kant, no caso da pintura de Ward, “abismos e cascatas, cujas alturas vertiginosas transformam touro, cervo e o rebanho (...) em brinquedo” e as formações escuras que, nas palavras de Rosenblum “ecoam a crença de Ward de que a obscuridade é outra causa do sublime” (ROSENBLUM, 1961, p. 39, tradução nossa). As estruturas que encontramos nas pinturas de paisagens de Ward – os abismos vertiginosos, os espaços obscuros etc – seriam traduzidos nas pinturas de Still para uma “abstração geológica” (ROSENBLUM, 1961, p. 39, tradução nossa), cujo efeito sublime seria o mesmo que o encontrado nas pinturas de Ward. Em outras palavras, a pintura de Still seria um equivalente abstrato das pinturas românticas do século XIX que exploravam o sublime através de paisagens que instanciassem as características de Burke e Kant dos objetos ou fenômenos sublimes.

Contudo, Rosenblum parece ainda ver nas pinturas de Still elementos figurativos, embora abstratos, que o diferenciariam do tipo de sublime buscado por outros pintores expressionistas abstractos como Pollock, Rothko e Newman. Enquanto Still representa abstratamente as paisagens sublimes (como as de Ward), esses outros pintores buscam a própria experiência sublime através do *ilimitado* e do amorfo. Segundo Rosenblum,

Substituindo as fissuras irregulares dos desfiladeiros real e abstrato de Ward e Still por um fenômeno não menos entorpecente de luz e vazio, Rothko, assim como Friedrich e Turner, coloca-nos no limiar daquele infinito amorfo examinado pelos estetas do Sublime (ROSENBLUM, p. 1961, p. 39, tradução nossa).

A tese principal de Rosenblum é justamente que a busca pelo ilimitado é o que liga o Expressionismo Abstrato (o Sublime Abstrato) à tradição dos pintores de paisagens sublimes – Ward, Caspar Friedrich, William Turner – ou Sublime Romântico.

confronto de tirar o fôlego com um ilimitado, no qual também experienciamos uma totalidade igualmente poderosa é a ideia que liga continuamente os pintores do Sublime Romântico com um grupo de pintores americanos recentes que procuraram o que pode ser chamado de “Abstract Sublime” (ROSENBLUM, 1961, p. 39, tradução nossa).



A busca pelo amorfo e pelo ilimitado diz respeito à estética do sublime em Kant e Rosenblum se refere diretamente a isso quando cita o filósofo alemão, para quem “o sublime (...) pode também ser encontrado num objeto sem forma, na medida em que seja representado ou que o objeto enseje representar nele uma *ilimitação*” (KANT, 2010, p. 90).

O mais importante, aqui, é assinalar a mudança na forma de se experienciar o sublime evidenciada por Rosenblum. Nas pinturas do Sublime Romântico – Ward, Friedrich etc. – a experiência do sublime é representada por situações em que o sujeito figurado na pintura estaria diante de um fenômeno sublime ou o cenário representaria as características desse fenômeno sublime. Assim, quando contemplamos a verticalidade abismal e escura da pintura de Ward ou o monge diante da imensidão vazia e quase disforme em *Monge à beira-mar* (Figura 4) de Friedrich poderíamos ver o sublime, mas, de certa forma, não teríamos a experiência do sublime diretamente.



figura 4: *Monge à beira-mar* – Caspar D. Friedrich

No caso do Sublime Abstrato, a imensidão ilimitada e amorfa está diante dos nossos olhos, e, portanto, teríamos a experiência do sublime diretamente, sem qualquer representação do sublime. O quadro em si seria sublime ou proporcionaria diretamente uma experiência sublime. É isso que Rosenblum quer dizer quando ele diz que,

Na linguagem abstrata de Rothko, tal detalhe literal – uma ponte de empatia entre o espectador real e a apresentação da paisagem transcendental – não é mais necessário; nós mesmo somos o monge diante do mar, parado silenciosa e contemplativamente diante dessa pintura enorme e silenciosa como se estivéssemos olhando um pôr-do-sol ou a noite iluminada pela lua (ROSENBLUM, 1961, p. 40, tradução nossa).

O exemplo mais marcante dessa imersão na pintura, no qual se experiencia diretamente o sublime decorrente do *ilimitado e amorfo* é *Vir Heroicus Sublimis* de Newman (figura 5). Sussekind descreve de forma detalhada a pintura e seu efeito:

Nessa obra de dimensões monumentais - aproximadamente 2,5 m de altura por 5,5 m de largura – Newman chega à redução mais radical dos recursos pictóricos, ao fazer uma pintura quase monocromática: um gigantesco retângulo vermelho, atravessado apenas por algumas finas linhas verticais de cores diferentes (outro tom de vermelho, cinza, branco) que se tornaram uma marca do trabalho desse pintor. Abaixo do título do quadro, o observador lê uma frase que o instrui a não se afastar para olhar a tela de longe, a fim de abarcar seus contornos. Ele deve permanecer perto dela, a uma distância que torna impossível a visão do conjunto. Por isso qualquer reprodução da obra, em escala reduzida, dá uma ideia totalmente equivocada da proposta do quadro. A proposta é que o espectador, próximo da tela, experimente uma espécie de mergulho no vermelho, deixando a cor cercá-lo completamente e ocupar todo o campo de visão. E o pintor trabalha com variações sutis de tonalidade para criar a sensação de transbordamento dos limites (SUSSEKIND, 2014, p. 196).

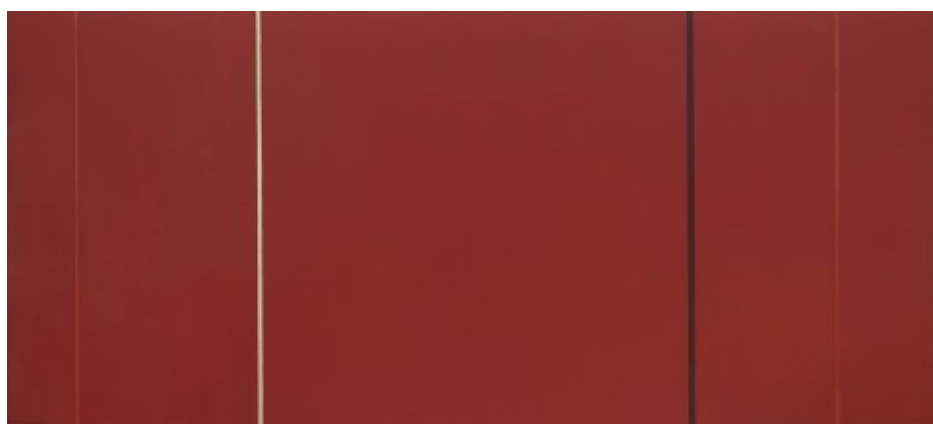


figura 5: *Vir Heroicus Sublimis* – Barnett Newman

Segundo Rosenblum, Newman buscava com *Vir Heroicus Sublimis* recriar, a experiência que teve ao visitar a tundra, uma experiência de completa imersão no vazio monocromático do ártico e na qual ele pode ter “a sensação de estar cercado por quatro horizontes numa rendição total à infinidade espacial” (ROSENBLUM, 1961, p. 40, tradução nossa). No entanto, como comenta Sussekind “a expressão pictórica dessa sensação não constrói uma imagem determinada, nem representa a vastidão de um lugar natural” (SUSSEKIND, 2014, p. 196). A pintura é a própria sensação. A experiência vivida de Newman não é representada, como numa pintura de Turner, ela é a própria experiência recriada.

Lyotard via em Newman um caso exemplar da estética do sublime nas vanguardas. Para ele, a “obra de Newman pertence à estética do sublime que Boileau introduziu com a sua tradução de Longino (...) e da qual Kant e Burke foram os analistas mais escrupulosos (LYOTARD, 1989, p. 90). Uma das teses apresentadas por Lyotard em “O Instante, Newman” se assemelha bastante àquela apresentada por Rosenblum acerca da pintura de Newman e de Rothko, na qual o crítico diz que o espectador tem a própria experiência do sublime (e não a representação do sublime). Lyotard afirma que “um quadro de Newman é um anjo, não anuncia nada, é o próprio anúncio” (LYOTARD, 1989, p. 86); em outras palavras, um quadro de Newman não representa um evento, ele é o próprio evento sublime.

Isso implica que houve uma mudança significativa com Newman (e, podemos talvez dizer, com o expressionismo abstrato) no que era tomado como o material e o efeito da arte. Ao se apropriar da noção de sublime e recriá-lo em telas imensas e quase monocromáticas, na qual o espectador, ao não se afastar da obra de modo a ver seus contornos, teria uma experiência do *amorfo* e do ilimitado, Newman teria rompido com uma concepção fisicalista e formalista da arte e acentuado, segundo Lyotard, algo que seria impossível nas representações do

Sublime Romântico: a experiência do tempo. Em Newman, “o tempo é o próprio quadro” (LYOTARD, 1989, 85), afirma Lyotard. Segundo ele,

No caso de Newman, esta evasão não consiste em ultrapassar os limites fixados ao espaço figurativo, pelo Renascimento e o Barroco, mas sim trazer o tempo do acontecimento em que ocorria a “cena” lendária ou histórica, sobre a apresentação do próprio objeto pictórico. A matéria cromática, a sua relação com o material (a tela, por vezes deixada por preparar) e a sua disposição (escala, formato, proporção), eis o que deve suscitar a surpresa admirável, a maravilha, que alguma coisa acontece, em vez de nada (LYOTARD, 1989, p. 91-92)

Lyotard se vale da noção kantiana de “apresentação negativa” para justificar o tipo de pintura de Newman, na qual “alguma coisa acontece”, ou seja, em que a experiência do sublime ocorre e não é simplesmente representada. Como comenta Sussekind, a “representação negativa” kantiana seria “uma possibilidade de evocar de alguma maneira o inapresentável” (SUSSEKIND, 2014, p. 198), e ainda, segundo o comentador, “Essa seria a indicação da teoria kantiana para as vanguardas artísticas: a apresentação que não apresenta nada e que por isso mesmo evoca o inapresentável” (SUSSEKIND, 2014, p. 198). Para Lyotard, esse “paradoxo de uma apresentação que não apresenta nada”, de certa forma, anunciaria “as saídas abstracionistas e minimalistas pelas quais a pintura tentará escapar à prisão figurativa” (LYOTARD, 1989, p. 91).

A implicação da noção de sublime, na formação das vanguardas será tratada de modo mais abrangente por Lyotard no artigo “O Sublime e a Vanguarda”. Uma das teses que Lyotard argumenta nesse artigo pode ser resumida assim: “O vanguardismo germina (...) na estética kantiana do sublime” (LYOTARD, 1989, p. 103). Podemos entender que por vanguardismo Lyotard se referia, por um lado, a tendência das vanguardas artísticas do século XX de romper com a figuração, como quando ele apresenta mais longamente sua tese:

Desejei sugerir que, no despertar do romantismo, a elaboração da estética do sublime por Burke e, num menor grau, por Kant, aponta para um mundo de possibilidades de experimentações artísticas, no qual os Vanguardistas vão traçar o seu rumo. Não se trata, em geral, de influências diretas, observáveis do ponto de vista empírico. Manet, Cézanne, Braque e Picasso, não leram, por certo, nem Kant nem Burke. Trata-se, de preferência, de um destino irreversível na destinação das obras de arte, o qual afeta todas as valências da condição artística. O artista experimenta combinações que permitem o acontecimento. (...) A obra não

depende de modelos, tenta apresentar o que não é apresentável; não imita a natureza, é um artefato, um simulacro (LYOTARD, 1989, p. 105-106).

Por outro lado, também podemos entender que por vanguardismo Lyotard não se referia somente ao fim da figuração, mas também a necessidade do objeto físico como *medium* artístico. Com podemos ver na seguinte passagem:

A dúvida que atormenta as vanguardas não para com as “sensações coloridas” de Cézanne, como se elas fossem indubitáveis, e, aliás, tão pouco com as abstrações criadas por ela. A tarefa de ter que testemunhar do indeterminado, arrasta, um a seguir ao outro, os estorvos opostos às vagas das interrogações dos escritos dos teóricos e dos manifestos dos próprios pintores. Uma definição formalista do objeto pictórico, igual à que foi proposta por Clement Greenberg, em 1961, quando confrontado à abstração “pós-plástica” americana, é rapidamente controlada pela corrente minimalista. Será pelo menos necessário haver um suporte (para a tela ser esticada)? Não. Cores? O quadrado preto sobre fundo branco de Malevich já tinha respondido a esta pergunta, em 1915. Será necessário haver um objeto? A *body art* e o *happening* querem provar o contrário. Um lugar, pelo menos, para expor, como poderia ter sugerido pela “fonte” de Duchamp? A obra de Daniel Buren é testemunha de que se pode duvidar desta necessidade (LYOTARD, 1989, p. 107).

Certamente essa forma de conceber as pinturas dos expressionistas abstratos (ou, pelo menos parte delas) tem uma relação clara com a defesa de Rosenberg de que as pinturas desses pintores seriam ações ou eventos. Rosenberg, Rosenblum e Lyotard compartilham, de maneira geral, a crença de que a arte de vanguarda, em especial o Expressionismo Abstrato, ao explorar o fim da figuração, segue em direção à uma concepção de objeto artístico que não pode ser encerrado no objeto físico.

Lyotard, menos que Rosenblum, defende a tendência da arte de vanguarda em criar pinturas *amorfas* e *ilimitadas* ou representações do indeterminado, no qual elas mesmas são a experiência, no caso, do sublime. No entanto, ele diz que “não se trata, em geral, de influências diretas, observáveis do ponto de vista empírico” (LYOTARD, 1989, p. 105, tradução nossa). Rosenblum, diferentemente de Lyotard, apresenta uma relação “empírica” ou um ponto de contato entre a estética do sublime – em suas palavras, do Sublime Romântico –, e o expressionismo abstrato (ou Sublime Abstrato). Rosenblum acredita que “certos vestígios de

pintura de paisagem sublime persistem no final do século XIX nas populares pinturas panorâmicas de viagens de estadunidenses como Bierstadt e Church” (ROSENBLUM, 1961, p. 41, tradução nossa). Com isso, Rosenblum tentava evitar um possível problema que parece ser mais evidente para Lyotard: o isolamento da arte americana no século XIX e início do século XX, seja em razão da distância, seja em razão da tecnologia limitada de reprodução de imagens (as cores e a dimensão da pintura de Ward ou de Friedrich, por exemplo, seriam completamente perdidas).

Isso, de certa forma, mostra a dificuldade de se explicar o que havia de *novo* no expressionismo abstrato (e no tipo de arte que se desenvolveu posteriormente nos Estados Unidos) em relação ao modernismo europeu, valendo-se apenas de referências recursivas aos estilos artísticos (como o fez Greenberg) ou à uma herança filosófica europeia (como o fez Lyotard). O que distinguiria aqueles pintores expressionistas abstratos da pintura modernista do velho continente não pode ser a cultura europeia em comum, mas um conjunto de elementos nativos, autóctones. E nesse conjunto de elementos, o pragmatismo americano e, especialmente, a teoria da experiência de Dewey foram fatores determinantes para distinção do Expressionismo Abstrato como movimento singular.

Vale a pena então compreender o que os próprios expressionistas abstratos entendiam por sublime.

Motherwell e Newman referem-se ao conceito de sublime em “A Tour of Sublime” e “The Sublime is Now”, respectivamente. Qualquer um familiarizado com o conceito de sublime em Kant ou Burke e que lê os textos de ambos expressionistas abstratos, sem antes ter tido contato com os artigos de Rosenblum e Lyotard poderia estranhar o uso que os pintores fazem do sublime. Primeiro, como já foi comentado, a discussão do sublime aparece dissociada da discussão da experiência de fenômenos naturais. Em segundo lugar, em geral, o sublime

é utilizado para caracterizar determinado estilo de arte ou ainda algum tipo ou qualidade de experiência. Motherwell, por exemplo, define o sublime recorrendo o vocabulário deweyano da seguinte maneira: “considero o sublime a ênfase de uma possível qualidade sentida na experiência estética, o elevado, o nobre, o imponente, o eco das grandes mentes” (MOTHERWELL, 1992, p. 52, tradução nossa).

Nesse sentido, para Motherwell, o sublime é a característica de um certo tipo de experiência estética (não uma experiência distinta): de maneira semelhante à do tratado de Longino, o termo *sublime* adjetivava certas passagens poéticas. É como se Motherwell não tivesse feito a passagem do *estilo* sublime para a obra sublime.

Nos artigos de ambos pintores, o problema do sublime está circunscrito a uma tentativa de responder o que é a arte modernista europeia e, de certa forma, de demarcar o lugar do Expressionismo Abstrato na história da arte: se o movimento é uma continuidade ou uma ruptura com o modernismo europeu. Newman analisa a história da arte e o modernismo europeu a partir das categorias de beleza e sublime. Para ele,

A invenção da beleza pelos gregos, isto é, seu postulado da beleza como um ideal, tem sido o fantasma da arte europeia e das filosofias estéticas europeias. O desejo natural dos homens em artes para expressar sua relação com o Absoluto se torna identificado e confundido com o absolutismo das criações perfeitas – o fetiche da qualidade – de modo que o artista europeu tem estado continuamente envolvido na luta moral entre as noções de beleza e o desejo pelo sublime (...).

A confusão na filosofia é apenas o reflexo de uma luta que constitui a história das artes plásticas. Não há dúvidas para nós hoje que a arte grega é uma insistência de que o sentido de elevação (*exaltation*) deva ser encontrado na forma perfeita, que exaltação é o mesmo que sensibilidade ideal, em contraste, por exemplo, com o Gótico e o Barroco, nos quais o sublime consiste no desejo de destruir a forma; onde a forma pode ser amorfa (NEWMAN, 2003, p. 572, tradução nossa).

Newman argumenta que o ápice desse embate entre ideal de beleza grego e o sublime ocorre na Renascença e a resposta artística contra eles, a arte modernista. Newman não é tão claro como Motherwell acerca do sublime. Ele não oferece uma definição direta do termo. Por vezes, ao contrapor sublime e beleza, ele liga o sublime ao amorfo ou *formless*. Se entender-

mos o ideal de beleza grega como a beleza das formas, o sublime seria a negação desse ideal de beleza formal. Por vezes, sublime se refere mais diretamente à lenda ou mito figurado na arte, que não é representado em termos de beleza absoluta, mas seria a própria “evocação do Absoluto” (NEWMAN, 2003, p. 573, tradução nossa).

Na análise histórica de Newman, o Renascimento estabelece os ideais gregos de beleza e de que o artista deveria pintar a lenda ou mito vestidos de uma beleza absoluta, indo contra o “êxtase gótico” da evocação do Absoluto. A primeira resposta a esse ideal de beleza aparece com o modernismo, com os Impressionistas que desejavam “destruir a retórica estabelecida da beleza por meio da insistência numa superfície com pinceladas disformes” (NEWMAN, 2003, p. 573, tradução nossa).

No entanto, o ataque da arte moderna ao Renascimento não foi o suficiente para eliminar a busca da beleza como um ideal a ser perseguido pela pintura. Segundo Newman,

Ao descartar as noções de beleza renascentista, e sem qualquer substituto adequado para uma mensagem sublime, os Impressionistas foram forçados a se preocupar (...) com valores culturais de sua história plástica, de modo que, ao invés de invocar *um novo modo de experimentar a vida*, eles apenas fizeram uma transferência de valor (NEWMAN, 2003, p.573, tradução nossa).

Em outras palavras, os modernistas não negaram o problema da beleza ou ideal de beleza grega nas artes. Os modernistas continuaram explorando o problema do que é a beleza, embora o tenham colocado em termos de possibilidades plásticas da beleza. Para Newman, por exemplo, Picasso, embora sublime, estaria preocupado com a questão da natureza da beleza, assim como nas pinturas de Mondrian, “em sua tentativa de destruir a pintura renascentista através da insistência no tema puro”, a exaltação do plano branco “onde sublime paradoxalmente se transforma num absoluto de sensações perfeitas” (NEWMAN, 2003, p. 575, tradução nossa), em outras palavras, o ideal de beleza.

Segundo Newman,



A falha da arte europeia em alcançar o sublime se deve a seu desejo cego de existir dentro da realidade da sensação (seja o mundo objetivo, seja distorcido ou puro) e construir uma arte dentro de uma estrutura de plasticidade pura (o ideal grego de beleza, quer que a plasticidade seja uma superfície ativa romântica ou uma superfície estável clássica. Em outras palavras, a arte moderna, apanhada sem um conteúdo sublime, foi incapaz de criar uma nova imagem sublime, e incapaz de se afastar das imagens renascentistas de figuras e objetos, exceto através de distorção ou ao negá-las completamente em razão de um mundo vazio de formalismos geométricos – a retórica *pura* de relações matemáticas abstratas, se enredam em uma luta pela natureza da beleza, quer a beleza estivesse na natureza quer ela pudesse ser encontrada sem a natureza (NEWMAN, 2003, p. 574, tradução nossa).

Newman acreditava que o Expressionismo Abstrato se diferenciava do projeto modernista europeu justamente por recusar o problema da beleza, ou se resumir à tarefa da pintura de explorar as possibilidades estilísticas e plásticas da beleza. Para Newman, ele e seus companheiros expressionistas abstratos, “livres do peso da cultura europeia, estamos encontrando a resposta, ao negar completamente que a arte tenha qualquer interesse no problema da beleza ou de onde encontrá-la” (NEWMAN, 2003, p. 573-574, tradução nossa). A arte moderna teria gasto tanta energia para se rebelar contra a beleza renascentista que pouco sobrou para “a realização de uma nova experiência” (NEWMAN, 2003, p. 573, tradução nossa) ou para “evocar uma nova forma de experienciar a vida” (NEWMAN, 2003, p. 573, tradução nossa).

Conceber a arte como uma experiência, como defendida por Dewey e detectada no expressionismo abstrato por Rosenberg, libertavam Newman e seus companheiros daquela busca pela essência da arte modernista cujo arauto era Greenberg. A crítica formalista da arte e de sua necessidade de explicar a pintura recorrendo à história da arte em termos de sucessão progressiva de estilo consideraria as pinturas expressionistas abstratas ou como uma continuidade do abstracionismo europeu ou como uma variação pouco ortodoxa – ou mesmo provinciana (por não romper completamente com a figuração) – do que estava sendo produzido na Europa. O conceito de sublime como amorfo ou *ilimitado* possibilitaria negar o princípio crítico difundido por Greenberg, tirando o Expressionismo Abstrato da linha histórica pensada por ele.

A importância da ideia de sublime como ilimitado ou amorfo para os expressionistas abstratos está no fato de que esse conceito fazia oposição ao tipo de arte moderna com a qual os expressionistas abstratos eram incansavelmente comparados e também de que fazia oposição ao critério crítico que tirava qualquer aspecto de originalidade de Newman e de seus companheiros.

Pensar a pintura dos expressionistas abstratos, ou a de Newman, como uma experiência não entra em conflito com a posição de Lyotard em abordar a pintura de Newman a partir da categoria de sublime. O que determinaria que uma experiência seja estética é a estrutura da experiência: independente se a experiência for prazerosa ou não. Nesse sentido, as posições de Dewey e de Lyotard podem ser complementares: Dewey, quanto à estrutura mais geral da experiência; Lyotard, no tocante àquela experiência em particular. Se há algo que fica evidente quando a experiência se torna arte é que as categorias estéticas tradicionalmente aplicadas à arte já não são adequadas para a abordagem desses novos fenômenos e necessitam ser ou ampliadas ou revisadas.

O filósofo francês percebeu, ao recorrer à categoria de sublime para explicar as *action paintings*, no Expressionismo Abstrato – Newman – a impossibilidade de abordar aquelas obras por meio da categoria de beleza. A beleza, associada à forma do objeto em Kant e replicada por Greenberg, não “captaria” o que haveria de específico e de novo em relação aos expressionistas abstratos (como argumentou Rosenberg). Lyotard percebeu isso, a beleza formal não se aplicaria a esse tipo de pintura. A pintura de Newman é *amorfa* e o seu pedido para que o espectador não se afaste da obra deixa claro o desejo do pintor que sua pintura seja experienciada como algo disforme, algo cuja forma seja indiferente para o tipo de experiência que ela criou para o espectador. Lyotard recorre ao tempo: a possibilidade de nada acontecer, embora algo aconteça.

A aplicação da categoria do sublime à arte contemporânea foi possível, primeiramente, em razão do desenvolvimento do tipo de pintura que estava sendo feito pelos pintores estadunidenses do expressionismo abstrato que abandonaram a noção subjacente ao formalismo de que a pintura é um objeto físico – circunscrito à sua materialidade – por uma noção de pintura (e de arte) que seria melhor definida como um evento, isto é, *uma* experiência.

A ampliação do tamanho das pinturas, o apelo de Newman para que o espectador não percebesse os limites da tela – ao manter uma distância próxima a ela –, assinala a exaustão do objeto físico em funcionar como obra de arte que engendraria no espectador a experiência desejada pelo pintor. A tentativa de criar um espaço perceptivamente ilimitado, a tentativa de fazer o espectador “entrar”, “flutuar”, no contínuo vermelho criado por Newman, torna indiferente a questão se aquilo é constituído de tela e tintas. Tem-se nesse tipo de criação artística o germe do tipo de experiência que seria criada pelas *instalações*: onde todo o ambiente funcionaria como uma experiência (e não a ilusão de totalidade). A ação de Newman e de outros expressionistas abstratos daria origem, em futuro próximo, a um tipo de arte como *Yard*, de Allan Kaprow (figura 6): obra na qual entramos e que experienciamos enquanto experiências participativas.



figura 6: *Yard* – Allan Kaprow

#### 4.4. O Ensino Experimental da Arte: Bauhaus e Black Mountain College

Isaiah Berlin costumava recorrer ao poeta Heirich Heine para enfatizar a força que as ideias têm para mudar o curso dos eventos históricos e a vida de pessoas que, muitas vezes, olham com desdém para qualquer atividade teórica, como se houvesse um abismo intransponível entre teoria e ação. Berlin dizia: “Há mais de cem anos, o poeta alemão Heine alertou os franceses para não subestimarem a força das ideias: os conceitos filosóficos nutridos na quietude do escritório de um professor poderiam destruir uma civilização” (BERLIN, 1981, p. 134). Certamente nem todas as ideias têm a força necessária para destruir uma civilização e nem todas os conceitos filosóficos são nutridos no silêncio de um gabinete. Porém, alguns são suficientemente fortes para modificar parte do mundo.

Provavelmente John Dewey não imaginava que os experimentos pedagógicos que conduziu na escola laboratório em Chicago, na viragem do século XX, afetaria o curso da história da arte. Sua intenção, ali, era tão somente investigar o processo de conhecimento e desenvolver um modelo pedagógico para a educação infantil que rompesse com a estrutura rígida e desestimulante dos modelos tradicionais de ensino. No entanto, os resultados desses experimentos afetaram de forma significativa a maneira de se pensar a educação dos artistas, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa.

É surpreendente que o impacto inicial no universo artístico se deva mais ao Dewey filósofo da educação do que ao Dewey esteta. Antes da publicação de *Art as Experience* (1934), suas ideias influenciavam o mundo da arte do início do século XX, principalmente em razão da publicação de *Democracy and Education* (1916). Rapidamente após sua publicação, *Democracy and Education* havia se tornado mundialmente conhecido e traduzido para diversas línguas. O método pedagógico experimental apresentado na obra, cujo lema era “aprender fazendo” (*learn by doing*), se tornou modelo de inspiração para uma série de reformas educa-

cionais nos Estados Unidos e outros países do globo. Assim, a ênfase na ação e a postura ativa do aluno no processo de ensino, em contraste com o método autoritário e baseado em regras dos modelos tradicionais, tornou-se referência para um modelo de ensino que fosse adequado para as necessidades modernas.

O modelo pedagógico das escolas do século XIX e da viragem do século XX não era muito diferente daqueles que se usavam nas academias de arte. Em especial, não eram diferentes do método da modelar academia francesa de Belas Artes. Ambos eram baseados em hierarquia, regras e na cópia. Independentemente se a autoridade fosse o professor e se copiasse o quadro-negro ou livros, ou se a autoridade fosse o *premier peintre* e se copiasse desenhos e pinturas. Nikolaus Pevsner resume bem o processo de ensino nas academias de arte: “A sequência de desenhos a partir de desenhos, desenhos a partir de modelos em gesso e desenhos a partir de modelo-vivo era considerada o fundamento do currículo acadêmico” (PEVSNER, 2005, p. 149).

Esse modelo de ensino perdurou bastante tempo. O programa de ensino das academias manteve-se praticamente inalterado durante o século XVIII até o final do século XIX. Desse modo, não havia, no início do século XX qualquer proposta robusta para uma pedagogia da arte que não recaísse no copismo e em outras deficiências do academicismo. Por outro lado, seria impossível pautar uma instituição de ensino com ideais artísticos românticos. O romantismo, talvez o mais feroz crítico do academicismo, parecia incapaz de fornecer qualquer orientação pedagógica para gerir uma instituição de ensino de arte.

A filosofia da educação de Dewey tornou-se então uma das principais ferramentas para o desenvolvimento de uma nova metodologia para o ensino de arte. E isso se deve a duas razões. Primeiro, a pedagogia de Dewey tiraria o aluno da posição passiva dentro do processo de ensino. O instrumentalismo de Dewey, a ideia fundamental do “aprender fazendo”, consis-

te justamente em que o aluno adote uma postura ativa e interessada no processo de aprendizagem. Em outras palavras, o “aprender fazendo” é o oposto do exercício acadêmico de imitar, de copiar a cópia.

Em segundo lugar, ao conceber o papel do professor como um mediador, Dewey retira dele a autoridade que lhe era atribuída nas academias, e com isso se esvai a concepção de professor que dita regras da produção de obras de arte. Em resumo, a pedagogia de Dewey era completamente anti-acadêmica e isso certamente atraiu a atenção daqueles que estavam descontentes com o modelo acadêmico de ensino de arte.

As ideias pedagógicas da Bauhaus consonavam com as defendidas por Dewey. A Bauhaus foi criada na Alemanha, no período do entre guerras, e foi uma das primeiras instituições a organizar um modelo pedagógico inovador para o ensino da arte no século XX. A escola foi fundada em 1919 a partir da fusão da Academia de Belas Artes com a Escola de Artes Aplicadas de Weimar e sua pedagogia se fundamentava no aprendizado artístico através de experimentos, de modo que a escola funcionaria como um laboratório onde se realizavam experimentações com formas, cores, texturas etc. Além disso, os preceitos da Bauhaus defendiam a ruptura com as distinções enraizadas entre arte e artesanato e entre conhecimento teórico e trabalho manual dentro do processo de ensino.

A ideia bauhausiana de ensino experimental e sua crítica a qualquer dualismo poderia muito bem ser retirada de qualquer texto sobre educação de Dewey de seu período instrumentalista. Contudo, há certa querela sobre a influência do pensamento de Dewey sobre a Bauhaus, ou mesmo se há influência ou mera coincidência.

O historiador da arte Giulio Carlo Argan não afirma que Dewey influenciou a Bauhaus diretamente, mas que Walter Gropius, fundador da Bauhaus, compartilhava certas posições pragmatistas com Dewey, em especial, a ideia de uma racionalidade que opera conforme uma

“técnica” ou “ferramenta” (em oposição a uma racionalidade verticalizada ou intuída) e que a arte e a arquitetura teriam um papel na transformação da sociedade. Argan comenta: “É certamente verdade que chegando à América, Gropius se dá conta da existência de mais de um ponto de contato entre sua própria didática e a didática pragmatista americana, por exemplo, a de Dewey (...)” (ARGAN, 2005, p. 146).

Rainer Wick, por outro lado, em sua obra *A Pedagogia da Bauhaus* (1998) vê uma relação direta entre a pedagogia da Bauhaus e a de Dewey na figura de Josef Albers, professor da Bauhaus. As obras de Dewey já haviam sido traduzidas para o alemão e eram amplamente discutidas lá no âmbito da reforma educacional nacional. Wick comenta:

Aprender e não ensinar, o princípio de “tentativa e erro” como condição do processo criativo; aprender descobrindo”, como elemento necessário à educação criativa: com essas máximas, Albers provou-se um pedagogo, que transportou de maneira frutífera para o âmbito da formação artística os ideais educativos progressistas do movimento de reforma pedagógica dos anos anteriores e posteriores a 1900. Nesse sentido, o pensamento pedagógico do americano *John Dewey* (1859-1952) parece ter influenciado Albers firmemente. As traduções para o alemão dos escritos de Dewey sobre pedagogia – por exemplo, *Escola e Sociedade e Democracia e Educação* foram publicadas nas duas primeiras décadas do século XX e, no âmbito do movimento de reforma pedagógica, tiveram extraordinária influência sobretudo sobre Herschenteiner (WICK, 1989, p. 237)

Seja direta ou não, nesse período a influência de Dewey no ensino da arte se resumia a seu instrumentalismo e a sua crítica aos dualismos. Na prática isso significa: a) ensino com o currículo flexível, sem disciplinas delimitadas, b) a multidisciplinaridade, c) o rompimento da distinção entre o teórico e o prático – o trabalho manual ocuparia um lugar de destaque no processo de ensino – e d) o professor exerceria o papel de orientador que ajudaria a conduzir as investigações artísticas.

Contudo, isso ocorreu antes da publicação de *Art as Experience* (1934), o único livro de Dewey dedicado à estética e à filosofia da arte escrito. Diferentemente do *Democracy and Education*, esse livro não se dedicava à educação, muito menos ao ensino da arte. Mas antes é uma continuação de suas investigações acerca da experiência, que desenvolveu partir do arti-



go “Postulado do Empirismo Imediato” e que marca o início de sua fase “experimentalista”. O objetivo de *Art as Experience*, como afirma o próprio Dewey, é “recuperar a continuidade da experiência estética com os processos normais de viver” (DEWEY, 2012, p. 70).

Dewey acreditava que a experiência humana realizaria na experiência estética todas as suas potencialidades. E sua obra visa mostrar como essa possibilidade é embotada pelas condições sociais e pelas próprias teorias da arte. Como a educação, assim como a arte, ocupa um lugar extremamente importante na vida comum, inevitavelmente Dewey haveria de abordar, mesmo de forma fragmentada, os problemas da relação entre arte e educação.

A aplicação das ideias pedagógicas de Dewey ao ensino da arte encontrou sua forma mais bem acabada e frutífera no *Black Mountain College* (BMC).

O *Black Mountain College* foi fundada numa zona rural no estado da Carolina do Norte, perto de Asheville. Sua origem está num grupo de professores insatisfeitos com a burocracia acadêmica e descaso salarial da *Rollins College*, uma faculdade no estado da Flórida. Esse grupo, sob liderança de John Andrew Rice, decidiu por si mesmo fundar uma instituição de ensino de arte pautada na educação progressista de Dewey.

A possibilidade de se utilizar o modelo de educação progressista no ensino superior havia sido discutida anos antes num evento sobre o tema na própria Rollins College e Dewey foi um dos principais convidados. No entanto, essa possibilidade nunca tinha sido completamente realizada antes do surgimento do BMC.

Quando foi fundada em 1933 a pedagogia do BMC refletia ou desejava refletir o pensamento de filosófico de Dewey. Como afirma Diaz,

*O Black Mountain College* foi criada imediatamente depois, com o objetivo holístico de educar um aluno como uma pessoa e como um cidadão. Inspirados pelo trabalho do filósofo John Dewey (que se juntou ao quadro de conselheiros da faculdade), sua pedagogia enfatizava o treinamento em artes, e seus fundadores esperavam afrouxar ou abolir todos os tipos de separação entre professores e estudantes, professores e funcionários, que normalmente

servem para especializar papéis e reforçar distinções hierárquicas” (DIAZ, 2014, pos. 115, tradução nossa)

Além de ser a primeira instituição de ensino de arte estadunidense a adotar um modelo pedagógico progressista para o ensino de arte, o BMC foi fundamental para estabelecer uma ponte entre a arte estadunidense e as vanguardas europeias.

O ano de fundação do BMC, 1933, foi o mesmo de ano encerramento da Bauhaus na Alemanha. Fugindo do nazismo, o ex-professor da Bauhaus Josef Albers e sua esposa Anni Albers aceitaram fazer parte do corpo docente da recém-inaugurada escola experimental no interior da Carolina do Norte. Ambiente completamente diferente daquele que o casal estava acostumado na República de Weimar. Certamente, esse encontro seria improvável sobre outras condições menos forçosas. Nesse sentido, embora com pouco alunos e afastadas dos grandes centros artísticos da época (especialmente Nova Iorque), o *Black Mountain College*, nas palavras de Eva Díaz, “foi um lugar crucial para o diálogo transatlântico entre a estética e a pedagogia da Europa modernista e sua contraparte estadunidense” (DIAZ, 2014, pos. 97, tradução nossa).

Josef Albers já havia tido contato com o pensamento pedagógico de Dewey quando ainda era professor da Bauhaus e estava familiarizado com as propostas teóricas apresentadas em *Democracy and Education*. Contudo, ao chegar ao BMC, Albers passa a ter contato com uma nova discussão dentro da filosofia de Dewey. Uma discussão que não se restringe a metodologia de ensino, mas que parte para o próprio problema da relação entre experiência e experimentalismo em arte e o papel da arte dentro da sociedade. Como comenta Diaz,

Baseado no trabalho de John Dewey, Albers apresentou a metodologia do teste experimental como um corretivo energético contra os hábitos perceptivos inertes da cultura em geral, chamando atenção para a enorme força da educação progressista em combater as formas de reprodução social, isto é, a tendência de os valores culturais tradicionais serem reproduzidos como tradições privilegiadas da sociedade (DIAZ, 2014, pos. 435, tradução nossa)

Albers ficou tão imbuído das ideias de Dewey que, em 1935, um ano após a publicação de *Art as Experience*, publicou um artigo com o mesmo nome: “Art as Experience”. Nesse artigo Albers defende sua versão do experimentalismo se valendo de termos bem semelhantes aos usados por Dewey em sua obra homônima.

Além de Albers, outras figuras notórias fizeram parte da instituição: John Cage e Robert Motherwell, Robert Rauschenberg, Ray Johnson, entre outros. O experimentalismo era o elemento de ligação entre todos os participantes do BMC. Segundo Díaz, todos “compartilhavam o desejo de experimentar, embora não concordassem necessariamente com o que isso significa” (DIAZ, 2014, pos. 97, tradução nossa).

Para que existisse experimentação na criação artística não seria necessário apenas ímpeto interno do artista ou um gênio criativo. Os membros do BMC perceberam, através da filosofia de Dewey, que o experimentalismo e o desenvolvimento de novas práticas artísticas dependem também do tipo de instituição que acomoda os artistas e na qual eles são formados. Assim, toda a questão do experimentalismo está associada a uma discussão mais ampla de como devem ser as instituições que ensinam arte de modo que os alunos consigam desenvolver a prática da experimentação artística.

A experimentação livre, no contexto da Bauhaus e das interpretações do *Democracy and Education*, significava a prática do “learn by doing”, em oposição ao modelo de ensino academicista. Já na pedagogia do BMC, o experimentalismo abarca as discussões presentes em *Art as Experience*. Com isso, dentro da metodologia de ensino da instituição, encontram-se discussões sobre a abrangência da experiência estética, do que seria o material da arte, a arte como um evento, e a relação entre arte e a constituição de uma sociedade democrática.

A estrutura pedagógica do BMC seria um exemplo de comunidade ideal de Dewey. A faculdade era estruturada de modo a não haver divisões hierárquicas, seja entre alunos e pro-

fessores, seja entre eles e o corpo administrativo. Essa postura refletia a crítica de Dewey ao dualismo que, de certo modo, seriam espalhados pelas divisões acadêmicas: por exemplo, entre teórico (professores) e prático (corpo administrativo). Pensava-se que ao eliminar organização hierárquica seria possível criar de maneira mais igualitária uma comunidade experimental de inquiridores. Essa comunidade funcionaria de maneira semelhante ao ensino em geral e à pesquisa científica: os membros participantes poderiam cooperativamente conduzir experimentos artísticos. Essa comunidade de inquiridores se tornou, na BMC, uma comunidade de “experimentadores”, na qual, coletiva e cooperativamente, se conduzia investigações sobre as possibilidades da experiência e da arte.

#### 4.5. Experiência como Arte: Cage e Kaprow

O ano de 1948 trouxe uma série de mudanças ao Black Mountain College. Alguns dos primeiros expressionistas abstratos passaram a fazer parte do corpo da faculdade, entre eles Robert Motherwell e Willem de Kooning, e isso acarretou na diminuição gradual da influência do pensamento de Josef Albers sobre a estrutura pedagógica da instituição. As propostas de Albers – “transmissão de idéias através da instrução em situações formalizadas, exercícios visuais frouxamente supervisionados por um professor treinado em experimentos artísticos formais” (DIAZ, 2015, pos. 1183, tradução nossa) – iriam contra a postura libertária e individualista dos expressionistas abstratos. Essa mudança não negava a motivação principal da instituição: a abordagem experimental da arte; embora a forma de se realizar essa experimentação artística tenha se modificado.

No verão de 1948, o compositor John Cage fazia parte de um grupo de professores-artistas que conduziam práticas artísticas no BMC. (Nesse grupo ainda estava o dançarino e

coreógrafo Merce Cunningham). Aquela seria a primeira de algumas visitas de Cage ao BMC entre 1948 e 1953. Cage adotou uma pedagogia que rompia com os exercícios com formas e cores de Albers: o compositor desenvolveu uma metodologia experimental para a criação de eventos e músicas fundamentadas na aleatoriedade. Como comenta Díaz, para Cage, “a junção de processos organizados com resultados aleatórios (gerados ao acaso) permitiu transcender hábitos previsíveis de composição e de recital” (DÍAZ, 2015, pos. 1212, tradução nossa). O método experimental de Cage tinha como “propósito o remover do propósito” (DÍAZ, 2015, pos. 1212, tradução nossa).

Contudo, isso não significa que o processo experimental de Cage fosse completamente aleatório. O compositor segue uma espécie de *chance protocol*, para usar o termo de Díaz. Cage estabelecia a duração, os segmentos, as tarefas específicas de cada *performer*, os instrumentos e materiais utilizados em seus eventos e peças. De fato, ele diz que, “se se está fazendo um objeto e então se procede de um modo indeterminado para ver o que acontecerá, fora de controle, então se está simplesmente sendo descuidado a respeito da fabricação desse objeto” (KOSTELANETZ, 2002, p. 224, tradução nossa).

Uma das primeiras realizações dessa metodologia ocorreu em 1952 com *Theater Piece No. 1* ou, como também é chamada, “The Event”. Tratava-se de uma *performance* colaborativa e multimeios sem roteiro definido que tinham como elementos constituintes poesia, música, fotografia, dança e o tudo mais que estivesse contido no salão de jantar da BMC, onde o “evento” ocorreu. O evento contou com a participação de outros membros da instituição, entre eles, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham, M. C. Richards, Charles Olson e o pianista David Tudor.

Cage fazia uma preleção sobre o budismo em cima da escada no centro do salão. Richards e Olson liam poemas em outras escadas. O público estava dividido em grupos e, entre

os espaços vazios do cômodo, Cunningham dançava acompanhando a música improvisada de Tudor ao piano “modificado” com pedaços de feltro e madeira entre as cordas. Imagens eram projetadas nas paredes. Quatro pessoas vestidas de branco serviam café. Todos agiam aleatoriamente dentro de um período e de acordo com certos parâmetros estipulados por Cage.

Com *Theater Piece No. 1*, Cage modificou o modelo pedagógico da BMC e também ampliou o alcance da experimentação artística desenvolvida dentro dos domínios da instituição. Diferentemente do método experimental de Albers, Cage não pressupunha a necessidade do objeto físico. Pelo contrário, Cage estava levando ao extremo aquela possibilidade iniciada pelos expressionistas abstratos, ao conceber a arte como um evento, como uma experiência, que se iniciava fora da tela e que não se limitava às suas bordas e, por isso, não poderia ser reduzida ao objeto. Pensar a arte como um evento permite Cage romper completamente com a distinção arte e vida, com as barreiras entre os gêneros artísticos e incluir tudo dentro de um grande acontecimento participativo. Pensar a arte como um evento permite ter todo o mundo como material artístico.

“The Event” abriria a possibilidade para Cage realizar no mesmo ano *4'33*”, sua peça mais famosa e na qual, Lyotard talvez dissesse, “nada acontece”. A ideia inicial de Cage era produzir uma obra com a duração de 3 ou 4' 30” minutos de silêncio. A escolha do tempo refletiria a duração média de uma música comercial. E a obra se chamaria *Silent Prayer*. Segundo ele, foi a composição que mais tempo ele demorou para compor: cerca de quatro anos. O artista temia a forma como a obra seria recebida – uma obra sem qualquer coisa poderia soar com uma piada.

A peça é uma composição com quatro minutos e trinta e três segundos de duração, composta de três movimentos, em que nem uma única nota sequer é tocada. O pianista (ou qualquer outro músico) fica em completo silêncio durante toda a execução da peça. Os únicos

sons que se ouve são os sons aleatórios do ambiente, no qual *4'33"* está sendo executada. A obra silenciosa manteria o protocolo presente em *Theater Piece No. 1*: os sons são aleatórios, mas ocorrem dentro de um parâmetro e no tempo estipulado por Cage – quatro minutos e trinta e três segundos.

A obra refletia uma série de fatores que estavam influenciando Cage desde os anos 40. Cage tinha um interesse especial pelo Zen Budismo, entre os anos de 1948 e 1952. De fato, ele chegou a cursar na Universidade de Columbia uma disciplina sobre o tema (lecionada por Daisetsu Teitaro Suzuki). Os ensinamentos do Zen Budismo ajudaram Cage a moldar sua estética e isso é visível em sua relação com o silêncio (como o primeiro nome de *4'33"* indicava). Outra influência decisiva foi a amizade com o pintor expressionista abstrato Robert Rauschenberg. Rauschenberg havia pintado uma série de telas inteiramente brancas intituladas *White Paintings*: enormes telas completamente brancas. Essas telas, segundo Cage, haviam se tornado um “aeroporto para partículas de poeiras e sombras que estão no ambiente” (KOSTELANETZ, 2003, p.188, tradução nossa). Cage acreditava que algo semelhante deveria ser feito com o som ambiente:

Você sabe que eu escrevi uma peça chamada *4'33"*, que não tem qualquer som produzido por mim, e que Robert Rauschenberg fez pinturas que não têm imagens – são simplesmente telas, telas brancas, com nenhuma imagem sobre elas (...). As pinturas de Rauschenberg, na minha opinião, como eu me expressei, tornam-se aeroportos para partículas de poeira e sombras que estão no ambiente. Minha peça, *4'33"*, torna-se a execução dos sons do ambiente. (KOSTELANETZ, 2002, p. 187, tradução nossa).

Nesse sentido, como afirma Jackson, *4'33"* “foi sua resposta ao desafio de Rauschenberg” (JACKSON, 1998, p. 79, tradução nossa). Cage estava interessado em ampliar o efeito buscado por Rauschenberg quando o expressionista abstrato pintou suas *White Paintings*, isto é, estava interessado em criar um evento semelhante àquele em que o ambiente agia sobre uma tela branca de forma indeterminada e ampliá-lo para todo o ambiente, como se a tela fosse todo o auditório. Porém, o branco da tela de Rauschenberg seria substituído por Cage pelo

silêncio. Um silêncio que permeia toda a execução da obra e apresenta o mundo como material artístico. Segundo Cage,

Essas telas brancas eram muito como ouvir o silêncio. Porque ao olhar para telas vazias ou telas brancas, você vê partículas de poeira, por um lado... ou diferenças nas texturas da tela. Você vê sombras. Então, eu falei em meus livros sobre o trabalho de Rob Rauschenberg como aeroportos para partículas e sombras. Uma maneira de tornar visível o vazio. (KOSTELANETZ, 2002, p. 186, tradução nossa).

A primeira apresentação de 4'33" foi em Woodstock, em 1952. A obra de Cage era a última do programa de apresentações. Leonard descreve o que aconteceu: “na premiere, o pianista David Tudor caminhou para o piano (...) num auditório aberto no meio de um bosque. Após um sinal, ele abriu a tampa do teclado como qualquer pianista faria antes de tocar. Caiu um silêncio; então ele começou 4'33" (LEONARD, 1994, p. 170, tradução nossa). O pianista ainda fechou a tampa do teclado três vezes a fim de sinalizar os três movimentos da peça. A apresentação coincidiu com a passagem de uma tempestade de verão ao longe. Segundo Leonard, cada fase da tempestade coincidiu quase perfeitamente com os três movimentos da obra: trovões distantes, chuva e, depois, rareamento.

A segunda apresentação ocorreu em abril de 1954, em Nova Iorque. Allan Kaprow estava presente e descreveu aquele evento:

Era verão e as janelas estavam abertas, tanto as do salão quanto as da antessala. Ouvíamos os sons do trânsito. David Tudor... se aproximou e se sentou ao piano, e ele trajava vestimentas bastante formais, condizentes a um *músico*. Ele ajustou, como é comum, seu banco – lembro-me disso vividamente – pois ele destacou bem isso. Ele ficou levantando e descendo o assento. Ele tinha um cronômetro, que era a forma comum das coisas de John serem cronometradas. E ele abriu a tampa do piano e colocou suas mãos no teclado como se fosse tocar alguma música. O que esperávamos que fizesse. Estávamos à espera. E nada aconteceu. Logo começamos a escutar as cadeiras gemendo, pessoas tossindo, o farfalhar das roupas, então risos. E depois uma viatura de polícia se aproximou com sua sirene. Então eu comecei a escutar o elevador do prédio. Então o ar condicionado percorrendo os dutos (LEONARD, 1994, p. 188-189, tradução nossa).

Diante da apresentação silenciosa, muitos dos presentes debandaram do auditório, considerando a apresentação uma piada de mau gosto ou um gesto de deboche para com o público. Outros, e aqui se inclui Allan Kaprow, teriam compreendido a intenção de Cage. Não



existiria o silêncio completo e que ali sentado na arquibancada o público escutaria uma série de sons, em que não prestaria atenção em outras situações. A tosse contida, o barulho dos carros, o ranger das cadeiras, todos os sons circundantes que seriam sobrepostos, evitados ou negligenciados dentro de uma apresentação convencional.

Sobre aqueles que reagiram mal à sua primeira apresentação de 4'33", Cage observa:

Não existe silêncio. O que eles pensavam que fosse o silêncio [em 4'33"], porque eles não sabiam como ouvir, estava cheio de sons acidentais. Você podia ouvir o vento mexendo lá fora durante o primeiro movimento [na estréia]. Durante o segundo, os pingos de chuva começaram a modelar o telhado, e durante o terceiro, as próprias pessoas fizeram todos os tipos de sons interessantes enquanto conversavam ou saíam (KOSTELANETZ, 2003, p. 65, tradução nossa).

*Theater Piece No. 1 e 4'33"* de Cage marcavam um salto no desenvolvimento da arte comparável ao que a *Fountain* (1914) e os outros *ready-mades* de Duchamp realizaram. Ambos pareciam romper com o que se entendia anteriormente, tanto por arte quanto por objeto artístico. Duchamp havia mostrado a possibilidade de objetos comuns, como mictórios, adentrar espaços antes reservados a objetos cujos suportes eram imediatamente identificados como artísticos. Em outras palavras, ele havia levado um objeto da vida comum para os domínios da arte. Cage, por sua vez, também transgrediria os limites estabelecidos pelo que se considerava uma obra de arte ou o suporte material de uma obra de arte. No entanto, diferentemente de Duchamp, Cage não proporia um objeto comum como arte, mas iria abrir a possibilidade de toda a experiência ser artística, isto é, de toda a experiência (no sentido deweyano) poder ser o material da arte. Toda experiência estaria disponível para o artista moldar, enfatizar certos traços, abstrair outros, intensificar relações etc. Quando a arte se torna uma experiência ela se liberta da centralidade do objeto. Duchamp ainda dependia do objeto, para Cage tudo era um evento.

Díaz comenta que,

Os eventos da Black Mountain de Cage alteraram radicalmente o espectro de possibilidade da arte e da execução (*performance*) (...), ele inaugurou um novo modelo experimental que veio a definir não apenas o futuro da Black Mountain, mas as trajetórias da *performance* do Fluxus, *Happenings* do tipo de Allan Kaprow, *Judson Dance Theater*, e inúmeros outros eventos nas décadas de 1950 e 1960 (DIAZ, 2015, posição 1265, tradução nossa).

As obras e eventos criados por Duchamp e Cage foram abordados e interpretados diferentemente por críticos de arte e filósofos. Cada qual tenta abordar esses fenômenos à sua maneira, o que significava, em muitos casos, tentar enquadrá-los em categorias artísticas tradicionais e inadequadas. Em outros casos, poderiam ser utilizadas como casos exemplares para novas propostas e abordagens. Leonard em *Into the Light of Things*, por exemplo, argumenta que se trata da realização de uma busca religiosa empreendida pela arte estadunidense desde pelo menos os poetas e escritores do século XIX na tentativa de usar a arte como um meio de educar a humanidade para o belo natural.

Para Leonard (1994), Cage teria continuado com essa tradição religiosa e colocando o Zen no lugar que anteriormente os poetas e escritores atribuíam para alguma deidade. É certo que Cage foi fortemente influenciado pela religião oriental e ele declarou isso abertamente diversas vezes. No entanto, reduzir a explicação para o surgimento de obras como *Theater Piece No. 1 e 4'33"* ao significado religioso contemplativo é negar um aspecto crucial implicado nessas obras: a mudança do que era considerado o material e os meios possíveis da obra de arte. O espectador não contempla pacificamente as obras de Cage da mesma maneira como poderia contemplar uma gravura japonesa. Ele está dentro da obra, isto é, a obra é um ambiente e um processo. Sobre isso Cage revela que,

Outra idéia em que continuo interessado, e que não vem tanto do Oriente, é apenas a nossa circunstância atual; nós passamos de dar atenção a um objeto para dar atenção ao que podemos chamar de ambiente ou processo. A arte que lidou com começos e fins tem a ver com o objeto, enquanto que o tipo de arte que não lida com tais coisas pode durar qualquer período de tempo, ou existir em qualquer espaço, e vemos esse tipo de arte sendo feita agora, seja em artes visuais ou em música ou em teatro. (KOSTELANETZ, 2002, p. 67, tradução nossa)

O que é interessante notar aqui é que as noções de “ambiente” e “processo” não são elementos da prática artística de Cage adotados em razão de seu contato com o Zen Budismo ou com cultura oriental. Essas são noções naturais à filosofia pragmatista estadunidense. A preocupação com o processo e com o ambiente molda toda a filosofia de William James – em sua ênfase dos processos mentais – e em Dewey – ao defender que toda a experiência é um processo de interação entre o sujeito e o ambiente em que está inserido e, especialmente, que a arte é experiência.

A filosofia de Dewey e o pensamento pragmatismo foram absorvidos pelos pintores expressionistas abstratos para interpretar os conceitos subjacentes às práticas das vanguardas européias e também serviriam para colocar o problema da experiência apresentado por Dewey em termos artísticos. Os expressionistas abstratos iniciaram o processo. Mas foi Cage que colocou a questão da necessidade do objeto (tradicional ou não) de arte. E o que teria estimulado Cage a agir assim não teria sido o Zen ou sua postura religiosa diante da realidade, mas o elemento pragmatista que circulava entre seus colegas expressionistas abstratos e que fundamentam a estrutura e o modelo pedagógico da Black Mountain College.

As ideias de Cage não serão levadas aos seus limites no *Black Mountain College*, mas em Nova Iorque. Lá elas encontraram um grupo de entusiastas que levam as possibilidades criadas por Cage ao extremo. Entre esses entusiastas encontra-se o Allan Kaprow.

Kaprow iniciou sua vida no mundo da arte como um pintor vinculado ao Expressionismo Abstrato. Ele havia estudado com o pintor expressionista abstrato Hans Hoffman e adotado técnicas semelhantes às *action paintings* de Pollock. Em *Baby* (1957), uma peça de “colagem-ação”, por exemplo, Kaprow utiliza um procedimento randômico semelhante ao empregado por Pollock em suas telas para criar uma composição feita de tiras de papel dispostas verticalmente. Kaprow graduou-se em filosofia e história da arte na Universidade de Nova

York e durante a graduação ficou fortemente impactado pela leitura de *Art as Experience*. Ele continuou seus estudos em história da arte com Meyer Schapiro na Universidade de Columbia – onde defendeu uma tese de mestrado sobre Mondrian – e, posteriormente, frequentou o curso de composição de John Cage na New School for Social Research. Pode-se dizer que os limites do expressionismo abstrato, os “eventos” desenvolvidos por Cage e a teoria de experiência de Dewey influenciaram profunda e duradouramente o pensamento e processo artístico de Kaprow.

A respeito de Dewey, Jeff Kelley nos conta que, nas anotações feitas por Kaprow nas margens de seu exemplar de *Art as Experience*, podemos ver os pensamentos do artista e suas interpretações de certas passagens da obra e que poderíamos muito bem descrever os temas e problemas levantados pelas práticas artísticas do artista. Kaprow escreveu nas margens do *livro* frases como “arte não separada da experiência ... o que é uma experiência autêntica? ... o ambiente é um processo de interação” (KELLEY, 1993, p. xi, tradução nossa), frases que ilustram seu desafio de acabar com a distinção entre arte e vida. Para Kelley, a filosofia de Dewey teria funcionado como um princípio orientador para as práticas artísticas de Kaprow e *Art as Experience* seria uma lima na qual o artista afiou suas ideias sobre arte.

No entanto, a maneira com que Kaprow se apropria da filosofia de Dewey é bem diferente da forma como os expressionistas abstratos a absorveram. Motherwell, para citar o exemplo de um pintor abertamente influenciado pelo pragmatista, tinha adotado os conceitos de abstração e de emoção de Dewey, ou seja, que não haveria a abstração pura (ou formas puras) defendida pelos abstracionistas europeus, mas que abstração é abstração da realidade, e que a emoção é um elemento estruturante da obra e não algo a ser transmitido. Kaprow, por sua vez, adota a noção deweyana de experiência como um todo: arte é entendida como uma experiência participativa – um *evento* – e toda a experiência se torna o material a ser manipu-

lado artisticamente. É através da exploração da experiência que Kaprow aborda a questão fulcral apresentada por Dewey em *Art as Experience*, a relação entre arte e vida: “restabelecer a continuidade entre (...) as formas refinadas e intensificadas de experiência que são as obras de arte e (...) os eventos, atos e sofrimentos do cotidiano universalmente reconhecidos como constitutivos da experiência” (DEWEY, 2012, p. 60).

O contato com as ideias de Dewey, os problemas levantados por *Art as Experience* e comentados por Kaprow – *arte não separada da vida... o que é uma experiência autêntica? ...o ambiente de interação* –, certamente facilitou que o artista apreciasse e assimilasse o tipo de arte que Cage explorou no *Black Mountain* e difundia na New School. Tanto que em 1958 ele criou *8 Happenings in 6 Parts* na Reuben Gallery em Nova York. O convite da galeria (figura 7) trazia as seguintes instruções:

There are  
 three rooms for this work, each  
 different in size and feeling. The rooms are  
 nearly transparent. No matter where a person is, he  
 aware of something happening in another room. One room  
 has red and white lights in rows along its top, like a used car lot  
 at night. The other has blue and white lights. The third has a blue  
 globe hanging in its center. There are two large wall collages, some col-  
 ored Christmas bulbs seen from behind a wall and two rows of spot lights. Pur-  
 ple scrolls are dropped at a certain time. Five longish mirrors are placed around.  
 These are looked into also at a certain time. Chairs -- perhaps seventy-five to one  
 hundred -- are arranged throughout where guests are to be seated. The guests will  
 change seats according to numbered cards. Each guest will sit once in a different room.  
 Some guests will also act. Slides will be shown. Tape recorded sounds, produced elect-  
 ronically, will come from four loudspeakers. From these there will be heard as well a col-  
 lage of voices. There will be live sounds produced. Words will be spoken. Human actions  
 will occur of different but simple kinds. In addition there will be non-human actors. They  
 will be a dancing toy and two constructions on wheels. The same action will never happen  
 twice. The actions will mean nothing clearly formulable so far as the artist is concerned.  
 It is intended, however, that the whole work is to be intimate, austere, and of somewhat  
 brief duration. These eighteen happenings will take place on October 4, 6, 7, 8, 9, and 10  
 at 8:30 PM. We who sympathize with the artist's freedom of expression, who enjoy the  
 experience inherent in advanced ideas, who affirm the artist's right -- nay, obligation  
 -- to present his vision to the world unfettered have an especial obligation to tender  
 moral and financial support to the avant garde. Although sustained to date by cur-  
 rent contributions, the event will suffer a large deficit unless it is promptly and  
 generously supported by -- you. Only the artist's confidence in your sup-  
 port has made this event possible. Send your contribution -- \$2 -- \$5  
 -- \$100 -- immediately: it's needed. (No contribution will be soli-  
 cited at the performance.) Admission by advance res-  
 ervation only. Write: The Reuben Gallery, 61 4th  
 Avenue, New York 3, New York; Phone WA 9-8558

Today!

figura 7: Convite 8 *Happenings in 6 Parts* – Allan Kaprow

*Há três ambientes para esse trabalho, cada um diferente em tamanho e sensação. Os ambien-  
 tes são quase transparentes. Não importa onde a pessoa esteja, ela estará sempre atenta ao  
 que está acontecendo no outro ambiente. Um espaço tem luzes vermelhas e brancas alinha-  
 das ao alto, como um estacionamento de carros usados parece à noite. O outro tem luzes  
 azuis e brancas. O terceiro tem um globo azul pendurado no centro. Há duas colagens murais  
 grandes, algumas luzes de Natal coloridas vistas por trás de uma parede e duas fileiras de  
 holofotes. Cinco espelhos de aumento estão colocados ali. Em alguns momentos pode-se  
 olhá-los. Cadeiras – entre setenta e cinco e cem – estão arrumadas por toda a parte onde os  
 convidados deverão sentar-se. Os convidados trocarão de lugar de acordo com cartas nume-*

*radas. Cada convidado sentará uma vez em cada espaço. Alguns convidados também atuarão. Slides serão mostrados. Sons gravados em fitas cassetes, produzidos eletronicamente, sairão de quatro caixas de som. Dali também poderá ser ouvida uma colagem de vozes. Haverá som produzido ao vivo. Palavras serão ditas. Ações humanas ocorrerão distintamente, de modo simples. Ainda, haverá atores não humanos. Eles serão um brinquedo dançante e duas construções sobre rodas. A mesma ação nunca acontecerá duas vezes. As ações não significarão nada claramente formulado até onde o artista tem conhecimento. Pretende-se, no entanto, que todo o trabalho seja íntimo, austero e de alguma maneira de curta duração. Estes dezoito happenings acontecerão nos dias 4, 6, 7, 8, 9 e 10 de outubro às 20h30. Quem simpatiza com a liberdade de expressão do artista, que gosta da experiência inerente às ideias avançadas, que admira o direito do artista – ou melhor, a obrigação – de apresentar sua visão irrestrita ao mundo tem a obrigação especial de gentilmente apoiar moral e financeiramente a vanguarda. Embora apoiado até o momento por válidas contribuições, o evento sofrerá um grande déficit a não ser que seja prontamente e generosamente apoiado por você. Somente a confiança do artista no seu apoio fez com que esse evento fosse possível. Mande a sua contribuição – \$2 – \$5 – \$100 – imediatamente: é necessário. (Nenhuma contribuição será solicitada na performance). Admissão somente por reserva antecipada. Escreva: The Reuben Gallery, 61 4th Avenue, New York 3, Nova York; Telefone WA 9-8558. Hoje!<sup>19</sup>*

Kaprow e Cage assumem posições diferentes em relação à posição do espectador dentro de um evento. Tanto em *Theatre Piece No. 1* quanto em *4'33"* de Cage, os espectadores estão dentro do evento mas assumem uma postura passiva em relação ao que acontece. Eles vêem e escutam Cage em cima de uma escada dissertando sobre o budismo e Cunningham

---

<sup>19</sup> Extraído de “Allan Kaprow e o Nascimento do Happening”. Arquivo 13ª Bienal 30ª Bienal, 29 agosto de 2012. Disponível em <http://bienal.org.br/post.php?i=336>

dançando à sua volta ou veem Tudor levantar e abaixar a tampa do piano enquanto se ouve o barulho ambiente. Em todo caso, os espectadores estão dentro de um *evento*, mas o experienciam como se vissem um quadro dinâmico, como se pudessem ver Pollock pintando uma de suas *action paintings*. Em *8 Happenings in 6 Parts* de Kaprow a posição do espectador se transforma de observador passivo para o sujeito que interage dentro de um evento, isto é, dentro de uma experiência participativa. O sujeito entra numa relação constante de agir na e de se submeter – *suffering and doing* – à experiência. Kaprow explora a ideia de Dewey de que “a arte, em sua forma, une a relação entre o agir e o sofrer, entre a energia de 'saída' e a de 'entrada' que faz que uma experiência seja uma experiência” (DEWEY, 2012, p. 128), em outras palavras, a arte envolve tanto momentos de passividade quanto de ação por parte do espectador.

Ao considerar a arte como um evento participativo e, com isso, questionando a passividade do espectador, Kaprow lança um ataque àquilo que Dewey chamou de *arte museológica*. A arte museológica rompe essa relação e coloca a ênfase apenas no lado da passividade para lado do espectador e da ação ou criação para o lado do artista. Dewey acredita que esses dois momentos – passividade e ação ou agir e sofrer – são complementares e não excludentes. O artista tem seus momentos de passividade enquanto cria e o espectador tem seus momentos de criação e reconstrução. Em *8 Happenings in 6 Parts* a distinção entre passividade e ação é derrubada. O sujeito, o espectador, age e é submetido às coisas que ocorrem na experiência participativa (que é a obra de arte). É como se Kaprow recriasse a noção de experiência de Dewey, em que uma “experiência tem padrão e estrutura porque não apenas é uma alternância do fazer e do ficar sujeito a algo, mas também porque consiste nas duas coisas relacionadas” (DEWEY, 2012, p. 122).



Uma das principais críticas de Dewey àquilo que ele chamou de *arte museológica* diz respeito à retirada de certos objetos artísticos do contexto da vida da comunidade que lhe deu origem e que lhe atribui valor. A retirada da arte de sua função comunitária, ritualística etc. para elevá-la ao status de *belas-artes*, completamente desprovida das características que lhe davam valor dentro da comunidade que a criou e ocupando um lugar “especial” e de “valor”, onde nada mundano poderia interferir na fruição estética do espectador, isto é, o museu moderno de arte – o cubo branco. Como comenta Kelley,

Ao definir arte como experiência, Dewey, tentou alocar as fontes da estética na vida cotidiana. A experiência como participação, Kaprow moveu a filosofia de Dewey – e ampliou sua própria medida de experiência significativa – para o contexto experimental da interação social e psicológica (KELLEY, 1993, p. xviii, tradução nossa).

O *happening*, como pensado por Kaprow, nega qualquer local especializado e aproxima novamente a arte da vida comunitária. A arte se aproxima da vida em resposta às condições que levavam a um tipo de arte museológica. Como comenta Kelley, Kaprow “trabalhou para mudar aqueles lugares da experiência estética de zonas especializadas de arte para lugares e ocasiões particulares da vida cotidiana” (KELLEY, 1993, p. xii, tradução nossa).

Kaprow desejava se afastar do Expressionismo Abstrato para estabelecer um novo caminho para a arte. Mas essa negação tinha mais a ver mais com o que o expressionismo abstrato representava do que com os pintores do expressionismo abstrato. Kaprow negava o projeto modernista, do qual Greenberg era o arauto em solo estadunidense, que coloca a arte no caminho de sua suposta essência, aquilo que era próprio a cada meio artístico. O projeto de Kaprow era romper com o formalismo que assombrava os Estados Unidos pela boca de Greenberg e explorar as possibilidades abertas e não exploradas por Pollock.

Em 1958, dois anos após a morte de Pollock, Kaprow escreveu “The Legacy of Jackson Pollock”, um artigo auspicioso a respeito do desenvolvimento futuro da arte, que tratava

do limite da *action paintings* e o legado de Pollock. A artigo também pode ser entendido como um relato da própria transformação artística de Kaprow: um expressionista abstrato que só teria duas possibilidades: ou pintar no limiar da pintura, como Pollock, ou seguir em direção à vida – e considerar toda a experiência como material de possível manipulação artística.

Segundo Kaprow, para os artistas de sua geração haveria apenas dois caminhos:

Há duas alternativas. Uma é continuar esse caminho. E é bem provável que boas “quase-pinturas” possam ser feitas variando essa estética de Pollock sem abandoná-la nem superá-la. A outra alternativa é desistir inteiramente de fazer pinturas – e com isso me refiro ao plano retangular ou oval, como nós o conhecemos. Foi visto de que modo Pollock chegou bem perto de fazer isso (KAPROW, 2006, p. 43).

Kaprow acredita que para se compreender as *action paintings* de Pollock era necessário se livrar de uma concepção visual de forma “como começo, meio e fim ou qualquer equivalente desse princípio – tal como a fragmentação” (KAPROW, 2006, p. 41). A pintura de Pollock não teria um lugar próprio a partir do qual o espectador começa, é um limite, um lugar a se chegar, do qual o espectador não passa. Mas, ao contrário, a pintura daria impressão de desdobrar-se eternamente. Segundo Kaprow, Pollock teria ignorado “o confinamento do campo retangular em favor de um *continuum*, seguindo todas as direções simultaneamente, para *além* das dimensões laterais de qualquer trabalho” (KAPROW, 2006, p. 41).

A pintura de Pollock, ao ignorar seu confinamento retangular, se prolongaria pela sala e ocuparia o espaço ao seu redor. E esse movimento *ilimitado* de espalhar-se pelo espaço, conferia às pinturas de Pollock sua originalidade. Diferentes das pinturas modernistas em geral, nas quais “a borda era um corte muito mais preciso: aqui acabava o mundo do artista; para além começava o mundo do espectador e a ‘realidade’” (KAPROW, 2006, p. 42), as criações de Pollock, em razão de suas escalas e composições, entravam no – e se confundiam com o – espaço e com a ” realidade”.

Com Pollock, então, pensa Kaprow, temos “uma arte que tende a se perder fora dos seus limites, tende a preencher consigo mesma o nosso mundo” (KAPROW, 2006, p. 43). Esse avanço de levar a arte a ocupar o próprio espaço da realidade, isto é, de romper com a distinção entre “realidade do artista” e a “realidade do espectador”, e ocupar o mundo interromperia uma tradição de pintores que, segundo Kaprow, retrocede aos gregos. Segundo ele,

O fato de Pollock se aproximar de destruir essa tradição pode muito bem ser um retorno ao ponto em que a *arte estava mais ativamente envolvida no ritual, na magia, na vida* do que temos conhecimento em nosso passado recente. Se for assim, trata-se de um passo extraordinariamente importante que, em última instância, fornece uma solução para as queixas daqueles que exigem que coloquemos um pouco de vida na arte (KAPROW, 2006, p. 43, ênfase nossa).

Kaprow acredita que Pollock chegou perto de oferecer uma resposta ao problema apresentado por Dewey em *Art as Experience*, ou seja, levar de volta a arte para a vida comum e compartilhada. Os termos que Kaprow usa são deweyanos e ele concebe a tarefa da arte futura, no sentido em que Dewey diz que a “vida coletiva que se manifesta na guerra, no culto ou no fórum, não conhecia nenhuma separação entre o que era característico desses lugares e as operações e as artes que nele introduziram cor, graça e dignidade” (DEWEY, 2012, p. 65). Assim, a pintura de Pollock ocuparia uma realidade que havia sido separada por uma concepção de arte que a separava da vida comum, das vivências e experiências cotidianas. Pollock teria assinalado esse compromisso ao ocupar um espaço que não era delimitado pela tela ou por bordas que restringiam o espaço tradicionalmente atribuído à arte da realidade do espectador, mas que, pelo contrário, tendia a se espalhar pelos ambientes, pelos espaço, quase ilimitadamente.

No entanto, Pollock não teria conseguido levar a cabo todo esse projeto. Ele estava preso ao espaço de seu ateliê ou da sala de exposição. O que Kaprow propõe é que os artistas deem um passo à frente rumo a indistinção entre realidade do artista e realidade do espectador: que os artistas ocupem a realidade como um todo, que vejam a experiência como arte e as coi-

sas da vida como material para sua reconstrução artística. É por esse caminho que os artistas deveriam seguir, acredita Kaprow e é essa a possibilidade criada pelo fenômeno Pollock. Kaprow nos deixa cientes dessa sua visão quando diz que,

Pollock (...) deixa-nos no momento em que temos de passar a nos preocupar com o espaço e com os objetos da nossa vida cotidiana, e até mesmo a ficar fascinados por eles, seja nossos corpos, roupas e quartos, ou, se necessário, a vastidão da Rua 42. Não satisfeitos com a sugestão, por meio da pintura, de nossos outros sentidos, devemos usar a substância específica da visão, do som, dos movimentos, das pessoas, dos odores, do tato. Objetos de todos os tipos são matérias para a nova arte: tinta cadeiras, comida, luzes elétricas e néon, fumaça, água, meias velhas, um cachorro, filmes, mil outras coisas que serão descobertas pela geração atual de artistas. Esses corajosos criadores não só vão nos mostrar, como que pela primeira vez, o mundo que sempre tivemos em torno de nós, mas ignoramos, como também vamos descortinar acontecimentos e eventos inteiramente inaudíveis, encontrados em latas de lixo, arquivos policiais e saguões de hotel; vistos em vitrines de lojas ou nas ruas; e percebidos em sonhos e acidentes horríveis. Um odor de morangos amassados, uma carta de um amigo ou um cartaz anunciando a venda de um Drano; três batidas na porta da frente, um arranhão, um suspiro, ou uma voz lendo infinitamente, um *flash* ofuscante em *staccato*, um chapéu de jogador de boliche – tudo vai se tornar material para essa nova arte concreta (KAPROW, 2006, p. 44-45)

Conceber a arte como evento – arte como experiência – permitiria aproximar a arte da vida, isto é, tornar a vida comum esteticamente gratificante, utilizando os próprios materiais da vida comum. De fato, o desejo de se alcançar o fim dessa separação já aparecia na arte muralista pública incentivada pelo *Federal Art Project*, cuja dimensão foi transposta para as telas de pintores expressionistas abstratos, e se torna experimental no *Black Mountain College*, com o fim da separação entre as artes e a crescente exploração da experiência como o material da arte. A expansão experimental, para usar um termo de Barbereau, do final da década de cinquenta e início da de sessenta terão como base essas duas instituições nas quais o pensamento de Dewey desempenhou um papel fundacional: *Federal Art Project* e *Black Mountain College*. Sobre essa expansão experimental, Barbereau diz que,

“aquela busca pelo desenvolvimento infinito do espírito humano” que Brecht evoca, é parcialmente uma continuação do gesto dos pintores da escola de Nova Iorque, mas também contra eles. Especialmente contra uma leitura limitada de *Art as Experience* (BARBEREAU, 2003, p. 30, tradução nossa).

Os expressionistas abstratos teriam mostrado o caminho da aproximação entre arte e vida ao pensar a arte como um ato ou um evento não limitado à tela. Rosenberg já havia apontado essa possibilidade. Kaprow percebeu suas limitações e indicou o caminho para a ruptura total da separação entre arte e vida ao conceber a *experiência como arte*. Esse “retorno à vida, à busca pelo comum”, afirmam Barbereau, “que constitui uma das grandes preocupações da arte americana dos anos sessenta, entra em ressonância com *Art as Experience*” (BARBEREAU, 2003, p. 31). E continua.

“A arte e a vida não estão simplesmente misturadas; a identidade de cada uma é incerta”, afirma ainda Kaprow, e “devemos nos preocupar, e até mesmo nos maravilhar, com o espaço e objetos da nossa vida cotidiana”. Arte como experiência sim, mas também experiência como arte (é aqui que nos levam às reflexões de Dewey), seria a performance da vida (assim que Kaprow as formula e as pratica) (BARBEREAU, 2003, p. 31, tradução nossa).

*Experiência como arte*, como proposta por Dewey e por Kaprow, vai contra todo projeto formalista do tipo greenbergiano, fundamentado na tentativa de separar o que é arte do que é vida. Para os formalistas, a arte é sempre compreendida em oposição às coisas da vida na medida em que ela passa a ocupar um lugar especial e privilegiado, seja por suscitar um tipo de experiência estética que seria impossível de ser obtido na vida cotidiana, seja habitando o museu moderno de arte. A aproximação e a indistinção entre arte e vida ocorrem ao se considerar a arte como uma experiência participativa, na qual o sujeito interage com o material artístico dentro de um evento, em que esse material artístico (e a experiência como um todo) é constituída a partir de elementos encontrados na vida comum e jubilados na vida comum.

Os *happenings* ou eventos de Kaprow e Cage são exemplos dessa busca pela apreciação estética da vida comum, dos elementos e traços da experiência comum, que foram apagados ou empalidecidos pela situação social moderna e pela situação museológica da arte denunciada por Dewey. *Happening*, como pensado por Kaprow, é uma resposta à posição for-

malista que determinava a essência e o lugar próprio para arte. Kaprow se vale da noção de experiência de Dewey justamente para tirar a arte de sua condição museológica, para trazer a arte de volta à vida. E é somente na vida que se pode pensar a experiência como arte.

#### 4.6. Experiência como arte e fim da arte

Embora o conceito de experiência de Dewey tenha sido fortemente influenciada pela concepção organicista de experiência de Hegel e por sua preocupação com contexto social e histórico para a investigação estética, outros aspectos notórios do pensamento do filósofo alemão são completamente omitidos por Dewey. Em *Art as Experience*, Dewey em momento algum trata do famoso problema do fim da arte. De fato, a única referência que o pragmatista faz ao sistema das artes de Hegel é uma crítica à caracterização que o alemão faz da experiência na fase da “arte simbólica” (DEWEY, 2012).

No entanto, a percepção deweyana de Kaprow de que a arte se tornou uma experiência – uma experiência que não se restringe a um meio específico e que ocupa a vida comum – apresenta inevitavelmente uma relação próxima às teorias do fim da arte ou, pelo menos, das teorias que demarcam um fim ao modernismo. Kaprow percebeu que depois das *action paintings* de Pollock a arte se encontrava numa encruzilhada e que a partir dali algo completamente novo surgiria:

O que temos, então, é uma arte que tende a se perder fora de seus limites, tende a preencher consigo mesma o nosso mundo; arte que, em significado, olhares, impulsos, parece romper categoricamente com a tradição de pintores que retrocede até pelo menos os gregos. O fato de Pollock se aproximar de destruir essa tradição pode muito bem ser um retorno ao ponto em que a arte estava mais ativamente envolvida no ritual, na magia e na vida do que temos conhecimento no passado recente (KAPROW, 2006, p. 43).

Como já se disse acima, segundo Kaprow, depois de Pollock os artistas teriam duas escolhas: ou os artistas faziam pinturas no limite da “quase-pintura” ou deviam “desistir completamente de fazer pintura” (KAPROW, 2006, p. 43) e passarmos a “nos preocupar com o espaço e os objetos da nossa vida cotidiana” (KAPROW, 2006, p. 45). Objetos que Kaprow entendia num sentido amplo – corpos, roupas, quartos, a vastidão da rua 42, fumaça, um cachorro etc. – que vão desde coisas minúsculas ou o próprio corpo até eventos e espaços gigantes. Depois de Pollock, os “objetos de todos os tipos são matérias para nova arte” (KAPROW, 2006, p. 45).

Rosenberg já tinha percebido que, quando a arte se torna uma *ação*, isto é, um evento que se inicia fora da tela e que é limitado por ela, implicaria numa inadequação da teoria modernista da história da arte – especialmente a de Greenberg – em abordar o expressionismo abstrato. As teorias modernistas formalistas não seriam capazes de especificar o que haveria de *novo* naquele movimento uma vez que o elemento de novidade não pode ser determinado pela análise formal das pinturas. Em outras palavras, Rosenberg havia insinuado que o deslocamento da concepção da arte do objeto artístico para um evento artístico – arte como experiência – levaria à revisão dos modelos críticos e historiográficos da arte.

A interpretação de Kaprow sobre a encruzilhada que a arte se encontra depois de Pollock é semelhante àquela oferecida pelo filósofo Arthur Danto quando se depara com as *Brillo Boxes* de Andy Warhol. Kaprow e Danto consideram, cada qual a sua maneira, Pollock e Warhol como arautos de um novo tempo na história da arte. Mas ambos acreditam no esgotamento do expressionismo abstrato e ambos acreditam que esse esgotamento levou a arte em direção a objetos da realidade cotidiana.

Danto havia ficado impressionado quando Warhol expôs na galeria Stable de Nova Iorque uma série de obras de arte que parecia, à primeira vista, indistinguível dos objetos co-

muns que habitam o cotidiano de qualquer pessoa. As *Brillo Boxes* de Warhol eram idênticas às caixas de sabão Brillo das prateleiras dos supermercados, tanto em sua forma como em sua disposição. A questão que surgiu para Danto era saber o que distingue a *Brillo Box* de Warhol de uma mera caixa de sabão Brillo encontrada nos supermercados. A possibilidade de objetos comuns serem indistinguíveis de obras de arte – como as *Brillo Boxes* seriam indistinguíveis do Sabão Brillo – é o que marcaria para Danto o fim da arte. Segundo Rodrigo Duarte, para Danto, o fim da arte,

(...) ocorre historicamente no momento em que o expressionismo abstrato novaiorquino entre em crise e a *pop art* toma o lugar de destaque antes ocupado por aquele. É mediante essa posição que se pode compreender a obsessão de Danto pela *Brillo Box* de Warhol – a realização em madeira, perfeitamente realista, da embalagem de sabão em pó da marca *Brillo*. Para Danto, essa obra coloca de modo profundo e definitivo a questão filosófica sobre como diferenciar as obras de arte “pós-históricas” dos objetos da realidade cotidiana aos quais elas se referem (DUARTE, 2014, p. 145)

Danto defende que a história da arte possui uma estrutura interna própria: a arte teria um *telos* ou finalidade ao qual ela se direcionaria e que ela estaria destinada a cumprir. Assim, a história da arte seria a história do progresso ou do desenvolvimento da arte até atingir sua finalidade, que, na perspectiva de Danto, significa a história da autorrealização da arte. Segundo ele, haveria “um tipo de essência trans-histórica na arte, por toda a parte e sempre a mesma, mas que só se revela por meio da história” (DANTO, 2010, p. 33).

Desse modo, os artistas ocidentais estariam comprometidos, conscientes ou não, com a busca pela autorrealização da arte. Segundo Danto, a busca pelo *telos* da arte pode ser dividida em duas grandes narrativas históricas que se estruturam de maneira a mostrar o desenvolvimento da arte em direção a um determinado fim. Para a narrativa de Vasari a história da arte seria a progressiva adequação da representação com a realidade e para a narrativa de Greenberg a história da arte seria a progressiva adequação de cada tipo de arte aos meios que lhe são essenciais.



Giorgio Vasari compreendia a arte em termos de mimesis: a arte como imitação da realidade. Ele elaborou a primeira grande história da arte segundo a qual,

a arte seria a conquista progressiva da aparência visual, do domínio de estratégias por meio das quais o efeito das superfícies visuais do mundo no sistema visual dos seres humanos poderia ser replicado mediante superfícies pintadas que afetassem o sistema visual da mesma maneira que o faziam as superfícies visuais do mundo (DANTO, 2010, p. 53).

Com isso, a finalidade da arte é atingir o grau máximo de paralelismo entre representação e realidade. Todos os artistas seguiam esse caminho em busca da imitação perfeita da realidade, de modo que progressivamente a arte foi chegando cada vez mais próxima de seu objetivo. A descoberta da perspectiva foi um importante avanço em direção ao propósito da arte, bem como outras descobertas que vão desde o sombreamento até a utilização de novos materiais.

Dessa forma, a história da arte como história da realização do projeto da mimese teria chegado ao seu fim quando os artistas atingiram o que se acreditava ser o completo paralelismo entre representação pictórica e natureza. Nenhum desenvolvimento posterior poderia ir além disso. Não seria possível se aproximar a representação pictórica da natureza mais do que já tinha sido feito.

Com a libertação dos artistas do projeto mimético, essa narrativa chegou ao seu fim. A arte não precisava mais ser feita segundo os princípios que foram estipulados para se alcançar sua fidelidade à realidade. O que era considerado central ou essencial à arte, passa a ser contingente e periférico:

A “imitação” foi a resposta filosófica padrão para a questão da arte que perdura desde Aristóteles até o século XIX, e mesmo até o século XX. Portanto, a *mimesis*, para mim, é um estilo. No período em que ela definia o que deveria ser arte, não havia outro estilo nesse sentido. A *mimesis* se tornou um estilo com o advento do modernismo, ou tal como o denominou, a Era dos Manifestos. (DANTO, 2010, p. 51)

A narrativa de Vasari é seguida pelo modernismo, ou, como Danto denomina, a “Era dos Manifestos”. Esse último termo se refere ao surgimento de inúmeros manifestos artísticos

que buscavam determinar o que é a verdadeira arte ou o que a arte deveria ser. O manifesto futurista, o dadaísta, o cubismo, todos eles buscavam validar um tipo de movimento, estilo, ou concepção da essência da arte. As obras de arte que não eram feitas seguindo determinado manifesto eram então desconsideradas como obra de arte ou considerada como antiquadas. Assim, “todos os movimentos eram direcionados por uma percepção da verdade filosófica da arte: que a arte é essencialmente X e que o resto exceto X não é – ou não essencialmente – arte” (DANTO, 2010, p. 32). Dessa forma,

cada um dos movimentos via a sua arte em termos de uma narrativa de redescoberta, divulgação ou revelação de uma verdade que fora perdida ou apenas vagamente reconhecida. Cada um se apoiava em uma filosofia da história que definia o sentido da história da arte com base em um estado que consistia na verdadeira arte. (DANTO, 2010, p. 32)

O principal teórico da Era dos Manifestos, aos olhos de Danto, foi o crítico de arte Clement Greenberg. Greenberg não teorizou sobre todos os tipos de arte. Seu principal objeto de estudo foi a pintura e, por isso, ele propõe basicamente uma teorização da pintura modernista que nos mostra como a pintura se desenvolveu até aquele período e como ela deveria ser a partir dali. Para Greenberg, o *telos* da pintura era mostrar os limites da pintura através dos recursos e ferramentas que lhe são próprios.

Dessa forma, Greenberg propõe que a pintura abandone completamente a tridimensionalidade, pois esta não lhe é própria, mas o é da escultura. Do mesmo modo caberia à pintura desenvolver até as suas últimas consequências o que lhe é próprio: a planaridade. Greenberg consegue elaborar através de sua teoria uma história da arte em termos de progresso ou desenvolvimento da arte que estaria próxima de se realizar com nas pinturas dos expressionistas abstratos.

Assim como a narrativa de Vasari estava comprometida com a adequação progressiva da representação pictórica com a realidade, a Era dos Manifestos ou a narrativa de Greenberg

estava comprometida com a descoberta da natureza da arte, ou, em outras palavras, com a busca de sua autodefinição.

A questão sobre a Era dos Manifestos é que ela trouxe o que supunha ser filosofia ao centro da produção artística. Aceitar a arte enquanto arte significava aceitar a filosofia que a libertava, e a filosofia em si mesma consistia em uma espécie de definição hipotética da verdade da arte, e também, muitas vezes, em uma releitura tendenciosa da história da arte como a história da descoberta daquela verdade filosófica. (DANTO, 2010, p. 34).

A importância da Era dos Manifestos é justamente a de colocar a questão “o que é a arte?” no centro da atividade artística. Contudo, a questão não foi colocada de modo propriamente filosófico, ou pelo menos, não propriamente filosófico na concepção de filosofia de Danto. Assim,

A Era dos Manifestos, como vejo, chegou a um fim quando a filosofia se separou do estilo em virtude do aparecimento, em sua verdadeira forma, da questão ‘o que é a arte?’ Isso se deu mais ou menos por volta de 1964. Uma vez tendo estabelecido que uma definição filosófica da arte não implica nenhum imperativo estilístico, de modo que qualquer coisa pode ser uma obra de arte, adentramos o que chamo de *período pós-histórico*. (DANTO, 2010, p. 51).

Quando Andy Warhol exibiu suas *Brillo Boxes* na galeria Stable ainda reinava a era dos manifestos. As obras de Warhol não foram inicialmente consideradas arte justamente por não se enquadrarem em qualquer manifesto. A *Pop Art* retirava objetos cotidianos de seus lugares habituais e os elevava ao status de obra de arte, de forma que nada era capaz de distingui-los dos objetos comuns. Uma caixa de sabão Brillo poderia se passar por uma *Brillo Box* sem que ninguém reparasse que são dois objetos categorialmente distintos. A *Pop Art* colocou a questão da natureza da arte – o que é arte? – em um novo patamar, no qual a questão não poderia mais ser resolvida recorrendo aos meios próprios da disciplina. Nada interno à própria pintura poderia distinguir uma obra de arte *Pop* de um mero objeto comum. Ao chegar a esse nível de progresso “não há uma aparência específica a ser assumida pelas obras de arte, (DANTO, 2010, p. 41).

Com o advento da *Pop Art* não haveria um estilo único que seria considerado a essência da arte, todos os estilos seriam válidos bem como a mistura deles. A essa altura a história da arte chegou ao seu fim: não há mais uma finalidade ou *telos* que a arte deva seguir, como havia na Narrativa de Vasari ou de Greenberg. Para Danto, uma vez que a história da arte se desenvolveu a ponto de pôr a questão da natureza da arte em sua forma propriamente filosófica – o que para Danto significa colocar em termos de pares de objetos indiscerníveis – qualquer estilo passaria a ser válido: a arte poderia ter qualquer aspecto ou qualquer coisa poderia ser uma obra de arte. Isso levou ao fim da história da arte como uma história do progresso da arte, não há mais qualquer *telos* ou finalidade que a arte deve buscar. Como comenta Duarte, para Danto,

o advento da *pop art* iniciou um processo nas artes visuais, no qual a pintura não era mais o veículo-líder do desenvolvimento histórico: era um meio entre muitos, onde se incluíam também os novos *media* como o vídeo e as manifestações limitiformes com as outras artes como *body art*, performance, instalações, etc. (DUARTE, 2014, p. 146)

Em outras palavras, segundo Danto com o fim da arte “os artistas estavam livres do fardo da história da arte. Eles já não eram mais forçados, por um imperativo, a levar essa narrativa adiante. (...) Toda e qualquer coisa estava agora à disposição dos artistas” (DANTO, 2013, p. 4).

Para Danto, o fim da arte chega no momento em que qualquer coisa pode ser uma obra de arte da mesma forma que Kaprow acreditava que “tinta, cadeiras, comida, luzes elétricas e néon, fumaça, água, meias velhas, um cachorro, filmes, mil outras coisas” (KAPROW, 2006, p. 44) seriam o material da arte da geração posterior a Pollock e que os jovens “artistas não precisam mais dizer 'eu sou um pintor' ou 'um poeta' ou 'um dançarino' Eles são simplesmente 'artistas'. Tudo na vida estará aberto para eles”(KAPROW, 2006, p. 45).

Tanto a *Brillo Box*, de Warhol, quanto os *happenings*, criados por Kaprow, se direcionaram para as coisas banais, cotidianas, da experiência comum. Mas por que então Danto pensa que a *art pop* e não os *happenings* demarcam o limite da história da arte? Tendo em vista que Danto acredita que o fim história da arte coincide com o momento de sua autoconsciência filosófica, talvez a resposta a essa questão esteja no que Danto – e Kaprow – pensam ser um problema filosófico.

Em *Connection to the World: the basics concepts of philosophy* (1989), Danto diz que “um problema não é genuinamente um problema filosófico a menos que seja possível imaginar que sua solução consistirá em mostrar como a aparência foi tomada por realidade” (DANTO, 1997, p. 8, tradução nossa). Nesse sentido, para ele, os problemas filosóficos teriam origem na nossa relação de representação da realidade, no esforço de separar o que é real do que é aparência sem poder recorrer a quaisquer recursos empíricos.

O modelo de problema filosófico para Danto é aquele enfrentado por Descartes em *Meditações Filosóficas* (1641). O francês descreve a experiência de se estar desperto e argumenta que é indistinguível da experiência que se poderia ter sonhando. O que ele percebe e sente desperto seria idêntico ao perceberia e sentiria sonhando. Nada interno à experiência poderia indicar se se está sonhando ou acordado. Assim, qualquer resposta a esse problema deveria ser externa à experiência. De modo análogo poderíamos perguntar pelo que diferenciaria um universo determinista de outro que não o é, ou uma ação de um simples movimento, ou ainda um mundo com Deus e de um sem Deus. No caso da estética essa questão seria: o que diferenciaria uma “*Brillo Box* de Warhol de uma caixa de sabão Brillo?”

A concepção de filosofia de Kaprow é bem diferente daquela apresentada por Danto em *Connection to the World*. As bases deweyanas de seu pensamento não o levam a perguntar “o que haveria de comum entre esses dois objetos?”, mas “o que é uma experiência

autêntica?” (KELLEY, 1993, p. xi, tradução nossa). E responder essa questão não visava oferecer, como Danto acredita, uma representação acurada da realidade ao oferecer uma definição de arte que não seria contestada pelo desenvolvimento futuro da arte ou determinar um local “onde finalmente podemos contemplar a possibilidade de uma definição universal da arte e justificar com isso a aspiração filosófica dos séculos, uma definição que não será ameaçada pelo desenvolvimento” (DANTO, 1986, p. 209). Perguntar por uma experiência autêntica visa “restabelecer a continuidade entre, de um lado, a formas refinadas e intensificadas de experiência que são as obras de arte e, de outro, os eventos, atos e sofrimentos do cotidiano universalmente reconhecidos como constitutivos da experiência (DEWEY, 2012, p. 60), e isso em seu significado moral diz respeito a pensar um tipo de experiência artística capaz de livrar a experiência humana das condições que a empobrecem em decorrência da condição econômica que compartimentaliza a experiência humana e da concepção museológica da arte que neutraliza o efeito da arte de resgatar a experiência humana dessa condição.

Talvez não seja adequado falar que, para Kaprow, a arte chegou ao fim quando ela se tornou filosófica. Ele não fala de qualquer fim, apenas de um rompimento. Mas o fato é que o que ele considera ser o momento limite do modernismo, o momento no qual os artistas deveriam escolher ou continuar a fazer “quase-pinturas” ou seguir para uma nova direção e reivindicar todo o mundo como material artístico, só aparece quando o problema do limite da experiência ou as possibilidades da experiência estética e da arte são tratadas artisticamente por Pollock (e por outros expressionistas abstratos). Em todo caso, para Kaprow, no momento em que a arte se torna experiência ela tem o papel moral de enriquecer a experiência humana, tornando-a artística e esteticamente gratificante.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por todo seu percurso filosófico, Dewey se esforçou para dissolver as divisões e dicotomias rígidas que ele acreditava não fazerem jus à complexidade da experiência humana. Inicialmente, sob a influência do hegelianismo, Dewey desenvolve um conceito orgânico e abrangente de experiência, isto é, um conceito de experiência que não implicasse em qualquer tipo de dualismo e que não restringisse toda a experiência à experiência de conhecimento. Reduzir toda experiência humana à experiência cognitiva, ou dar mais valor a tal tipo de experiência em detrimento de todas as outras formas dos indivíduos se relacionarem com o mundo, excluiria dimensões importantes da realidade humana do interesse filosófico.

O tratamento tardio que Dewey ofereceu aos problemas da estética e da arte tem como pano de fundo sua busca anterior pela integridade da experiência e por uma forma de abordar filosoficamente a experiência humana em toda a sua complexidade e dinamismo.

O postulado do empirismo imediato é o modo encontrado por Dewey para investigar a experiência de maneira abrangente, sem recair numa visão restritiva de experiência ou de pressupor a hegemonia da relação de conhecimento. Dessa forma, a aplicação do método do empirismo imediato aos problemas da estética e da filosofia da arte em *Art as Experience* é visível na abordagem de Dewey do fenômeno artístico. Dewey não parte de qualquer definição estabelecida ou lista reconhecidas de obras de arte, mas investiga a origem natural do estético e do artístico a partir dos fenômenos estéticos mais prosaicos. Em outras palavras, a investigação estética de Dewey busca manter aquela perspectiva de juventude que concebe a experiência como abrangente e complexa, livre

de dicotomias e separações, como por exemplo, entre *belas-artes* e arte menor, prático e estético, etc.

*Art as Experience* também pode ser considerado uma continuação do seu projeto metafísico de descrição dos traços gerais da experiência que Dewey havia exposto em *Nature and Experience*. No entanto, em sua filosofia da arte, Dewey adota a arte e os fenômenos estéticos como objetos exemplares de estudo para as descrições dos traços da experiência. O pragmatista acredita que é nesses fenômenos e objetos que a experiência se revelaria em toda a sua potencialidade e, em razão disso, a descrição da experiência estética revelaria de maneira muito mais completa os traços *da e na* natureza.

Grande parte do esforço de descrever os traços da experiência estética foi apresentada na discussão daquilo que Dewey chama de “*uma* experiência”. Toda a discussão posterior ao capítulo homônimo, em *Art as Experience*, discute os traços que os ocorrem na experiência estética e em outros domínios da experiência. Emoção, expressão, significados, forma, substância, etc, são traços da experiência e da natureza que seriam mais bem tratados através da investigação da experiência estética e da arte. Daí a importância da estética e da filosofia da arte dentro do pensamento filosófico de Dewey como um todo. A experiência estética e a experiência da arte revelariam traços da experiência e da natureza que não seriam passíveis de análises ou que não apareceriam com a mesma potência senão na arte e na experiência estética.

Em meados do século XX, a noção de experiência de Dewey – livre de paredes divisórias e de dicotomias rígidas – inspirou a dissolução dos limites entre arte e vida ao se argumentar que a arte é uma experiência e que uma experiência poderia ser artisticamente manipulada.



Apesar da querela em relação à influência de Dewey sobre a arte estadunidense de meados do século XX, fica claro que a sua estética e filosofia da experiência estiveram presentes em dois grandes momentos das artes visuais dos Estados Unidos: o *Federal Art Project* e o Black Mountain College.

Assim, embora a filosofia pragmatista tivesse sido praticamente abandonada nos departamentos de filosofia estadunidenses, a estética de Dewey encontrou acolhimento entre os artistas e instituições de artes. O *Federal Art Project* foi justificado parcialmente através das ideias de Dewey. O *FAP* estimulou, através de obras públicas, a aproximação entre arte e vida. A arte teria uma função social que deveria ser explorada pelos artistas para manter a saúde da comunidade e da democracia. A dimensão das pinturas – a influência do muralismo mexicano – e a ideia que a experiência da arte é participativa são visíveis posteriormente nas telas da primeira geração de expressionistas abstratos.

O Black Mountain College desenvolveu uma pedagogia que enfatizava a experimentação artística baseada no modelo de educação progressista do pragmatista. O ensino experimental da arte do Black Mountain College impulsionou um modelo de arte experimental que implicaria numa crescente expansão da noção de experiência e de obra de arte. A obra de arte passaria a ser compreendida como um evento.

A estética pragmatista de Dewey levou os artistas e críticos de arte estadunidenses a refletirem acerca do que é a experiência estética, o que é arte e qual é o valor da arte. Nesse sentido, as ideias de Dewey inflaram na forma como os artistas do Estados Unidos de meados do século XX receberam a herança artística europeia. O naturalismo de Dewey, sua concepção naturalista de experiência, levou os artistas expressionistas abstratos a reverem o que se entendia pelo papel da emoção na arte e o que se entendia por abstração na pintura. O conceito abrangente de experiência de Dewey, sua

defesa de que a arte como experiência (ou evento), criou uma nova disposição nos artistas do expressionismo abstrato e do *happening* para abandonarem a noção de obra de arte como objeto físico restrito a um meio específico.

Nesse sentido, a concepção de experiência de Dewey possibilitou aos pintores expressionistas abstratos pensarem a pintura como uma ação ou evento e, com isso, se libertarem do formalismo modernista defendido por Clement Greenberg e romperem com a herança modernista europeia. A adoção da noção deweyana de arte como experiência – ou evento – permitiu que John Cage criar *4'33"* e Allan Kaprow a desenvolver sua ideia de performance. O *happenings* ou eventos de Kaprow e Cage exemplificam a busca pela apreciação estética da vida comum discutida por Dewey e a ideia de que toda experiência é passível de manipulação artística. Em outras palavras, a obra de arte não pode ser restrita ao objeto físico: a experiência é a obra de arte.

## 6. REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2008.

ALEXANDER, Thomas M. **John Dewey's theory of art, experience, and nature: The horizons of feeling**. SUNY press, 1987.

ARGAN, Giulio Carlo. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Tradução de Joana Angélica d'Avila Melo. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2005.

BARBEREAU, Yoann. Expérience et performance: Fragments d'un dialogue pragmatiste. **Revue d'esthétique**, n. 44, p. 25-36, 2003.

BELL, Clive. A Hipótese Estética. In D'OREY, Carmo (Org). **O que é a Arte? A perspectiva analítica**. Tradução de Vítor Silva e Desidério Murcho. Lisboa: Dinalivro, 2007.

BERLIN, Isaiah. **Quatro Ensaios sobre a Liberdade**. Tradução de Wamberto Hudson Ferreira. Brasília: Editora UNB, 1981.

BERNSTEIN, Richard J. John Dewey's metaphysics of experience. **The Journal of Philosophy**, v. 58, n. 1, p. 5-14, 1961.

\_\_\_\_\_. **The Pragmatic Turn**. Polity, 2010. (Edição Kindle).

BERUBE, Maurice R. John Dewey and the abstract expressionists. **Educational theory**, v. 48, n. 2, p. 211-227, 1998.

BOISVERT, Raymond D. **John Dewey: rethinking our time**. SUNY Press, 1998.

BUETTNER, Stewart. John Dewey and the visual arts in America. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 33, n. 4, p. 383-391, 1975.

BURKE, E. **Uma investigação filosófica sobre a origem das nossas idéias do sublime e do belo**. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus; Editora da Universidade de Campinas, 1993.

COSTELLOE, Timothy M. **The British aesthetic tradition: from Shaftesbury to Wittgenstein**. Cambridge University Press, 2013. (Edição Kindle).

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. Trad. Saulo Krieger. Edusp, 2010.

\_\_\_\_\_. **Connections to the World: the basic concepts of philosophy**. University of California Press, 1997.

\_\_\_\_\_. “Crítica de arte após o fim da arte”. Tradução de Miguel Gally, Clarissa Barbosa e Leandro Aguiar. In: **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. VII, n. 14 (jul-dez/2013), pp. 1-17.

\_\_\_\_\_. **O descredenciamento filosófico da arte**. Trad. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

DELEDALLE, Gérard. **L'idée d'expérience dans la philosophie de John Dewey**. Presses universitaires de France, 1967.

DEWEY, John. **Essays in Experimental Logic**. Dover Publications, 1916.

\_\_\_\_\_. Nature in Experience. **The Philosophical Review**, Vol. 49, n. 2 (Mar., 1940) pp. 244-258).

\_\_\_\_\_. **Experience and Nature**. The Open Court Publishing Company, 1958

\_\_\_\_\_. **Art as experience**. Penguin, 2005.

\_\_\_\_\_. **Arte como Experiência**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

DEWEY, John; HICKMAN, Larry A.; ALEXANDER, Thomas M. **The essential Dewey: Pragmatism, education, democracy**. Vol. 1. Indiana University Press, 1998 (a).

DEWEY, John; HICKMAN, Larry A.; ALEXANDER, Thomas M. **The essential Dewey: Ethics, logic, psychology**. Vol. 2. Indiana University Press, 1998 (b).

DÍAZ, Eva. **The Experimenters: Chance and Design at Black Mountain College**. University of Chicago Press, 2014. (Edição Kindle).

DUARTE, Rodrigo. **Varia Aesthetica—ensaios sobre arte e sociedade**. Belo Horizonte: Relicário, 2014.

FESMIRE, Steven. **Dewey**. Routledge, 2014.

FIGUEIREDO, Virginia. O Sublime explicado às crianças. **Trans/Form/Ação**, v. 34, n. SPE2, p. 35-56, 2011.

FRY, Roger. Um ensaio de Estética. In MOURA, Vítor. **Arte em teoria: uma antologia de estética**. Ribeirão: Edições Húmus, 2009.

GOOD, James A. John Dewey's "Permanent Hegelian Deposit" and the Exigencies of War. **Journal of the History of Philosophy**, v. 44, n. 2, p. 293-313, 2006.

GOUINLOCK, James. **John Dewey's philosophy of value**. Humanities Press, 1972.

GREENBERG, Clement. How art writing earns its bad name. **Encounter**, v. 19, n. 6, p. 67-71, 1962.

\_\_\_\_\_. Pintura modernista”. FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997(a).

\_\_\_\_\_. Pintura “à americana”. FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997(b).

GRIEVE, Victoria. **The Federal Art Project and the creation of middlebrow culture**. University of Illinois Press, 2009.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Trad. Álvaro Cabral. Martins Fontes, 1995.

HILDEBRAND, David. **Dewey: A beginner's guide**. Oneworld Publications, 2008.

JACKSON, Philip W. **John Dewey and the lessons of art**. Yale University Press, 2000.

JACOBSON, Leon. Art as Experience and American Visual Art Today. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 19, n. 2, p. 117-126, 1960.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** Tradução de Fulvia M. L. Monteiro. São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2. Ed - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

KAPROW, Allan. O Legado de Jackson Pollock. FERREIRA, Glória. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Zahar, 2006.

KELLEY, Jeff (Org.). **Essays on the blurring of art and life**. Berkeley: University of California Press, 1993.

KOSTELANETZ, Richard. **Conversing with cage**. Routledge, 2002.

LEEDY, Tom, “Dewey's Aesthetics”, **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**, Edward N. Zalta (ed.), Disponível em <<https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/dewey-aesthetics/>>. Acesso em: 20 de outubro de 2014)

LEONARD, George J. **Into the light of things: the art of the commonplace from Wordsworth to John Cage**. University of Chicago Press, 1994.

LYOTARD, Jean-François. O instante, Newman. **O inumano**: considerações sobre o tempo. Trad. Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

\_\_\_\_\_. O Sublime e a Vanguarda. **O inumano**: considerações sobre o tempo. Trad. Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

MENAND, Louis. **The metaphysical club**. Macmillan, 2001.

MOTHERWELL, Robert; TARENZIO, Stephanie. **The collected writings of Robert Motherwell**. New York: Oxford University Press, 1992.

NEWMAN, Barnett, The Sublime is Now. HARRISON, Charles; WOOD, Paul (Ed.). **Art in theory, 1900-1990: an anthology of changing ideas**. Oxford: Blackwell, 2003.

PEVSNER, Nikolaus. **Academias de arte**. Tradução de Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ROSENBERG, Harold. **A tradição do novo**. Trad. Cesar Tozzi. Perspectiva, 1974.

ROSENBLUM, Robert. The abstract sublime. **Art News**, v. 59, n. 10, p. 1940-1970, 1961.

SHOOK, John R. **Os pioneiros do pragmatismo americano**. Tradução de Fábio M. Said. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

SLEEPER, Ralph W. **The Necessity of Pragmatism: John Dewey's conception of philosophy**. Yale University Press, 1986.

SÜSSEKIND, Pedro. O sublime e o expressionismo abstrato. **DoisPontos**, v. 11, n. 1, 2014.

TILES, James E. **Dewey**. Routledge, 1990.

TOLSTOI, Leon. What is Art? In KENNICK, William E. **Art and Philosophy: readings in aesthetics**. St. Martin's Press, 1979.

WESEP, H. B. **A Estória da Filosofia Americana**. Tradução de João Palo Monteiro. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1966.

WESTBROOK, Robert B. **John Dewey and american democracy**. Cornell University Press, 1991.

WICK, Rainer. **Pedagogia da Bauhaus**. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ZELTNER, Philip M. **John Dewey's aesthetic philosophy**. John Benjamins Publishing, 1975.