

07

Pensar a Representação
Objetos e Processos

PAR

Ter uma Experiência

John Dewey¹

Tradução de Fernando Poeiras

<https://doi.org/10.25766/hns5-vp32>

A experiência ocorre continuamente, porque a interação da criatura viva com as condições ambientais faz parte do próprio processo de viver. Sob condições de resistência e de conflito, alguns aspetos e elementos do eu e do mundo, envolvidos nessa interação, qualificam a experiência com emoções e ideias, de modo que emerge uma intenção consciente. Frequentemente, contudo, a experiência que se tem é incipiente. As coisas são experimentadas, mas não de modo a serem compostas *numa* experiência. Existe distração e dispersão; o que observamos e o que pensamos, o que desejamos e o que obtemos estão em desacordo entre si. Deitamos mão ao arado e viramo-lo para trás; começamos e depois paramos, não porque a experiência tenha chegado ao fim, mas por interrupções externas ou letargia interna.

Em contraste com tal experiência, temos *uma experiência* quando o material experienciado faz o seu percurso até se cumprir. Então, e apenas então, a experiência fica integrada e demarcada na corrente geral de outras experiências. Uma obra está terminada de um modo satisfatório, um problema obtém a sua solução; um jogo é acabado; uma situação — seja uma refeição, um jogo de xadrez, manter uma conversa, escrever um livro, ou participar numa campanha política — é tão completa, que o seu termo é uma consumação e não uma cessação. Tal experiência é um todo e carrega em si a sua qualidade individualizadora e autossuficiente. É *uma* experiência.

Os filósofos, mesmo os empiristas, falaram frequentemente sobre experiência na generalidade. O discurso comum, contudo, refere-se a cada experiência como singular, tendo o seu início e fim. Porque a vida não é uma marcha ou fluxo uniforme e ininterrupto. É algo feito de histórias, cada uma com o seu enredo, o seu próprio começo e movimento para o seu fim; cada uma tendo o seu movimento rítmico particular; cada uma impregnada da sua qualidade irrepetível. Um lance de escadas, mecânico como é, organiza-se por degraus separados, não por uma progressão indiferenciada, e um plano inclinado é, pelo menos, destacado das outras coisas por uma abrupta distinção.

A experiência, neste sentido vital, é definida por aquelas situações e episódios aos quais nos referimos espontaneamente como sendo “experiências verdadeiras²”; aquelas que ao recordarmos dizemos: “essa é que *foi* uma experiência”. Pode ter sido algo de uma importância tremenda — uma discussão com alguém que foi outrora íntimo, uma catástrofe evitada por um fio de cabelo. Ou pode ser algo comparativamente irrelevante — e que talvez por causa da sua ligeireza ilustra tanto melhor o que pode ser uma experiência. Aquela refeição num restaurante em Paris de que dizemos “*foi* uma experiência”. Destaca-se como uma memória duradoura do que a comida pode ser. E existe ainda aquela tempestade pela qual passámos ao atravessar o Atlântico — a tempestade que parecia somar na sua fúria, tal como foi experienciada, tudo o que uma tempestade pode ser, completa em si própria, destacando-se, porque destacável, daquilo que se passou antes e depois.

Em tais experiências, cada parte sucessiva flui livremente para o que se segue, sem interrupções e sem espaços vazios. Ao mesmo tempo, não existe sacrifício da identidade própria das partes. Um rio, enquanto algo distinto de uma lagoa, flui. Mas, o seu fluxo dá uma definição e um interesse às suas partes sucessivas, maior do que aquele que existe nas partes homogêneas de uma lagoa. Numa experiência, o fluxo corre de algo para algo. Enquanto uma parte conduz à outra e enquanto uma parte transporta o que ocorreu anteriormente, cada uma ganha distinção em si própria. O todo duradouro é diversificado em fases sucessivas que são ênfases das suas tonalidades variadas.

Por causa da contínua mistura, não há buracos, nem junções mecânicas, ou pontos mortos quando temos *uma* experiência. Há pausas, locais de repouso, mas que pontuam e definem a qualidade de movimento. Resumem aquilo pelo qual se passou e previnem contra a sua dissipação ou evaporação. A aceleração contínua é esgotante e inibe as partes de ganharem destaque. Numa obra de arte, diferentes atos, episódios e ocorrências dissolvem-se e fundem-se numa unidade e, contudo, não desaparecem nem perdem o seu carácter — tal como numa boa conversa há troca e intercâmbio, contudo cada interlocutor não apenas mantém o seu próprio carácter, como o manifesta mais claramente do que de costume.

Uma experiência tem uma unidade que lhe dá o seu nome, *aquela* refeição, *aquela* tempestade, *aquela* rutura de amizade. A existência desta unidade é constituída por uma *qualidade* única que permeia toda a experiência apesar da variação das suas partes constituintes. Esta unidade não é emocional, prática ou intelectual, porque estes termos nomeiam distinções que a reflexão pode fazer no seu interior. No discurso *sobre* uma experiência temos de fazer uso desses adjetivos

interpretativos. Ao recapitular mentalmente uma experiência *depois* da sua ocorrência, podemos pensar que uma propriedade mais do que outra foi suficientemente dominante de modo que caracteriza a experiência como um todo. Existem investigações absorventes e especulações que um cientista e um filósofo relembrarão como “experiências” num sentido enfático. O seu significado final é intelectual. Mas, na sua ocorrência real foi também emocional; foi intencional e volitiva. Contudo, a experiência não foi uma soma destes diferentes aspetos; eles perderam-se na experiência enquanto traços distintivos. Nenhum pensador se pode ocupar das suas tarefas sem ser atraído e recompensado por experiências integrais, totais, que são intrinsecamente valiosas. Sem essas experiências, nunca saberia o que é realmente pensar e estaria completamente desorientado para distinguir entre pensamento autêntico e espúrio. Pensar decorre numa sucessão de ideias, mas as ideias formam uma sucessão, apenas porque são muito mais do que aquilo a que um psicólogo analítico chama ideias. São fases, emocionalmente e praticamente distintas, do desenvolvimento de uma qualidade subjacente; elas são as suas variações móveis, não são as designadas ideias e impressões separadas e independentes de Locke e Hume, mas são, antes, as subtis variações de um matiz envolvente e em desenvolvimento.

Dizemos de uma experiência de pensamento que alcançamos ou extraímos uma conclusão. A formulação teórica do processo é frequentemente feita de um modo que oculta a similitude entre a “conclusão” e a fase de consumação de cada desenvolvimento integral da experiência. Estas formulações aparentemente tiram os seus indícios das proposições separadas, que são as premissas, e a proposição que é a conclusão, tal como aparecem numa página impressa. Fica-se então com a impressão de que primeiro existem duas entidades independentes e pré-fabricadas, que são manipuladas de modo a dar origem a uma terceira. De facto, numa experiência de pensamento, as premissas aparecem apenas quando a conclusão se manifesta. A experiência, como a de observar uma tempestade, vê-la atingir o seu auge e depois diminuir gradualmente, é uma experiência de um movimento contínuo das matérias³. Tal como no oceano durante a tempestade, existem uma série de vagas, de sugestões que tentam chegar e se quebram, ou são levadas por diante numa vaga cooperante. Se se chega a uma conclusão, ela resulta de um movimento de antecipação e acumulação, de um movimento que finalmente chega a um termo. Uma “conclusão” não é uma entidade separada e independente; é a consumação de um movimento.

Assim, *uma* experiência de pensamento tem a sua própria qualidade estética. Difere daquelas experiências consideradas como estéticas, mas apenas nos seus

materiais. O material das belas-artes consiste em qualidades; o material da experiência que tem uma conclusão intelectual é constituído por signos ou símbolos que não possuem qualquer qualidade intrínseca própria, signos que estão em vez de outras coisas que podem noutra experiência ser experienciadas qualitativamente. A diferença é enorme. É a razão pela qual a arte estritamente intelectual nunca será tão popular como a música. Contudo, a experiência em si, possui uma qualidade emocional de satisfação porque possui integridade interna e desfecho alcançado através de um movimento ordenado e organizado. Esta estrutura artística pode ser sentida imediatamente. Nessa medida, é estética. O que é ainda mais significativo é que não só esta qualidade é um motivo importante para realizar e manter honestamente uma investigação intelectual, mas também que nenhuma atividade intelectual é um evento integral (é *uma* experiência) a não ser que seja completada com esta qualidade. Sem ela, pensar é inconclusivo. Em suma, a estética não pode ser agudamente demarcada da experiência intelectual, uma vez que esta necessita do selo estético para ser completa.

A mesma afirmação pode ser sustentada para o curso de ação, que é predominantemente prático, isto é, um curso que consiste em ações. É possível ser eficiente na ação e, contudo, não ter uma experiência consciente. A atividade é demasiado automática para permitir um sentido do que ela é e para onde se dirige. Ela chega a um termo, mas não a um desfecho ou a uma consumação consciente. Os obstáculos são superados com uma habilidade astuta, mas não alimentam a experiência. Existem também aqueles que estão hesitantes numa ação, incertos, e inconclusivos como os homens solitários na literatura clássica. Entre os polos da desorientação e da eficiência mecânica estão aqueles cursos da ação em que, através de feitos sucessivos, corre um sentimento de sentido crescente, conservando e acumulando para um fim sentido como o cumprir de um processo. Políticos bem-sucedidos e generais que se tornam estadistas, como César ou Napoleão, possuem algo do homem de espetáculo⁴. Isto por si só não é arte, mas é um sinal de que o interesse não é sustentado exclusivamente, talvez nem principalmente, pelo resultado em si mesmo (como acontece no caso da ação eficiente), mas pelo resultado enquanto desenrolar de um processo. Há interesse em completar uma experiência. A experiência pode ser lesiva para o mundo e a sua consumação indesejável. Mas ela possui qualidade estética.

A identificação grega da boa conduta com a proporção, graça e harmonia, a *kalon-agathon*, é o exemplo mais óbvio de uma qualidade distintamente estética na ação moral. Uma grande falha naquilo que se faz passar por moral é a sua qualidade inestética. Em vez de exemplificar uma ação com todo o coração,

toma a forma de concessões rancorosas e fragmentadas às exigências do dever. Contudo, os exemplos talvez obscureçam o facto de qualquer atividade prática, desde que seja integrada e se desenrole pela sua própria exigência de realização, ter uma qualidade estética.

Podemos obter um exemplo geral se imaginarmos uma pedra a rolar por um monte abaixo como tendo uma experiência. Certamente a atividade é suficientemente “prática”. A pedra parte de algures, e move-se tão consistentemente quanto as condições permitem, para um lugar e estado em que repousará — para um fim. Imaginemos que a estes factos externos, podemos acrescentar as ideias que alimenta para alcançar o resultado final: que está interessada nas coisas que encontra no seu caminho, nas condições que aceleram e retardam o seu movimento em relação à sua influência no resultado; que age e sente, de acordo com a função auxiliadora ou inibidora que atribui a essas coisas; e que ao chegar finalmente ao repouso, o relaciona com tudo o que ocorreu anteriormente como o culminar de um movimento contínuo. Então a pedra teria uma experiência, e com qualidade estética.

Se deixarmos este caso imaginário e regressarmos à nossa própria experiência, descobriremos que muito dela está mais próxima daquilo que acontece à pedra real do que às condições imaginárias anteriormente expostas. Porque em muitas das nossas experiências não estamos interessados na conexão de um incidente, com o que ocorreu antes e o que vem depois. Não existe um interesse que controle a atenta rejeição ou seleção daquilo que será organizado na experiência em desenvolvimento. Acontecem coisas, mas elas não são definitivamente incluídas ou decididamente excluídas; andamos à deriva. Rendemo-nos de acordo com pressões externas, ou evadimo-nos e contempORIZAMOS. Existem começos e cessações, mas não existem genuínos inícios e conclusões. Uma coisa substitui outra, mas não a absorve e leva adiante. Existe experiência, mas tão lassa e discursiva que não é *uma* experiência. Não necessitamos de dizer que essas experiências são inestéticas.

Assim o não-estético situa-se entre dois limites. Num polo está a sucessão vaga que não começa em nenhum sítio em particular e que termina — no sentido de cessar — em nenhum sítio particular. No outro polo está a paragem, a constrição, resultante de as partes terem apenas uma conexão mecânica entre si. Existe tanto de um e de outro tipo de experiência que, inconscientemente, se tornam as normas de toda a experiência. Então, quando o estético aparece, contrasta tão agudamente com o retrato que foi feito da experiência, que é impossível combinar as suas

qualidades especiais com os traços do retrato, que ao estético é dado um lugar e um *status* externos. Deu-se aqui conta da experiência predominantemente intelectual e prática para mostrar que não existe tal contraste ao ter uma experiência; que, pelo contrário, nenhuma experiência, seja de que tipo for, possui unidade a não ser que tenha qualidade estética.

Os inimigos da estética não são práticos ou intelectuais. São o entediante e a desatenção; os fins vagos e lassos; a submissão à convenção em procedimentos práticos e intelectuais. A abstinência rigorosa, a submissão coagida, a fixação e dissipação, por um lado, a incoerência e a indulgência sem fim por outro, são desvios em direções opostas à unidade de uma experiência. Aristóteles invoca a “medida proporcional” como a designação própria daquilo que é simultaneamente distintivo da virtude e do estético. Formalmente ele estava correto. Contudo, “medida” e “proporção” não são auto-explicativos, nem devem ser tomados num sentido matemático, são antes propriedades de uma experiência que possui um movimento de desenvolvimento para a sua própria consumação.

Enfatizei o facto de que toda a experiência integral se move para um desfecho, um termo, uma vez que cessa apenas quando as energias ativas nela fizeram o seu trabalho. Este desfecho de um circuito de energia é o oposto de uma paralisação, da *stasis*. Maturação e fixação são polaridades opostas. A luta e o conflito podem ser apreciados, embora penosos, quando são experienciados como meios para desenvolver uma experiência; porque levam-na por diante, não apenas porque estão lá. Existe, como veremos adiante, um elemento de ser agido, de sofrimento no seu sentido lato, em cada experiência. De outro modo não existiria uma assimilação do que precedeu. Porque “assimilar” em qualquer experiência vital é algo mais do que colocar algo no topo da consciência, sobre aquilo que era anteriormente sabido. Envolve uma reconstrução que pode ser penosa. Se a fase necessária de provação é por si própria prazerosa ou penosa depende de condições particulares. É indiferente para a qualidade estética total, ressalvando que existem poucas experiências estéticas intensas que sejam completamente alegres. Não podem certamente ser consideradas divertidas, e quando se abatem sobre nós, envolvem um sofrimento que, todavia, é consistente com, por certo, uma parte da percepção completa de que é prazerosa.

Falei da qualidade estética que “faz o acabamento” da experiência, na sua completude e unidade, como emocional. Esta referência pode causar dificuldades. Somos dados a pensar as emoções como coisas tão simples e compactas como são as palavras com que as nomeamos. Alegria, tristeza, esperança, medo, raiva,

curiosidade, são tratadas como se cada uma fosse uma entidade que entra em cena plenamente acabada, uma entidade que pode durar um longo ou um curto período de tempo, mas cuja duração, cujo crescimento e curso, é irrelevante para a sua natureza. De facto, quando são significantes, as emoções são qualidades de uma experiência complexa que se move e muda. Digo quando são *significantes*, porque de outro modo não passam das erupções e explosões de uma criança perturbada. Todas as emoções são qualificações de um drama e mudam com o desenrolar do drama. Diz-se das pessoas que por vezes se apaixonam à primeira vista. Mas aquilo porque se apaixonam não é algo daquele instante. O que seria o amor comprimido num instante sem espaço para cuidado e solicitude? A natureza íntima das emoções manifesta-se quando assistimos a uma peça ou lemos um romance. Atendem ao desenvolvimento da trama; e a trama exige um palco, um espaço, em que se desenvolva e desenrole no tempo. A experiência é emocional, mas nela não existem elementos separados chamados emoções.

Pela mesma razão, as emoções estão ligadas a acontecimentos e objetos no seu movimento. Não são, salvo em casos patológicos, privadas. E mesmo uma emoção “sem objeto” exige algo para além de si a que se ligar, e assim rapidamente gera uma ilusão na falta de algo real. Certamente que a emoção pertence ao eu. Mas, pertence ao eu interessado no movimento dos acontecimentos que se movem para um desenlace que é desejado ou desaprovado. Saltamos instantaneamente quando assustados, tal como coramos no momento em que estamos envergonhados. Mas susto e modéstia envergonhada não são neste caso estados emocionais, são reflexos automáticos. De modo a tornarem-se emocionais têm que se tornar partes de uma situação inclusiva e duradoura que envolve interesse por objetos e pelo seu desenlace. O salto de susto torna-se um medo emocional quando se encontra ou se pensa existir um objeto ameaçador com que é preciso lidar ou de que é preciso fugir. O corar torna-se a emoção da vergonha quando uma pessoa relaciona, no pensamento, uma ação que realizou com uma reação desfavorável de outra pessoa ou de si próprio.

Coisas físicas são transportadas fisicamente de sítios longínquos da terra, e são fisicamente levadas a agir e reagir umas sobre as outras, para construir um novo objeto. O milagre da mente é que algo semelhante ocorre na experiência sem um transporte ou assemblagem física. A emoção é a força movente e cimenteira. Selecciona o que é congruente e pinta o selecionado com a sua cor, dando assim unidade qualitativa a materiais exteriormente díspares e dissimilares. Quando a unidade é do tipo já descrito, a experiência possui um carácter estético embora não seja, predominantemente, uma experiência estética.

Dois homens reúnem-se; um é candidato a um emprego, enquanto o outro tem o assunto nas suas mãos. A entrevista pode ser mecânica, consistindo num conjunto de questões padronizadas, e respostas que superficialmente resolvem o assunto. Não existe experiência nessa reunião dos dois homens, nada que não seja uma repetição, por meio de aceitação ou recusa, de algo que aconteceu várias vezes. A situação é tratada como se fosse um exercício contabilístico. Mas, pode ser gerada uma interação em que se desenvolva uma nova experiência. Onde procurar por uma apresentação de semelhante experiência? Não num registo de entradas nem num tratado de economia ou sociologia, ou de psicologia organizacional, mas antes no teatro ou na ficção. A sua natureza e significado só podem ser expressos pela arte, porque existe uma unidade da experiência que só pode ser expressa como *uma experiência*. A *experiência* é materialmente carregada de suspense e move-se para a sua própria consumação através de uma série de acontecimentos conectados. As emoções primárias da parte do candidato podem ser a princípio esperança ou desespero, e euforia ou decepção no final. Estas emoções qualificam a experiência como uma unidade. Mas, enquanto a entrevista prossegue, desenvolvem-se emoções secundárias como variações das emoções primárias. É mesmo possível para cada atitude e gesto, cada frase, quase cada palavra, produzir mais do que uma flutuação na intensidade da emoção básica; é possível produzir uma mudança de matiz e cor na sua qualidade. O empregador vê por meio da sua própria reação emocional o carácter do candidato. Projeta-o imaginariamente no trabalho a fazer e ajuíza a sua adequação pelo modo como os elementos da cena se reúnem de modo a encaixar ou entrar em choque. A presença e comportamento do candidato ou se harmonizam com as suas atitudes e desejos ou entram em conflito e chocam. Fatores como esses, inerentemente estéticos na qualidade, são as forças que transportam os elementos variados da entrevista a um desenlace decisivo. Esses elementos existem em toda a situação, qualquer que seja a sua natureza dominante, em que exista incerteza e suspense.

Assim, existem padrões comuns a diferentes experiências, não importa quão estranhas podem ser umas às outras nos detalhes do seu conteúdo. É necessário atender a certas condições sem as quais uma experiência não chega a acontecer. O contorno do padrão comum é ditado pelo facto de cada experiência ser o resultado de uma interação entre a criatura viva e alguns aspetos do mundo em que vive. Um homem faz algo; digamos, levanta uma pedra. Em consequência disso ele passa por uma provação, sofre algo: o peso, a tensão, a textura da superfície da coisa levantada. As propriedades assim sofridas determinam as ações subsequentes. A pedra pode ser demasiado pesada ou angulosa, não ser

suficientemente sólida; ou pelo contrário as propriedades sofridas mostram que é adequada para o uso pretendido. O processo continua até emergir uma adaptação entre o eu e o objeto, e essa experiência particular chega a um termo. O que é verdade para este simples exemplo é verdade, no que diz respeito à forma, para toda a experiência. A criatura operando pode ser um pensador no seu estudo e o ambiente com o qual interage pode consistir em ideias em vez de uma pedra. Mas a interação entre ambos constitui a experiência total tida, e o termo que a conclui é a instituição de uma harmonia sentida.

Uma experiência possui padrão e estrutura porque não é meramente uma alternância entre agir e sofrer, mas porque é a interação entre ambos. Colocar a nossa mão num fogo que a consome não é necessariamente ter uma experiência. A ação e a sua consequência têm de estar reunidas na percepção. Esta relação é o que dá sentido; apreendê-la é o objetivo de toda a inteligência. O alcance e conteúdo das relações são a medida do conteúdo significativo de uma experiência. A experiência de uma criança pode ser intensa, mas, por causa da falta de um pano de fundo resultante de experiências anteriores, as relações entre agir e sofrer são apreendidas ligeiramente, e a experiência tida não possui grande profundidade ou fôlego. Ninguém atinge uma maturidade tal que apreenda todas as conexões envolvidas. Existe um romance escrito (pelo Sr. Hinton) chamado "The Unlearner". Apresenta a duração infinita da vida depois da morte como um reviver dos acontecimentos que aconteceram na curta vida sobre a terra, na descoberta continuada das relações envolvidas entre eles.

A experiência é limitada por todas as causas que interferem com a percepção das relações entre o agir e o sofrer ações. Pode existir uma interferência excessiva do lado do agir ou excesso do lado da receptividade, do sofrer. Um desequilíbrio para um dos lados obscurece a percepção das relações e torna a experiência parcial e distorcida, com um significado escasso ou falso. O zelo pelo fazer, o prazer na ação, deixa muitos, especialmente no ambiente humano impaciente e apressado em que vivemos, com experiências de uma quase incrível pobreza, todas à superfície. A experiência de uma pessoa também não tem oportunidade de se completar porque a pessoa entrou noutra rapidamente. O que se chama experiência tornou-se uma miscelânea tão dispersa que dificilmente merece o nome. A resistência é tratada como uma obstrução a ser derrubada, não como um convite à reflexão. Um indivíduo passa a procurar situações, mais inconscientemente do que por escolha própria, em que pode fazer o máximo de coisas no menor tempo possível.

As experiências também são impedidas de amadurecer por um excesso de receptividade. Então o que é valorizado é o mero sofrer isto ou aquilo, independentemente da percepção de qualquer sentido. A reunião de uma multidão de tantas impressões quanto possível é pensada como a “vida”, mesmo que nenhuma delas seja mais que um bater de asas passageiro e um gole bebido rapidamente. O sentimentalista e o sonhador podem ter mais fantasias e impressões a passar pela sua consciência do que o homem ansioso pela ação. Mas, a sua experiência é igualmente distorcida, porque nada ganha raízes na mente quando não há equilíbrio entre agir e receber. Para estabelecer contacto com as realidades do mundo é necessária alguma ação decisiva, e para que as impressões se possam relacionar com factos de modo que o seu valor possa ser testado e organizado.

Como a percepção da relação entre o que foi feito e o que foi sofrido constitui o trabalho da inteligência, e como o artista é controlado durante o seu processo de trabalho pela apreensão da conexão entre aquilo que já fez e aquilo que seguidamente vai fazer, a ideia de que o artista não pensa tão atenta e penetrantemente quanto o investigador científico é absurda. Um pintor tem de conscientemente sofrer o efeito de cada uma das suas pinceladas ou não estará ciente do que está a fazer e para onde se dirige o seu trabalho. Mais precisamente, ele tem que ver cada conexão particular entre cada ação e cada sofrimento e a sua relação com o todo que ele deseja produzir. Apreender tais relações é pensar, e é um dos modos mais exatos de pensar. As diferenças entre os quadros de diferentes pintores devem-se tanto à capacidade de levar por diante este pensamento quanto às diferenças na sua sensibilidade à cor e às diferenças de destreza na execução. No que diz respeito à qualidade básica das pinturas, a diferença depende, de facto, mais da qualidade da inteligência que recaiu na percepção das relações do que de outra coisa qualquer — embora, é claro, a inteligência não possa ser separada da sensibilidade direta, e está conectada, embora de modo mais externo, com a capacidade prática.

Qualquer ideia que ignore o papel necessário da inteligência na produção de obras de arte baseia-se na identificação do pensamento com o uso de um material especial, signos verbais e palavras. Pensar efetivamente, em termos de relações entre qualidades, é uma exigência tão severa ao pensamento quanto pensar em termos de símbolos verbais e matemáticos. De facto, uma vez que as palavras são facilmente manipuláveis de modo mecânico, a produção de uma obra de arte genuína provavelmente exige mais inteligência do que o chamado pensamento daqueles que se orgulham de ser “intelectuais”.

Tentei mostrar, nestes capítulos, que o estético não é nenhum intruso exterior à experiência, seja por meio de um luxo ocioso ou por um idealismo transcendente, antes é o desenvolvimento claro e intensificado de traços que pertencem a qualquer experiência normalmente completa. Penso que este facto é a única base sólida sobre a qual uma teoria estética se pode construir. Falta-nos apresentar algumas das implicações desse facto.

Não temos nenhuma palavra na língua inglesa que inclua sem ambiguidade o que é significado pelas duas palavras “artístico” e “estético”. Uma vez que “artístico” se refere primeiramente ao ato de produção e “estético” ao ato de percepção e fruição, a ausência de um termo que designe os dois processos conjuntamente é lamentável. Por vezes, a consequência disso é separar um do outro, considerar a arte como algo sobreposto ao material estético, ou, por outro lado, chegar à consideração que, uma vez que a arte é um processo de criação, a percepção e a fruição não teriam nada em comum com o ato criativo. De qualquer forma, existe uma certa estranheza verbal em ora ser forçado a usar o termo “estético” para cobrir todo o campo, ora por limitá-lo ao aspeto da percepção recetiva. Refiro-me preliminarmente a estes factos óbvios, como uma tentativa de mostrar que a conceção de experiência consciente como percepção da relação entre agir e sofrer nos permite compreender a conexão da arte como produção, por um lado; e por outro, a percepção e apreciação como prazer.

A arte mostra um processo de agir ou fazer. Isto é tão verdade nas belas-artes como nas artes tecnológicas. A arte envolve moldar barro, lascar mármore, fundir bronze, dispor pigmentos, construir edifícios, cantar canções, tocar instrumentos, desempenhar papéis no palco, movimentos rítmicos na dança. Toda a arte faz algo, com um material físico, o corpo ou algo fora do corpo, com ou sem intervenção de ferramentas, em vista da produção de algo visível, audível ou tangível. A fase ativa do “agir” na arte é tão proeminente, que o dicionário normalmente define-a em termos de competência prática, habilidade na execução. O Dicionário de Oxford ilustra-a por uma citação de John Stuart Mill: “A arte é o esforço de perfeição na execução” Enquanto Mathew Arnold lhe chama “fabricação pura e sem falhas.”

A palavra “estético” refere-se, como já foi notado, à experiência como apreciação, percepção e fruição. Denota mais a posição do consumidor que a do produtor. É gosto, paladar; e, tal como na cozinha, a competência de fazer está do lado do cozinheiro, enquanto o paladar está do lado do consumidor, tal como na jardinagem existe uma distinção entre o jardineiro que planta e cuida e o dono da casa que aprecia o resultado.

Estes exemplos, contudo, como a relação entre agir e sofrer ao ter uma experiência, indicam que a distinção entre artístico e estético não pode ser levada a ponto de se tornar uma separação. A perfeição na execução não pode ser medida ou definida em termos de execução; implica aqueles que percebem e fruem o produto que é executado. O cozinheiro prepara a comida do consumidor e a medida do valor do que foi preparado encontra-se no seu consumir. A mera perfeição na execução, julgada isoladamente nos seus próprios termos, pode provavelmente ser melhor atingida por uma máquina do que por artes humanas. Por si própria, é no máximo técnica, e existem grandes artistas que não estão nos primeiros lugares como técnicos (veja-se Cézanne), tal como existem grandes executantes de piano que não são grandes esteticamente, tal como Sargent não é um grande pintor.

O trabalho para ser artístico, num último sentido, deve ser “amoroso”: deve cuidar profundamente da matéria sobre a qual a competência prática é exercida. Vem à mente um escultor cujos bustos são maravilhosamente exatos. Pode ser difícil distinguir na presença da fotografia do busto e de uma fotografia do original qual é a pessoa original. Ambas são notáveis do ponto de vista do virtuosismo. Mas, interrogamo-nos se o escultor teve uma experiência própria e se estava interessado em partilhá-la com aqueles que olham para os seus produtos. Para ser verdadeiramente artístico, um trabalho tem de ser estético — isto é, destinado e fabricado para uma apreciadora percepção recetiva. A observação constante é, claro, necessária ao produtor enquanto está a produzir. Mas, se a sua percepção não for também de natureza estética, é um reconhecimento frio e descolorido do que foi feito, usado como estímulo para o próximo passo num processo essencialmente mecânico.

Em suma, a arte, na sua forma, une a mesma relação entre agir e sofrer, exteriorizar e interiorizar energia, que faz uma experiência ser uma experiência. Por causa de eliminar tudo o que não contribui para a mútua organização dos fatores tanto de agir como de rececionar, e por causa de selecionar apenas os aspetos e traços que contribuem para a sua interpenetração, o resultado é uma obra de arte estética. O homem talha, grava, canta, dança, gesticula, molda, desenha e pinta. O agir ou fazer é artístico quando o resultado percebido é de tal natureza que as suas qualidades enquanto *percebidas* controlaram a questão da produção. O ato de produção dirigido pela intenção de produzir algo que é fruído na experiência imediata de perceber tem qualidades que uma atividade descontrolada ou espontânea não possui. O artista enquanto trabalha incorpora em si a atitude do espectador.

Suponhamos, por exemplo, que um objeto finamente trabalhado, um objeto cuja textura e proporção são altamente apreciadas na sua percepção, foi tido como sendo um produto de algum povo primitivo. Depois, há evidências que provam ser um produto accidental da natureza. Enquanto coisa exterior, é agora precisamente o que era anteriormente. Contudo, de uma só vez, ele deixou de ser uma obra de arte para ser uma “curiosidade” natural. Agora pertence a um museu de história natural e não a um museu de arte. E, o mais extraordinário, é que a diferença que é assim feita não é apenas de classificação intelectual. É criada, de forma direta, uma diferença na apreciação recetiva. A experiência estética — no seu sentido restrito — é assim vista como estando inerentemente conectada com a experiência de fazer.

Quando estética, a satisfação sensorial do olho e do ouvido é-o porque não se sustenta por si, mas antes está ligada à atividade de que é consequência. Até os prazeres do palato são diferentes em qualidade para um gastrónomo ou para alguém que meramente “gosta” da comida enquanto a come. A diferença não é apenas de intensidade. O gastrónomo está consciente de muito mais que o sabor da comida. Antes, entram no seu gosto, diretamente experienciadas, qualidades que dependem da sua origem e modo de produção em conexão com critérios de excelência. Tal como a confeção deve absorver em si qualidades do produto, tal como percecionado e ser regulada por ele, também, por outro lado, ver, ouvir, saborear, se tornam estéticos quando a relação com uma maneira distinta da atividade qualifica o que é percecionado.

Existe um elemento de paixão em toda a percepção estética. Contudo, quando somos completamente dominados pela paixão, como em casos extremos de raiva, medo ou inveja, a experiência é decididamente não-estética. Não existe uma relação sentida com as qualidades da atividade que gerou a paixão. Consequentemente, faltam ao material da experiência elementos de equilíbrio e proporção. Porque estes só podem estar presentes quando, como numa conduta que tem graça e dignidade, o ato é controlado por um fino sentido das relações que ele sustenta — a sua adequação à ocasião e situação.

O processo da arte na produção relaciona-se organicamente com a estética na percepção — tal como o Senhor Deus na criação viu o Seu trabalho e encontrou-o bom. Até que o artista esteja satisfeito na sua percepção com o que está a fazer, ele continua a dar forma e a refazer a forma. O fazer chega a um fim quando o seu resultado é experienciado como bom — e essa experiência acontece através de uma percepção direta e não de um juízo meramente intelectual e exterior. Um artista,

em comparação com os seus semelhantes, é alguém que não apenas é dotado de poderes de execução, mas também de uma sensibilidade inusual às qualidades das coisas. Esta sensibilidade dirige também as suas atividades e trabalhos.

Quando manejamos, tocamos e sentimos; quando olhamos, nós vemos; quanto escutamos, nós ouvimos. A mão move-se com o riscador ou pincel. O olho assiste e reporta as consequências do que foi feito. Devido a esta conexão íntima, o fazer subsequente é cumulativo e não uma questão de capricho ou de rotina. Numa experiência indiscutivelmente artística-estética, a relação é tão próxima que controla tanto o fazer como a percepção. Tal conexão intimamente vital não pode ser obtida se apenas mão e olho estiverem implicados. Quando ambos não agem como partes de todo o ser, apenas existe uma sequência mecânica de significado e movimento, como num andar automático. Mão e olho, se a experiência é estética, são instrumentos através dos quais a totalidade da criatura viva opera, movida e atuante. Deste modo a expressão é emocional e guiada por um propósito.

Graças à relação entre o que é agido e o que é sofrido, existe na percepção um sentido imediato das coisas como pertencendo conjuntamente ou estando em conflito; como se reforçando ou interferindo. As consequências do ato de fazer, tal como são reportadas nos sentidos, mostram que o que é feito transporta mais longe a ideia em execução ou mostram um desvio e uma quebra. Tanto quanto o desenvolvimento de uma experiência é *controlado* através da referência a estas relações imediatas de ordem e realização, essa experiência torna-se predominantemente estética na sua natureza. O impulso para agir torna-se um impulso para aquele tipo de ação que resultará num objeto que satisfaz a percepção direta. Um oleiro molda o barro para fazer uma tigela útil para conter grão; mas fá-la de tal modo regulada pela série de percepções que acompanham a série de atos de fazer, que a tigela fica marcada por graça e charme duradouros. A mesma situação geral mantém-se a pintar uma imagem ou a modelar um busto. Mais, a cada passo existe antecipação do que está para vir. Esta antecipação é a ligação entre a próxima ação e o seu resultado para os sentidos. O que é feito e o que é sofrido são assim de modo recíproco, cumulativo e contínuo, instrumentais um para o outro.

O fazer pode ser enérgico, e o sofrer pode ser preciso e intenso. Mas, a menos que estejam relacionados um com o outro para formar uma percepção do todo, a coisa realizada não é plenamente estética. O fazer pode, por exemplo, ser uma manifestação de virtuosismo técnico e o sofrer pode ser uma erupção de sentimento

ou um devaneio. Se o artista não aperfeiçoa uma nova visão no seu processo de fazer, ele age mecanicamente e repete um velho modelo, fixado na sua mente como um ideal. Uma quantidade incrível de observação e do tipo de inteligência exercida na percepção de relações qualitativas caracteriza a obra de arte criativa. As relações têm de ser notadas não apenas uma em relação à outra, duas a duas, mas também em conexão com o todo a ser construído; as relações são exercidas na imaginação e na observação. Emergem irrelevâncias que são distrações tentadoras; apresentam-se digressões disfarçadas de enriquecimentos. Existem momentos em que a apreensão da ideia dominante enfraquece, então o artista é conduzido inconscientemente a “preenchê-la” até que o seu pensamento se fortaleça novamente. O verdadeiro trabalho de um artista é construir uma experiência que seja coerente na percepção, ao mesmo tempo que se move com mudanças constantes no seu desenvolvimento.

Quando um autor coloca no papel ideias que já estão claramente concebidas e consistentemente ordenadas, o verdadeiro trabalho foi previamente feito. Ou então, ele pode apoiar-se na maior recetividade induzida pela atividade e na sua transmissão sensível para dirigir a realização da obra. O mero ato de transcreever é esteticamente irrelevante a menos que entre integralmente na formação de uma experiência que se move para a completude. Mesmo a composição concebida mentalmente e, portanto, privada fisicamente, é pública no seu conteúdo signficante, uma vez que é concebida com referência à execução de um produto que é perceptível e que, por isso pertence ao mundo comum. De outro modo seria uma aberração ou um sonho passageiro. O impulso para exprimir através da pintura as qualidades percebidas de uma paisagem vai a par com a necessidade de lápis e pincel. Uma experiência permanece incompleta sem incorporação exterior; fisionómica e funcionalmente, os órgãos dos sentidos são órgãos motores e estão conectados por meio da distribuição de energias no corpo humano e não de modo meramente anatómico, com outros órgãos motores. Não é um acaso linguístico que “edificação”, “construção” e “trabalho” designem tanto um processo como um produto acabado. Sem o significado do verbo o significado do substantivo permanece em branco.

O escritor, o compositor de música, o escultor, o pintor, podem seguir o rasto, durante o processo de produção, daquilo que fizeram previamente. Quando não é satisfatória no sofrer ou no fazer perceptual da experiência podem, até certo ponto, recomeçar. Este seguir o rasto não é facilmente conseguido no caso da arquitetura — talvez seja essa a razão pela qual existem tantos edifícios feios. Os arquitetos são obrigados a completar as suas ideias antes que tenha lugar a

sua tradução num objeto completo à percepção. A incapacidade de, simultaneamente, construir a ideia e a sua incorporação objetiva impõe limitações. Contudo, também eles são obrigados a pensar as suas ideias em termos do *médium* de incorporação e do objeto último da percepção, a não ser que trabalhem mecanicamente e por rotina. Provavelmente a qualidade estética das catedrais medievais deve-se em certa medida ao facto de a sua construção não ter sido tão controlada por planos e especificações feitos previamente, como acontece agora. Os planos cresciam à medida que os edifícios cresciam. Entretanto, um produto próprio de Minerva, se é artístico, pressupõe um período prévio de gestação em que as ações e os sofrimentos projetados na imaginação interagem e se modificam reciprocamente. Cada obra de arte segue o plano, ou o padrão, de uma experiência completa, tornando-a sentida de modo mais intenso e concentrado.

No caso daquele que percebe e aprecia não lhe é fácil compreender a união íntima entre o agir e sofrer, contrariamente a quem faz. É-nos dado supor que o primeiro assimila o que está lá numa forma acabada, sem compreender que essa assimilação envolve atividades que são comparáveis às do criador. Mas, receptividade não é passividade. Também a receptividade é um processo que consiste numa série de atos de resposta que se acumulam em direção a uma realização objetiva. De outro modo não existe percepção, mas sim reconhecimento. A diferença entre as duas é imensa. O reconhecimento é a percepção imóvel antes de ter oportunidade de se desenvolver livremente. No reconhecimento existe o início de um ato de percepção. Mas, a este início não é permitido o desenvolvimento de uma percepção total da coisa reconhecida. É travado no ponto em que serve um *outro* propósito, tal como reconhecemos um homem na rua, de forma a saudá-lo ou a evitá-lo, e não só para o ver; pelo ver o que está lá.

No reconhecimento, como no estereótipo, retrocedemos para algum esquema previamente formado. Alguns detalhes, ou arranjos de detalhes, servem como indícios para uma mera identificação vazia. No reconhecimento é suficiente aplicar este esboço simples ao objeto presente, como um *stencil*. Por vezes, em contacto com um ser humano somos atingidos por traços, incluindo características físicas, dos quais não estávamos previamente conscientes. Apercebemo-nos que nunca tínhamos conhecido a pessoa; não a tínhamos visto em qualquer sentido relevante. Começamos então a estudá-la e a “assimilá-la”. A percepção substitui o simples reconhecimento. Existe um ato de reconstrução, e a consciência torna-se nova e viva. *Este* ato de ver envolve a cooperação de elementos motores — embora permaneçam implícitos e não se tornem expostos — e a cooperação de todas as ideias acumuladas que podem servir para

completar a nova imagem em formação. O reconhecimento é demasiado ocioso para suscitar uma consciência vívida. Não existe resistência suficiente entre o novo e o velho para assegurar a tomada de consciência da experiência que é tida. Mesmo um cão que ladra e abana a cauda ao ver o seu dono regressar, está mais vivo na receção do seu amigo do que um ser humano satisfeito com o mero reconhecimento.

O simples reconhecimento satisfaz-se quando uma etiqueta ou rótulo adequados são fixados; “adequado” designa servir um propósito fora do ato de reconhecimento — do mesmo modo que um vendedor reconhece as mercadorias através de amostras. Não envolve o vivificar do organismo, não envolve nenhuma comoção interna. Pelo contrário, um ato de percepção procede por vagas que se estendem serialmente ao longo de todo o organismo. Assim, não existe nada na percepção, tal como ver e ouvir, a que se *adiciona* a emoção. O objeto ou cena percebido é emotivamente permeado na íntegra. Quando uma emoção despertada não permeia o material percebido ou pensado, é preliminar ou patológica.

A fase estética da experiência, ou de sofrer, é recetiva. Envolve uma rendição. Mas a submissão adequada do eu, acontece possivelmente através de uma atividade controlada que pode bem ser intensa. Em muitas das nossas interações com o nosso meio envolvente, retiramo-nos; por vezes devido ao medo, até mesmo de gastar indevidamente o nosso stock de energia; por vezes por preocupação com outros assuntos, tal como acontece no caso do reconhecimento. A percepção é um ato de exteriorização de energia de modo a receber, não é uma retenção de energia. Para nos impregnarmos numa matéria temos de primeiro mergulhar nela. Quando somos apenas passivos diante de uma cena, ela domina-nos por completo e, por falta de resposta, não percebemos aquilo que nos derruba. Temos de convocar energia e colocá-la receptivamente de forma a assimilar.

Toda a gente sabe que ver através de um microscópio ou de um telescópio requer aprendizagem, tal como ver uma paisagem do modo como um geólogo a vê. A ideia de que a percepção estética se destina a momentos excêntricos é uma razão do atraso das artes entre nós. O olho e o aparelho visual podem estar intactos; o objeto pode estar fisicamente presente, seja a catedral de Notre Dame ou o retrato de Hendrickje Stoeffel de Rembrandt. Num sentido grosseiro eles podem ser “vistos”. Podem ser olhados, possivelmente reconhecidos, e ter apostos os nomes adequados: mas, por falta de interações contínuas entre o organismo total e o objeto, não são percebidos esteticamente. Um grupo de visitantes guiados por um guia numa galeria de pintura, com a sua atenção chamada ocasionalmente para

algum ponto alto, não percebe; até o interesse para ver uma pintura pela razão da sua realização vívida será apenas accidental.

Para perceber, um espectador tem de *criar* a sua própria experiência. E a sua criação tem de incluir relações comparáveis àquelas que o produtor original sofreu. Não são as mesmas num qualquer sentido literal. Mas naquele que percebe, tal como com o artista, tem de existir uma ordenação dos elementos numa totalidade que é na forma, embora não nos detalhes, a mesma que o processo de organização que o criador da obra experienciou conscientemente. Sem o ato de recriação, o objeto não é percebido como uma obra de arte. O artista selecionou, simplificou, clarificou, resumiu e condensou, de acordo com o seu interesse. Ambos abstraem, isto é, realizam um ato de extrair o que é significativo. Ambos compreendem, no seu significado literal — isto é, realizam um ato de reunir detalhes e partes, fisicamente afastados, numa globalidade experienciada. Há trabalho realizado tanto do lado do recetor como do lado do artista. Aquele que for demasiado preguiçoso, inativo, ou endurecido pela convenção para realizar este trabalho não verá ou ouvirá. A sua “apreciação” será uma mistura de bocados de aprendizagem conformada a normas de admiração convencional e com uma excitação emocional confusa, mesmo que genuína.

As considerações aqui apresentadas implicam tanto o comum como o improvável, dado o ênfase específico, de uma *experiência*, no seu sentido relevante, e de experiência estética. A primeira tem qualidade estética; de outro modo, os seus materiais não seriam completados numa experiência coerente e única. Numa experiência vital não é possível distinguir o prático, o emocional e o intelectual uns dos outros e opor as propriedades de uns às características dos outros. A fase emocional liga as partes conjuntamente num todo único; “intelectual” designa apenas o facto de que a experiência tem sentido; “prático” indica que o organismo está a interagir com acontecimentos e objetos que o rodeiam. A investigação filosófica ou científica mais elaborada e a mais ambiciosa empresa política ou industrial possuem, quando os seus diferentes ingredientes constituem uma experiência integral, qualidade estética. Então as suas diferentes partes estão ligadas umas às outras, e não se sucedem apenas umas às outras. E as partes através da sua interligação experienciada movimentam-se para uma consumação e fecho, não apenas para a cessação no tempo. Esta consumação, no entanto, não espera na consciência que o empreendimento se conclua. É antecipada ao longo do processo e recorrentemente saboreada com intensidade especial.

Contudo, as experiências em questão são predominantemente intelectuais ou práticas, e não *distintivamente* estéticas, por causa do interesse que as inicia e controla. Numa experiência intelectual, a conclusão tem valor por si. Pode ser extraída como uma fórmula ou uma “verdade”, e pode ser usada na sua independência como fator e guia de outras investigações. Numa obra de arte não existe esse depósito autossuficiente. O fim, o termo, é significativo, não por si, mas pela integração das partes. Não tem outra existência. Uma peça ou um romance não são a última frase, mesmo que as personagens sejam descartadas como vivendo felizes para sempre. Numa experiência distintivamente estética, as características que são subalternizadas noutras experiências tornam-se dominantes; aquelas que são subalternas, agora controlam — nomeadamente, as características em virtude das quais a experiência é uma experiência completa, integrada por si própria.

Em cada experiência integral existe uma forma porque existe organização dinâmica. Chamo dinâmica à organização porque leva tempo a completar, porque é um crescimento. Existe início, desenvolvimento e consumação. O material é ingerido e digerido através da interação com essa organização vital dos resultados de experiências anteriores que constituem a mente do trabalhador. A incubação desenvolve-se até que o que é concebido é gerado e tornado perceptível como parte do mundo comum. Uma experiência estética só pode ser concentrada num momento, no sentido em que o clímax de processos duradouros pode chegar a um momento destacado que subsume tudo em si e faça com que tudo o resto seja esquecido. O que distingue uma experiência como estética é a conversão das resistências e tensões, de excitações que em si próprias são tentações à digressão, num movimento para um fecho inclusivo e conclusivo.

Experienciar, tal como respirar, é um ritmo de absorver e expelir. A sua sucessão é pontuada e ganha um ritmo pela existência de intervalos, períodos em que uma fase está a terminar e outra se inicia e prepara. William James comparou, com razão, o curso da experiência consciente ao voo e pouso alternado de um pássaro. Os voos e os pousos estão intimamente ligados uns com os outros; não são um conjunto de levantamentos desligados, seguidos por um conjunto de saltinhos igualmente desligados. Cada lugar de repouso na experiência é um sofrer em que as consequências do agir são absorvidas e incorporadas; e, a menos que o agir seja o resultado de um capricho total ou de pura rotina, cada agir carrega em si um significado que foi extraído e conservado. Tal como na progressão de um exército, os ganhos do que foi anteriormente conseguido são periodicamente consolidados, tendo sempre em vista o que vai ser feito a seguir. Se nos movemos rapidamente, afastamo-nos da base dos fornecedores — dos sentidos acumulados

— e a experiência é atrofiada, magra e confusa. Se mandriamos por demasiado tempo, depois de ter extraído um valor líquido, a experiência morre de inanição.

A *forma* do todo está assim presente em cada membro. Realização, consumação, são funções contínuas, não apenas fins, localizados num único sítio. Um gravador, pintor ou escritor está no processo de cumprimento em cada estágio do seu trabalho. Ele tem a cada momento de reter e somar o que se passou anteriormente como um todo, e em referência ao todo por vir. De outro modo não existe consistência ou segurança nos seus atos sucessivos. As séries de ações no ritmo da experiência conferem variedade e movimento; salvam o trabalho da monotonia e da repetição inútil. Os sofrimentos são os elementos correspondentes no ritmo, e fornecem unidade; salvam o trabalho do sem fim de uma mera sucessão de excitações. Um objeto é peculiar e predominantemente estético, produzindo o prazer característico da percepção estética, quando os fatores que determinam tudo o que pode ser chamado *uma* experiência é elevado acima do limiar da percepção e é tornado manifesto por si próprio.

Traduzido por Fernando Poeiras

NOTAS

¹ Esta tradução de um capítulo do livro *Art as Experience* de John Dewey iniciou-se em 2008 para facilitar o acesso dos alunos ao pensamento sobre experiência e arte de Dewey. Existe uma tradução portuguesa do livro. Algumas opções dessa tradução parecem-nos sobre-interpretar o texto, orientando excessivamente a compreensão do seu sentido. Nesta tradução, tentámos preservar e equilibrar a letra do texto com o espírito do texto de Dewey.

² No original: “real experience”.

³ Ao usar a palavra “matéria” pretendemos preservar vários sentidos presentes o texto original, incluindo os de *tema* ou *assunto*, mas também o de *materialidade*.

⁴ No original “showman”.