

CONTEÚDO E FORMA, PERCEPÇÃO E EXPRESSÃO: O CICLO ESTÉTICO DE EVOLUÇÃO DA NATUREZA

*Pantaleão, Lucas Farinelli¹
Pinheiro, Olympio José²*

Resumo: Trata-se de um ensaio teórico que procura trabalhar, através de inter-relações, conceitos referentes à estética contemporânea em paralelo ao fenômeno da percepção. Inicia-se com a interação estética entre *conteúdo* e *forma*, a fim de traçar o desenvolvimento da interação percepção-expressão, inserida na ação mútua de seus aspectos físicos e psíquicos “por detrás” de uma mente pensante. Com o objetivo de generalizar tal interação à realidade em si como ciclo natural e evolutivo, parte-se da análise da percepção dos seres orgânicos mais complexos, dotados de consciência, para estender a questão tanto aos seres orgânicos mais simples, como até mesmo aos inorgânicos. Fundamenta-se nos princípios do *equilíbrio* e da *unidade na diversidade* para pôr em evidência um fato histórico que parece inegável: que o homem evolui e, nesta evolução, sua percepção se apura, ao passo em que se particulariza sua experiência e seu juízo estético. Neste contexto tem na arte, a atividade capaz de impulsionar uma evolução mais profunda e ao mesmo tempo prazerosa.

Palavras-chave: Estética, Percepção, Expressão, Evolução, Natureza.

Abstract: This is a theoretical paper that seeks to work, through inter-relations, concepts relating to contemporary aesthetics in parallel to phenomenon of perception. It begins with the aesthetic interaction between content and form in order to trace the development of perception-expression interaction, inserted into the mutual action of its physical and psychical aspects “through behind” a thinking mind. In order to generalize such interaction to reality itself as a natural and evolutionary cycle, we start from the analysis of perception of more complex organic beings, endowed with consciousness, to extend the question to the simplest organic beings, as even to inorganics. It is based upon principles of equilibrium and unity in diversity to highlight a historical fact that it seems undeniable: that man evolves and this evolution, their perception clears, while that is particularized your experience and aesthetic judgment. Having in the art, the activity can boost an evolution more profound while pleasurable.

Keywords: Aesthetics, Perception, Expression, Evolution, Nature.

¹ Doutorando em Design FAAC/UNESP/Bauru. lucasfarinelli@gmail.com

² Prof. Dr. Docente do Programa de Pós-Graduação em Design FAAC/UNESP/Bauru. holihn@uol.com.br

1 Introdução: Natureza, arte, estética e percepção

Para Gillo Dorfles é impossível ignorar as inúmeras interações e interferências entre natureza e artifício, logo, entre natureza e arte. Muitas formas aparentemente criadas como elementos supérfluos tiveram sua origem em análogas ou idênticas formas naturais e funcionais. Neste sentido Dorfles questiona:

Se esta interdependência – antes dependência – da arte com a natureza existe, e é constante ao longo do decurso de milênios, como nos admiramos que os objectos criados pelo homem, os artefactos humanos, contenham, e tenham desde sempre contido, elementos que podemos considerar ornamentais, ainda que à partida sejam “funcionais” e de todo necessários à própria constituição da obra arquitectónica, utensílios ou instrumentos de trabalho que sejam? (DORFLES, 1986, p. 155).

Raymond Bayer, historiador de arte e da estética francês, ao inquirir sobre o despertar da consciência estética na pré-história, salienta que é possível “imaginar a mentalidade e a sensibilidade dos homens que criaram essas obras, mesmo sendo inconsciente essa mentalidade” (BAYER, 1995, p. 15). Segundo o historiador:

Poder-se-ia considerar, à primeira vista, que os utensílios em si não pertencem à arte. O utensílio, ou arma, são fabricados para um fim prático determinado. [...] O que constitui a arte é a criação e o desinteresse, mas foi mostrado que a utilidade era uma das raízes da arte e que toda a espécie de arte começou por ser interessada. A criação consiste em modificações intencionais que o espírito humano imprime em objectos da natureza [...], além disso, o utensílio ou a arma, à medida que se adaptam melhor aos seus fins técnicos, recebem com mais frequência uma decoração (*Idem, op. cit.*, p. 16).

Milênios mais tarde, a partir do século VI a.C. no período conhecido como Antiguidade clássica, os Sofistas, “não obstante à falta de rigor”, se notabilizaram pelo “indiscutível mérito de introduzir [...] o ponto de vista reflexivo-crítico que caracteriza a filosofia”. Sócrates (470-399) tendo em vista os valores morais, foi o responsável por iniciar a investigação desses valores “na apreciação das artes” (NUNES, 2009, p. 8-9).

Mas foi Platão (427-347), discípulo de Sócrates, que conseguiu “transformar em problema filosófico a existência e a finalidade das artes, assim como, um século antes, os filósofos anteriores a Sócrates haviam problematizado a Natureza”. Aristóteles, discípulo de Platão, já no século IV a.C. com a obra de capital importância, a *Poética*, desenvolveu “a primeira teoria explícita da Arte” (*Idem, op. cit.*, p. 9).

Com o advento do Renascimento acontece a união teórica do Belo com a Arte, união proveniente de uma terceira ideia, a de *Natureza* que, para Leonardo da Vinci, corresponde à fonte do Belo, concedendo ao Belo uma consistência semelhante à do

Universo material e sensível, cuja *beleza natural*, apanágio das coisas materiais, é fonte para o deleite do espírito (*Idem, op. cit*, p. 10).

Já no século XVIII sob a pena de Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), surge uma nova disciplina filosófica com o objetivo de estudar o Belo e suas manifestações na arte: a “Estética”, cujo significado resumia-se apenas à teoria da sensibilidade conforme a etimologia do termo grego, *aisthesis* (BAYER, 1995, p. 13). O substantivo *Estética* designa hoje “qualquer análise, investigação ou especulação que tenha por objeto a arte e o belo, independentemente de doutrinas ou escolas” (ABBAGNANO, 2000, p. 367). Na filosofia moderna e contemporânea, os conceitos de arte e belo coincidem, tal conexão aconteceu a partir do século XVIII, fruto do conceito de *gosto*, compreendido como a faculdade responsável por discernir o belo, tanto na arte quanto em qualquer outro contexto.

A capacidade de julgar obras de diversos estilos se denomina *gosto*, gosto do apreciador. O gosto tende a se difundir tornando-se uniforme em determinados períodos ou grupos de indivíduos. As possibilidades comunicativas de uma obra bem realizada são praticamente ilimitadas e relativamente independentes do gosto dominante, o que significa que nem todos farão a mesma leitura, ou irão fruí-la do mesmo modo. Essa *liberdade de julgamento* é regida conforme a *percepção* que cada um tem sobre a obra em contraste com seu repertório pessoal.

Por percepção pode-se distinguir três significados principais: num primeiro significado, designa “qualquer atividade cognoscitiva em geral”, neste caso não se distingue de pensamento; já num significado mais restrito, refere-se “o ato ou a função cognoscitiva à qual se apresenta um objeto real”, equivalente ao conhecimento empírico, imediato, “certo e exaustivo do real”; por último, numa acepção mais específica, designa “uma operação determinada do homem em suas relações com o ambiente”, literalmente é a “interpretação dos estímulos”, no âmbito deste último significado, refere-se ao que a psicologia contemporânea trata como o “problema da percepção” (ABBAGNANO, 2000, p. 753).

A priori, em um sentido mais geral, Descartes e Kant, entre outros, empregaram o termo percepção referindo-se a todos os “atos cognitivos, que são passivos em relação ao objeto, em oposição aos atos da vontade, que são ativos”. Mais tarde, o próprio Descartes estabeleceu um novo e mais complexo significado para o termo. Referindo-se às percepções externas, afirmava que, embora elas sejam produzidas por movimentos oriundos de coisas externas, a mente as relaciona com as coisas que supõe serem suas causas (*Idem, op. cit*, p. 753-4).

A participação do juízo na percepção, torna-se tema frequente na filosofia do séc. XIX. Por um lado Hegel a eleva ao extremo, considerando percepção como um produto do Universal, enquanto Bergson, por outro lado, simplifica-a como sinônimo de seleção. Referenciadas no objeto externo, a principal contribuição dessas teorias foi o importante reconhecimento do caráter “ativo ou judicativo” da percepção (*Idem, op. cit*, p. 754). Conforme sintetiza Abbagnano:

O conceito de percepção ao qual essas doutrinas fazem referência é bastante uniforme: a percepção é o ato pelo qual a consciência “apreende” ou “situa” um objeto, e esse ato utiliza certo número de dados elementares de sensações. Este conceito, portanto, supõe: 1º a noção de consciência como atividade introspectiva e auto-reflexiva; 2º a noção do objeto percebido como entidade individual perfeitamente isolável e dada; 3º a noção de unidades elementares sensíveis (*Idem, ibidem*).

É baseada justamente no abandono destes três pressupostos que trabalha a filosofia e a psicologia contemporânea, entendendo percepção, simplesmente como interpretação dos estímulos, dividida em dois grupos de teorias. As que priorizam os fatores e circunstâncias *objetivas*, caracterizada pela *Gestalttheorie* (teoria da forma), que é substancialmente uma teoria da percepção. E as que insistem na importância dos fatores e condições *subjetivas*, as quais, por não recorrerem à noção de consciência ou introspecção, propiciam uma compreensão mais ampla, que se estende para além do universo restrito ao homem, incorporando sua aplicação à toda a natureza em sua generalidade.

2 Estética da arte: a dialética conteúdo-forma

Ao longo da história da arte e da estética, os termos conteúdo e forma têm sofrido distintas mutações de sentido. Por muito tempo, de acordo com uma visão reducionista (materialista) e objetiva da arte, também conhecida como teoria do “ornato”, o conteúdo era visto no “simples assunto ou argumento tratado”, enquanto forma “era vista na perfeição exterior da obra”, isto é, “naqueles valores formais nos quais reside a qualidade artística da obra e que a distinguem das outras obras não artísticas que, porventura, tenham os mesmos conteúdos” (PAREYSON, 1997, p. 55).

Segundo esta teoria, a arte se reduzia a uma “veste exterior”, a qual “concebe a união de forma e conteúdo como uma junção: a forma se acrescenta ao conteúdo, vindo-lhe de fora e, permanecendo-lhe exterior”, podendo o assunto, ser tratado de maneira não artística, sendo a forma artística um “ornamento que o embeleza” (*Idem, op. cit*, p. 56).

Pode-se dizer que desde Platão a arte possui uma “dimensão significativa e espiritual”, a *Ideia*, que alcança, por sua vez, finalidades e funções não artísticas “sempre inscritas na vida espiritual do homem”. Para Aristóteles, pioneiro a evidenciar a interação conteúdo-forma, aquilo por que a arte se distingue das outras atividades, a *Poiésis*, é justamente a “elaboração destes conteúdos; não tanto o ‘quê’ mas antes o ‘como’, isto é, precisamente, a forma”, o estado final e conclusivo da arte, “a elegância da representação ou da expressão, a perfeição da imagem, o êxito do processo artístico, a auto-suficiência da obra” (*Idem, op. cit*, p. 55).

Somente quando a arte foi compreendida sob uma ótica mais subjetiva e conseqüentemente mais abrangente, viu-se que o assunto poderia ser “pouco mais que um pretexto”, passando então a ver o conteúdo no tema, no papel de um “sentimento inspirador: a reação sentimental que acompanha um determinado argumento, ou o sentimento profundo que diverge do argumento tratado na superfície”. Em suma, uma particular impressão daquele mundo que constitui a vida emotiva do homem (*Idem op. cit*, p. 56-7).

Neste contexto mais amplo, reconheceu-se a “*inteireza da expressão*”, pela qual a obra diz tudo o quanto tem a dizer, sem deixar nada inacabado ou inexpresso, sem a necessidade de remeter-se a outrem para ser compreendida ou penetrada de modo que, “tendo tudo aquilo quanto deve ter – nada de mais e nada de menos – pode, enfim, viver por conta própria”. Sob este ponto de vista, atenta Pareyson, “forma e conteúdo são vistos em sua inseparabilidade: o conteúdo nasce como tal no próprio ato em que nasce a forma, e a forma não é mais que a expressão acabada do conteúdo” (*Idem ibidem*).

Se bem analisada, nessa concepção mais “ampla”, “a inseparabilidade da forma e conteúdo é afirmada do ponto de vista do conteúdo: fazer arte significa ‘formar’ conteúdos espirituais, dar uma ‘configuração’ à espiritualidade”, traduzir sentimento em imagem, expressar sentimentos, o que encerra o perigo de “desvalorizar o aspecto físico e sensível da arte: a forma pode ser uma imagem puramente interior” existindo somente por uma “íntima vontade expressiva” (*Idem, ibidem*).

Quando a forma foi entendida como o “resultado da formação de uma matéria”, a configuração ordenada de um elemento qualquer; um padrão de átomos, palavras, cores, pedras, etc., isto é, “matéria formada”, procurou-se o conteúdo a um “nível mais profundo”, e num campo mais vasto, encontrou-se um “mundo ideal”, uma unidade particular de pensar, viver e sentir, uma personalidade concreta em “toda a sua espiritualidade”. Deste modo, a operação artística implicaria em dois processos: “um

processo de formação de conteúdo e um processo de formação de matéria, uma relação conteúdo-forma e uma relação matéria-forma” (*Idem, op. cit.*, p. 57-61).

A partir deste momento, ilumina-se a possibilidade de analisar a inseparabilidade de forma e conteúdo do ponto de vista da forma, considerando estes dois processos como simultâneos, coessenciais e coincidentes. Conforme salienta Pareyson:

Há arte quando o exprimir apresenta-se como um fazer e o fazer é, ao mesmo tempo, um exprimir, quando a formação de um conteúdo tem lugar como formação de uma matéria e a formação de uma matéria tem o sentido da formação de um conteúdo. [...] formalismo e conteudismo são defeitos simétricos e complementares, [...] para abandonar um é necessário eliminar ambos, porque eles estão juntos e caem juntos. (PAREYSON, 1997, p. 62-9).

Em um *insight* brilhante, Pareyson trata a inter-relação conteúdo e forma como opostos de mesma natureza, polos extremos de um único todo inseridos no axioma de causa e efeito, focalizando o problema a partir da forma, portanto, do efeito, já que o conteúdo é algo abstrato e imaterial, logo, de difícil mensuração³.

3 Sentido⁴ de ordem: o equilíbrio dinâmico da percepção

Ernst Gombrich em *El Sentido de Orden: estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, ao inquirir sobre as origens filosóficas da percepção afirma que quem abriu a primeira brecha neste campo teórico foi Kant, “cuando preguntó cómo podía la mente ordenar tales impresiones en espacio y tiempo, si el espacio y el tiempo habían de ser aprendidos primero a través de la experiencia” (GOMBRICH, 1980, p. 15).

O juízo do gosto ou do prazer, na concepção kantiana, não se refere apenas à faculdade da cognição, mas também à faculdade da imaginação, uma imaginação ligada ao entendimento. A distinção de que algo é belo não se constitui apenas através da lógica, mas também por meio da experiência estética, isto é, a realidade humana é caracterizada pela interdependência entre o real e o imaginário, o objetivo e o subjetivo. “É por meio da Sensibilidade que intuimos os objetos, e, de acordo com as percepções dos sentidos, os representamos no espaço e no tempo” (NUNES, 2009 p. 47). Segundo Nunes:

³ Para um sucinto panorama sobre este movimento pendular, ora conteudismo, ora formalismo, com seus respectivos defensores e teorias ao longo da história, veja PAREYSON, 1997, p. 58-60.

⁴ Nesta acepção, o termo *sentido* se refere às funções psicofisiológicas de natureza física, química ou luminosa pelas quais um organismo recebe informações sobre certos elementos do meio externo (Vide: Larousse, 1998, p. 5325).

O espaço e o tempo são, para Kant, *formas de sentir*, que estruturam as percepções ou intuições, matéria-prima do conhecimento, e que dão origem à experiência sensível. A função do entendimento é sintetizar em conceitos as intuições da sensibilidade. Mas assim como há formas de sentir, há também *formas de pensar*, pois que o Entendimento é a faculdade de produzir conceitos (*Idem, ibidem*).

Gombrich (1980), numa espécie de antropologia da percepção, inicia sua reflexão procurando expandir os limites da compreensão para além da razão pura tão objetivada por Kant que, para o autor, "jamás se preguntó cómo se las arreglaban los demás ornagismos en este mundo". O autor propõe uma análise das artes decorativas a partir de elementos simples encontrados na natureza e seus respectivos mecanismos de ação, ao demonstrar como questões relativas à percepção de ordem desempenham um papel fundamental na gama das artes visuais. Estas, por sua vez, ao reconstruir sua analogia com o conhecimento biológico, aparecem como importante instrumento capaz de propiciar uma "lógica del descubrimiento científico" (GOMBRICH, 1980, p. 15-27).

Para o autor, as formas e os padrões decorativos produzidos pela arte, atestam o prazer que o homem sente ao exercitar seu "*sentido del orden*": uma elementar esperança de regularidade subjacente que, ao *conceber e/ou contemplar* simples configurações, produz nele uma sensação prazerosa, pois lhe permite renunciar mentalmente de suas referências com o mundo natural (*Idem, op. cit.* p. 28). Em sua concepção:

Tan profundamente arraigada está nuestra tendencia a contemplar el orden como marca de una mente ordenante, que reaccionamos instintivamente con admiración cada vez que percibimos regularidad en el mundo natural. [...] La breve respuesta a este problema complejo es que en la naturaleza surge el orden cuando las leyes de la física pueden actuar em sistemas aislados y sin mútuos estorbos (*Idem, ibidem*).

Com o empirismo que lhe é próprio, Rudolf Arnheim (2008), elucida a minúcia desta proposição de Gombrich, ao demonstrar a interação constante entre os aspectos físicos e psicológicos do processo de percepção visual. Para Arnheim, a experiência perceptiva é "*dinâmica*" (ARNHEIM, 2008, p. 4). Tudo que é passível de ser notado é uma questão eminentemente dinâmica: portanto, fundamental à percepção. "A dinâmica não é uma propriedade do mundo físico, mas pode-se mostrar que os padrões de estímulos projetados em nossas retinas determinam a série de qualidades dinâmicas inerentes ao que se percebe" (*Idem, op. cit.* p. 429). O que um observador percebe, não é somente um arranjo de estímulos (formas, cores,

movimentos etc.), antes de tudo, é uma interação de forças (*tensões dirigidas*), que adquire dinâmica enquanto é processado pelo sistema nervoso. “Uma vez que as tensões possuem magnitude e direção pode-se descrevê-las como ‘forças psicológicas’” (*Idem, op. cit, p. 4*). Conforme esclarece:

[...] a matéria-prima perceptiva não é estampada mecanicamente sobre uma superfície receptora passiva, [...] A percepção reflete uma invasão ao organismo por forças externas, que perturbam o equilíbrio do sistema nervoso. [...] Deve resultar uma luta quando as forças invasoras tentam se manter contra as forças no campo fisiológico, que procuram eliminar o intruso ou pelo menos reduzi-lo ao padrão mais simples possível (*Idem, op. cit, p. 429*).

Em concordância com a proposição de Arnheim, Gombrich, ao se referir à percepção de ordem, considera que um organismo qualquer, ao sondar à sua volta, “debe comparar el mensaje recibido con essa elemental esperanza de regularidad subyacente”, (GOMBRICH, 1980, p. 26), sendo assim, pode-se supor que tal organismo, ao constatar uma configuração harmoniosa, ou seja, previamente ordenada, sente prazer ao contemplá-la, pois o estímulo percebido não entra em conflito com o sistema fisiológico.

O autor salienta que, “la clasificación es siempre el producto de la mente ordenadora, y la búsqueda del sistema ‘lógico’ en el que se pueda asignar un lugar único a cualquier motivo [...] está condenada al fracaso” (*Idem, op. cit, p. 107*). Para Gombrich o organismo pode ser comparado “con un dispositivo homeostático que pugna por el equilibrio con el entorno. Equilibrio siempre exige acción, en otras palabras, incluso en estado de descanso no es posible permitir que el organismo se mantenga pasivo” (*Idem, op. cit, p. 33*).

No mundo físico, essa tendência à simplicidade rege absoluta somente em sistemas fechados. No entanto, o organismo não é, de forma nenhuma, um sistema fechado. Sobre organismo, Arnheim clarifica:

Fisicamente, ele contrabalança dispêndio da energia utilizável dentro de si mesmo, extraindo constantemente recursos de calor, oxigênio, água, açúcar, sal e outros nutrientes do meio. Psicologicamente, também, a criatura viva reabastece seu combustível para a ação absorvendo informações através dos sentidos, processando-as e transformando-as internamente (ARNHEIM, 2008, p. 404).

No homem, tanto o cérebro como elemento físico, quanto a mente como elemento psíquico, enfrentam a mudança e dela necessitam, por essa razão que prefere-se a vida à morte, a atividade à inatividade. Paralelamente, a tendência à simplicidade está constantemente em ação, criando a organização mais harmoniosa e unificada possível

para dada circunstância, garantindo o melhor funcionamento possível da mente e do corpo, tanto nas relações com o ambiente físico quanto social (*Idem, ibidem*).

O que difere a percepção humana dos demais organismos, poder-se-ia assim dizer, no seu todo menos complexos, é a faculdade da *Imaginação* (imagem + ação). Conforme intuído por Kant, a imaginação do homem o torna capaz de evocar, sob a forma de imagens, objetos ou fatos extracognoscitivos ou extraperceptivos. Uma faculdade mental que confere ao homem uma atividade criadora que inventa, concebe, representa, fantasia, e crê, sob uma forma sensível e concreta, coisas das quais não necessariamente teve uma experiência direta.

Entre tudo aquilo que é passível de ser percebido e a percepção propriamente dita, existem diversos estados intermediários. Segundo Dorfles “a própria filosofia fenomenológica adverte que a percepção é a coexistência de elementos subjectivos e objectivos que podem entrar no processo perceptivo como elementos intencionais” (DORFLES, 1988, p. 20). Daí a excepcional importância de considerar a “diversidade das percepções” (*Idem, op. cit*, p.24).

Neste sentido parece irrefutável concluir que, percepção prescinde indução, crivo, juízo. A visão, ou qualquer outro sentido, direcionado a determinado objeto por meio da atenção, gera induções perceptivas subjugadas à premissas mentais, estas por sua vez, baseadas no conhecimento previamente adquirido, “são conclusões derivadas espontaneamente durante a percepção de determinada configuração do padrão” (ARNHEIM, 2008, p. 5).

Desta forma, sempre que algo é percebido é quase instantaneamente analisado, passando a fazer parte do repertório pessoal daquele que percebe (se atenta a). Simultaneamente, se inter-relaciona com a imaginação, esta qualidade da mente humana ativa que está além do dado fenomênico, “à qual a percepção nos constrange, e activa até para prescindir de todas as implicações gnoseológicas e de todo o mecanismo operativo” (DORFLES, 1988, p. 22).

Por “sentido de ordem”, Gombrich pretende evidenciar que a percepção, o meio pelo qual um organismo acumula experiências e conseqüentemente progresso, não é somente privilégio do homem que dispõe da razão para interpretar a vida por intermédio da visão ou dos demais sentidos, ela está subjacente na natureza, fundamentada na lei do equilíbrio. Em suas palavras:

[...] es necesario precisar que en los estádios más bajos de la evolución estas capacidades no pueden depender de esa entidade elusiva a la que llamamos consciência. Ni siquiera em el hombre están así emparejadas. Uma de las manifestaciones más elementales de

nuestro sentido del orden es nuestro sentido del equilibrio
(GOMBRICH, 1980, p. 16).

Desta proposição, Gombrich confirma a contribuição que o pensamento evolucionista proporcionou à compreensão moderna, modificando e enriquecendo o sistema abstrato que Kant havia formulado sobre o problema do espaço e do tempo, comprovando que há “una estrecha semejanza entre el progreso del conocimiento en la ciencia y la adquisición de información a lo largo de la escala de la evolución”. Ao citar a obra *Eye and Brain* de Richard L. Gregory, Gombrich entende percepção, “como proceso activo de utilización de la información para sugerir y someter a prueba hipótesis” (*Idem, ibidem*).

4 Conteúdo e forma: o ciclo percepção-expressão

Sendo a experiência perceptiva uma questão eminentemente *dinâmica*, isto é, uma inter-relação de forças sujeita às leis da física. É possível, análogo ao procedimento reflexivo de Pareyson acerca da inter-relação entre conteúdo e forma, fundamentar também os processos de percepção e expressão no axioma de causa e efeito. Através da terceira lei de Newton⁵ que possibilita uma análise estrutural de conceitos equivalentes em contextos divergentes, conteúdo e forma para estética, equivaleriam à percepção e expressão para a Natureza.

Neste sentido, tomando por hipótese a lógica de proceder a investigação partindo da observação daquilo que é palpável, isto é, da forma (efeito), admite-se esta, como sinônimo de expressão, já que no confronto entre estética e teoria da percepção, a forma equivale ao resultado expresso pelo conteúdo.

De acordo com Nunes, o conceito de expressão é, “sem dúvida, um dos mais importantes de que se vale a estética moderna”. Na acepção mais geral do termo, “é o ato que consiste relacionar certos dados atuais ou presentes a objetos ocultos ou distantes”, significando desde uma simples “representação figurada ou convencional”, um “meio de comunicação do pensamento” ou um modo de “evocar estados afetivos, emoções ou sentimentos” (NUNES, 2009, p. 71).

Na acepção psicológica abordada por Nunes, “expressão é o conjunto de efeitos exteriores da consciência, efeitos esses que são sintomas de processos interiores ou

⁵ Publicada em 1687, em seu trabalho de três volumes intitulado *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*, a terceira lei, conhecida como *Princípio da Ação e Reação*, diz que a toda ação há sempre uma reação oposta e de igual intensidade, ou, as ações mútuas de dois corpos um sobre o outro são sempre iguais e dirigidas a partes opostas. As três leis - 1ª *Princípio da Inércia*; 2ª *Princípio Fundamental da Dinâmica* e 3ª *Princípio da Ação e Reação* – foram responsáveis por explicar vários comportamentos relativos ao movimento de objetos físicos. Com elas, Newton postulou um dos pilares da mecânica clássica.

sinais de estados psíquicos, sentimentais e emotivos” (*Idem, op. cit, p. 72*). Enquanto que, para a psicologia da forma ou teoria da forma (*Gestalttheorie*) elaborada por Koffka e Köhler por volta da década de 1910, “as reações físicas, orgânicas e psíquicas, são partes de uma totalidade. A emoção constitui um comportamento, cuja forma característica, integrando determinadas reações orgânicas, é imediatamente perceptível”. Aquilo que é apreendido pela percepção por meio da forma com que uma emoção é expressa, “é o seu significado intrínseco”, isto é, “uma decorrência do caráter global ou estrutural da percepção que nos permite captar, com a forma que lhes pertence, o valor e o sentido dos objetos” (*Idem, op. cit, p. 72*).

Já na fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty que, para Nunes, é uma interpretação aprofundada da teoria da *gestalt*, “a emergência de significados, não seria possível se não houvesse, precedendo o pensamento conceptual e lógico, a atividade intencional da consciência” (*Idem, op. cit, p. 73*). Para Merleau-Ponty, ainda na interpretação de Nunes, a

[...] *intencionalidade* não quer dizer ação voluntária. É, do ponto de vista fenomenológico, a *direção da consciência para os objetos*, direção em que se fundam as vivências originárias da percepção. A consciência intencional é significativa: apropria-se dos elementos sensíveis, da matéria, dos aspectos do ser físico, subordinando-os àquela função de simbolização que Ernst Cassirer considera a essencial do espírito humano (NUNES, 2009, p. 73).

Aceitando a *percepção* como o conjunto de atividades psicofisiológicas cuja função é apreender informações suscetíveis de serem captadas através dos órgãos sensoriais, *como admitir a existência, ou até mesmo a “percepção” de um conteúdo (ideia) imaterial, logo, imperceptível aos órgãos dos sentidos? A resposta está na própria forma como esse conteúdo se expressa*, pois questionar a existência do conteúdo seria negar que todo efeito tem uma causa⁶.

A partir deste contexto, da mesma maneira que Pareyson compreende *conteúdo* e *forma* em sua disposição dialética como conceitos simultâneos, coessenciais e coincidentes, *percepção* e *expressão* atuariam do mesmo modo: cíclicos e contínuos. Complementando-se incessantemente, imprimem *forma* à matéria (*expressão*) a partir de um *conteúdo* que constantemente é impressionado (*percepção*). Projetando tal raciocínio à teorização estética, poder-se-ia dizer que: se essa interdependência se dá

⁶ A título de ilustração: o vento por si só é imperceptível ao sentido da visão, daí deduzir que ele não exista ou que seja imperceptível seria inferir em erro. Uma rama de capim quando balançada pelo vento, faz-se perfeitamente perceptível à visão, portanto, neste caso, o vento é a causa e o balançar do capim é o efeito. Daí poder-se admitir a existência e a perceptividade deste conteúdo invisível: o vento.

com *harmonia*, ela é causa que por sua vez, tem como efeito o *Belo* estético. Sendo o *conteúdo* o *médium* deste ciclo, se este é *Verdadeiro* e *Bom*, automaticamente a relação será harmoniosa, produzindo somente *formas* belas⁷.

5 A natureza subjetiva da expressão: uma razão egocêntrica

Prosseguindo com o panorama traçado até aqui, Rudolf Arnheim admite que “rochas, cachoeiras e nuvens tempestuosas” também “carregam expressões”, mesmo que apenas “em sentido figurado, por mera analogia com o comportamento humano” (ARNHEIM, 2008, p. 438). Nestes termos define *expressão* num sentido mais abrangente como: “maneiras de comportamentos orgânico ou inorgânico revelados na aparência dinâmica de objetos ou acontecimentos perceptivos” (*Idem, ibidem*).

No sentido mais restrito, “diz-se que a expressão só existe onde há um espírito a ser expresso” (*Idem, ibidem*). Mas admitindo a presença universal e direta da dinâmica, clarificam-se suas qualidades estruturais, o que possibilita a afirmação: tudo que é dinâmico - poder-se-ia dizer também: tudo que existe na realidade; tudo que tem forma - é expressivo, e conseqüentemente, mas num segundo momento, passível de ser percebido.

Para Arnheim, “estamos começando a ver que a expressão perceptiva não se relaciona necessariamente com uma mente ‘por trás dela’” (*Idem, op. cit*, p. 443), aliás, todas as variedades de teorização tradicional pregavam o contrário: “a negação de qualquer parentesco intrínseco entre a aparência percebida e a expressão que ela transmite” (*Idem, op. cit*, p. 441). Na concepção do autor, a expressão reside nas qualidades perceptivas do estímulo, ou seja:

Quando seres humanos relacionam-se com seres humanos, animais com animais, ou, quando um gato e seu dono tentam entender-se um com o outro, eles constantemente leem o comportamento externo do parceiro e controlam o seu próprio. [...] não veem nada a não ser um relevo de músculos e ossos coberto de pele e sujeito a várias mudanças, contrações e expansões (*Idem, op. cit*, p. 438-9).

Demonstrando que a percepção da expressão envolve a atividade de forças, Arnheim, ao citar a “teoria da empatia” proposta por Lipps, explica “por que encontramos expressão mesmo em objetos inanimados tais como as colunas de um

⁷ Tal proposição remonta de modo axiomático as origens da Estética que, no sentido clássico de teoria filosófica, tem como objeto a forma e a harmonia, procurando precisar no homem o que produz o sentimento de que algo é belo. Como forma de discurso, já desde Platão, refere-se às relações de Verdade, Bem e Beleza, relações estas próprias da arte.

templo” (*Idem, op. cit*, p. 440). Tal raciocínio, partindo de uma estrutura de pensamento associativo, desenvolveu-se da seguinte forma:

Quando olho para as colunas, conheço, de experiência anterior, o tipo de pressão mecânica e contrapressão que ocorrem nelas. Igualmente de experiência anterior sei como me sentiria se eu estivesse no lugar das colunas e se estas forças físicas agissem sobre e dentro de meu próprio corpo. Projeto meus próprios sentimentos sinestésicos nas colunas. [...] “Quando projeto minhas forças e energias na natureza, faço o mesmo também em relação ao modo como minhas forças e energias fazem-me sentir” (*Idem, ibidem*).

Ainda baseando-nos na análise de Arnheim sobre a teoria da “empatia” de Lipps, dá-se a entender que a percepção da expressão esteja subjugada a algum tipo de aprendizado ou, no mínimo, a algum comportamento instintivo “de experiência anterior”. Tal posicionamento era combatido pelos psicólogos gestaltianos. Max Wertheimer, particularmente, “afirmava que a percepção da expressão é imediata e evidente demais para ser explicável simplesmente como um produto da aprendizagem”. Enquanto William James, considerado ao lado de Charles Sanders Peirce, um dos fundadores do pragmatismo, não estava totalmente certo sobre corpo e mente não possuírem nada de intrinsecamente comum. Pois raciocinava de forma a acreditar que, “embora corpo e mente sejam meios diferentes - um sendo material, o outro, não – eles deviam ainda assemelhar-se em certas propriedades estruturais” (*Idem, op. cit*, p. 441-2).

“Isomorfismo”, para a *Gestalt*, é a semelhança estrutural entre o padrão de estímulo e a expressão que ele transmite. Sendo a expressão uma característica inerente aos padrões perceptivos, suas representações não se resumem à figura humana muito menos necessitam estar subjugadas a seus estados mentais. Para Arnheim, “suas manifestações na figura humana não são senão um caso especial de um fenômeno mais geral”, uma vez que a expressão tenha sido antropomorfizada, “é natural usar palavras derivadas de estados mentais humanos” para descrever objetos, processos, circunstâncias, etc., em suma, a própria dinâmica em seu sentido figurado (*Idem, op. cit*, p. 442-5).

Sobre essa analogia de significados, Arnheim exemplifica:

A comparação da expressão de um objeto com o estado de espírito humano é um processo secundário. [...] Uma rocha íngreme, um salgueiro, as cores de um pôr do sol, as fendas de um muro, uma folha que cai, uma fonte que flui, e, de fato, uma simples linha ou cor ou a dança de uma forma abstrata na tela cinematográfica têm tanta expressão como o corpo humano. [...] O salgueiro não é “triste” porque parece com uma pessoa triste. Antes, porque a forma, direção e

flexibilidade dos ramos transmitem um cair passivo, uma comparação com o estado de espírito, e o corpo estruturalmente semelhante, que chamamos de tristeza, impõe-se de maneira secundária (ARNHEIM, 2008, p. 444-5).

O corpo humano, ao servir de base para a classificação de estruturas expressivas, e conseqüentemente perceptivas, dificulta o processo, pois, além de estar sobrecarregado de associações subjetivas, “o corpo humano é um padrão particularmente complexo, não facilmente reduzível à simplicidade de configuração e movimento que transmite expressão convincente”. Na verdade, “o corpo humano não é o mais fácil, mas o mais difícil veículo para a expressão” (*Idem, op. cit.*, p. 444). A partir de tal constatação, Arnheim, seguindo o conselho de Goethe, admite a atual deficiência empírica no tocante à expressão:

[...] obter-se-ia um melhor sentido da expressão humana, considerando-a como um caso especial de comportamento orgânico e inorgânico, ao invés de insistir no homem como o centro e a medida da natureza. Em relação a tais fenômenos, a ciência ainda está esperando seu Copérnico (ARNHEIM, 2008, p. 445).

Projetando as interações: percepção-expressão e conteúdo-forma à estrutura do *yin* e *yang* como pares equivalentes, mas opostos entre si de mesma categoria e pertencentes a um único todo, ambos os pares, como tudo na natureza, estariam subordinados ao natural encadeamento espontâneo ordenado pelo equilíbrio. Conseqüentemente poder-se-ia chegar à seguinte dedução: quanto mais se percebe, mais e melhor se expressa. Quanto mais o conteúdo se enriquece (através da percepção), mais domina a matéria, produzindo formas cada vez mais belas. E assim sucessivamente em constante progresso até atingir a perfeição e transcender a materialidade da forma⁸.

No que tange a conteúdo e forma, os filósofos ocidentais que levaram adiante a ideia de uma ordem metafísica regendo o universo, alcançaram, mesmo que de forma fragmentada, as mesmas “verdades” de que o oriente é detentor com milênios de antecedência. Em um sentido cosmológico, os filósofos cristãos Santo Agostinho e S. Tomás de Aquino, legaram suas contribuições⁹. Ampliando a noção da *poiésis* aristotélica, expandiram a ideia de uma ordem metafísica reinando sobre o mundo.

⁸ Para uma exemplificação esclarecedora sobre a transcendência da matéria, ver as considerações de Ernst Fischer sobre a estrutura molecular dos cristais (FISCHER, 2002, p. 135-40).

⁹ Como atividade formadora que tem por fim a realização de uma obra, e o produto desta atividade sendo capaz de se relacionar diretamente com o Belo, é grande a distância entre a *Ideia* de Platão e a *Póiesis* aristotélica. Cabe salientar que os filósofos cristãos, principalmente Santo Agostinho (354-430) e Santo Tomás de Aquino (1225-1274), consideraram

Fischer, acerca da estética metafísica num sentido cosmológico, sintetiza:

Tal perfeição é dada às coisas desse mundo como potencialidade intrínseca e é da natureza do que é potencial o pressionar para tornar-se ação ou fato. Todos os seres são impelidos para a meta final, todas as criaturas se acham ordenadas, integram uma ordem, pois foi Deus quem as criou. Todos os seres, à exceção de Deus, são imperfeitos; e, no interior de cada ser, há uma ânsia de perfeição. A causa formal é idêntica à causa final: a forma é encaminhamento na direção de uma meta, é *finalidade*, é a fonte original da perfeição (FISCHER, 2002, p. 134).

6 Atividade e passividade: o *livre-arbítrio* da percepção. Uma ampliação teórica para além do materialismo ocidental

Quando olhada do prisma de seu efeito, isto é, a reação que configura sua forma (expressão), fica claro que a percepção está presente, tanto nos seres orgânicos como animais, plantas ou no próprio homem, quanto nos seres inorgânicos como rochas, cristais ou nas “colunas de um templo”. Por apresentarem padrões estruturais portadores de qualidades expressivas cujo reflexo novamente se volta como estímulo perceptivo, este ciclo constitui o que os chineses entendem por realidade (*tao*).

Nesta acepção, *tao* constitui “a natureza em todos os seus aspectos”, tanto os do mundo físico quanto os de domínios psicológico e social, cuja realidade, baseia-se na ideia de uma “contínua flutuação cíclica”, envolvendo a noção muito mais ampla de dois polos arquetípicos: o *yin* e o *yang*. Eles são responsáveis por sustentar o “ritmo fundamental do universo”, onde “todos os fenômenos que observamos participam desse processo cósmico e são, pois, intrinsecamente dinâmicos” (CAPRA, 2006, p. 32-3).

Segundo a interpretação de Capra, mediante a introdução dos polos opostos *yin* e *yang* que fixam os limites para os ciclos de mudança, os chineses atribuem a essa ideia de “padrões cíclicos” uma estrutura definida, onde:

Tendo *yang* atingido seu clímax, retira-se em favor do *yin*; tendo o *yin* atingido seu clímax, retira-se em favor do *yang*. Na concepção chinesa, todas as manifestações do *tao* são geradas pela interação dinâmica desses dois polos arquetípicos, os quais estão associados a numerosas imagens de opostos colhidas na natureza e na vida social. Todos os fenômenos naturais são manifestações de uma contínua oscilação entre os dois polos; todas as transições ocorrem gradualmente e numa progressão ininterrupta. A ordem natural é de equilíbrio dinâmico entre o *yin* e o *yang* (*Idem, op. cit, p. 33*).

separadamente estes dois conceitos, os quais aparecem unidos na filosofia de Plotino, e somente depois, séculos mais tarde, no conceito de Belas-Artes com o Renascimento. (Vide: PANOFISKY, 2000)

Admitindo a estrutura de flutuação cíclica do *yin* e *yang* chinês que generaliza as manifestações dos opostos a todos os acontecimentos da natureza em sua dimensão de Realidade, *como admitir que a percepção seja ativa em certos seres e quase passiva em outros?*

A resposta a este questionamento reside diretamente sobre o que se entende por atividade e passividade. Neste caso em particular, a análise materialista cartesiana é deficiente, pois devido à extrema rigidez associada ao raciocínio fragmentado (anti-holístico) que lhe é próprio, pode gerar conclusões superficiais e até mesmo equivocadas.

É comum para o ocidental, a associação do *yin* com passividade e do *yang* com atividade, o que Capra adverte ser uma associação “particularmente perigosa”. Segundo o autor, desde os tempos mais remotos da cultura chinesa, “o *yin* está associado ao feminino e o *yang*, ao masculino. Essa antiga associação é extremamente difícil de avaliar hoje, por causa de sua reinterpretação e distorção em subsequentes eras patriarcais” (CAPRA, 2006, p. 33-4).

Para Capra parece ser ainda uma moderna interpretação a qual “está longe de refletir o significado original dos termos chineses” (*Idem, op. cit.*, p. 34). Neste sentido, destaca a substancial diferença da interpretação oriental:

Um dos mais importantes *insights* da antiga cultura chinesa foi o reconhecimento de que a atividade – “constante fluxo de transformação e mudança”, como o chama Chuang-tsé – é um aspecto essencial do universo. A mudança, segundo esse ponto de vista, não ocorre como consequência de alguma força, mas é uma tendência natural, inata em todas as coisas e situações. O universo está empenhado em um movimento e uma atividade incessantes, num contínuo processo cósmico a que os chineses chamaram *tao* – o “caminho”. A noção de repouso absoluto, ou inatividade, estava quase inteiramente ausente da filosofia chinesa (CAPRA, 2006, p. 34).

Na concepção chinesa, a imobilidade absoluta é uma abstração tamanha que torna impossível concebê-la. A “não-ação”, na filosofia taoísta, é denominada pelo termo *wu-wei*, o qual é erroneamente interpretado no ocidente como alusão à passividade ou inércia. Por *wu-wei* os chineses não entendem a abstenção de atividade, mas sim a “abstenção de uma certa *espécie* de atividade, a qual não está em harmonia com o processo cósmico em curso”. Joseph Needham, eminente sinologista, define *wu-wei* como: “abstenção de ação contrária à natureza”. Desta forma, “se uma pessoa se abstém de agir contra a natureza”, ou, na citação de Needham, “de ‘ir contra a essência das coisas’, ela está em harmonia com o *tao* e,

portanto, suas ações serão bem sucedidas” (NEEDHAM, 1962 *apud* CAPRA, 2006, p. 34-5).

Entendida sob este ponto de vista, essa *espécie* de ação, contrária ou não à natureza, denota uma escolha a qual obedece a uma vontade: agir conta ou a favor à natureza? A autonomia para tal possibilidade de escolha equivale ao conceito de *livre-arbítrio*¹⁰ procedente da filosofia ocidental.

A anulação da ideia de passividade como total ausência de ação, abre caminho, mais uma vez, para uma compreensão ainda mais abrangente e generalizada sobre o processo da percepção. Tendo em vista as interpretações originais dos conceitos *yin* e *yang*, é possível traçar induções mais seguras em relação as adequações junto a cultura ocidental. Segundo Capra, é mais correto dizer que *yin* está associado à “atividade receptiva, consolidadora, cooperativa”, enquanto *yang* à “atividade agressiva, expansiva e competitiva. A ação *yin* tem consciência do meio ambiente, a ação *yang* está consciente do eu” (CAPRA, 2006, p. 35).

Neste sentido, amplia-se a questão da percepção à lógica dos conceitos de *atividade* e *passividade* segundo a aceção chinesa. A qual entende a natureza como um processo contínuo em constante transição, que vai das partículas mais elementares aos seres vivos mais complexos (homem) e assim até o cosmo infinito. Desta forma ilumina-se a possibilidade da suposição de uma variação de nível ou grau desta *atividade* natural. Ainda que seus limites pareçam se confundir, o contrário anularia todo este fluxo progressivo e incessante.

Desta forma, parece legítimo presumir que: feito a minúscula semente que carrega o germe da grande árvore, nos seres mais simples, o *grau de percepção* seja nulo ou praticamente nulo. Coexistindo tanto *yin* como *yang* apenas em estado primário de desenvolvimento ou em mera potencialidade. À medida que subimos na escala evolutiva, esse *nível* ou *grau de percepção* segue em contínuo processo de aprimoramento e mudança, sempre tendendo à unidade. Conforme avança se aperfeiçoando, segue adquirindo (conquistando) autonomia, até sua consolidação no homem, cuja ação é carregada de consciência, tanto do meio (mundicentro) quanto do eu (egocentro). Até que, enfim, pode decidir livremente se agirá de forma *yin* ou *yang*.

¹⁰ Refere-se a *livre-arbítrio*, principalmente às ações e à vontade humana, e pretende significar que o homem é dotado do poder de, em determinadas circunstâncias, agir sem motivos ou finalidades diferentes da própria ação (Vide verbete Liberdade *in* ABBAGNANO, 2000, p. 605-13).

Em terminologia moderna, a primeira “decisão” é denominada ‘eco-ação, enquanto à segunda corresponde a ‘ego-ação’.

Nos estágios mais elementares da evolução, como por exemplo no reino mineral, a ação pode apenas se resumir a força mecânica. Como quando é possível, através das operações de química, observar dois corpos se reunirem até se ajustarem reciprocamente. Já as plantas, que constituem o reino vegetal, por serem dotadas de vitalidade, recebem as impressões físicas que agem sobre a matéria. Em certas espécies como é o caso da dionéia¹¹ por exemplo, o fechar dos lóbulos que tem como finalidade apanhar a mosca que vem sugá-la, esboça movimentos significativos que acusam certo grau de sensibilidade: uma “espécie de vontade”.

Nos seres que formam o reino animal é possível notar a presença de uma inteligência instintiva, mas limitada, que parece ter consciência de sua existência e individualidade. Mesmo observando que a maioria de suas ações são dirigidas aos meios de satisfazerem suas necessidades físicas ou proverem sua conservação, não se pode negar que em certos animais, atos combinados denotam uma vontade de agir com sentido determinado conforme dada circunstância.

E finalmente o homem que, possuindo todos os atributos dos demais reinos domina todas as classes por meio de uma inteligência especial e indefinida. O que lhe confere a consciência do futuro, a percepção das coisas extra-materiais e a intuição de Deus e do infinito.

O limite da atividade perceptiva reside justamente nas limitações da vontade própria. Conforme demonstrado, a percepção como faculdade *ativa* em prol da evolução depende do direcionamento e manutenção da atenção. O homem, devido à consciência de sua individualidade, possui a liberdade para direcioná-la segundo sua própria vontade e a seu bel-prazer, em outras palavras, possui o *livre-arbítrio* da sua atenção.

7 O prazer estético como impulso do progresso evolutivo e meta final rumo à perfeição; equilíbrio e unidade na diversidade

As recentes formulações da teoria da percepção contribuíram para evidenciar a antiga proposição filosófica de que a experiência estética é um dos atributos fundamentais à aquisição de conhecimento e evolução da natureza. Tornou-se evidente que a percepção consciente, mesmo opcional nos seres humanos através do livre-arbítrio, é

¹¹ Gênero de plantas insetívoras, “carnívoras”, originárias do sudeste dos EUA. Vide: LAROUSSE, 1998, p. 1920.

uma atividade que exige esforço, já que depende do direcionamento e manutenção da atenção.

Como já mencionado anteriormente, entendendo-se percepção como a participação *ativa* em prol do conhecimento, motivada pelo imanente desejo de progresso. Sendo o progresso, lei universal, que inclui a natureza humana, cabe a pergunta: *seria possível admitir este processo como sendo prazeroso, já que depende de esforço e desgaste de energia para realizá-lo?*

Apesar de parecer um paradoxo, a resposta está justamente no empenho necessário à aquisição deste conhecimento. Na tentativa de conciliar estímulos distintos, os de ordem fisiológica com os de ordem psicológica, o organismo realiza uma atividade que tem como meta o equilíbrio homeostático. Conforme o “princípio de prazer”, na denominação de Freud, descobriu-se que os acontecimentos mentais “são ativados por tensões desagradáveis” que por sua vez, procuram um meio para reduzir essas tensões (ARNHEIM, 2008, p. 28).

Na acepção fisiológica, a proposição estética pode ser demonstrada através da dinâmica, a qual Arnheim afirma ser “produto de tensões dirigidas”. Presente em tudo que é passível de ser percebido, as tensões são reguladas pela homeostase. Daí poder-se dizer que, “a atividade artística é um componente do processo motivador tanto no artista como no consumidor”, pois como tal “participa da busca do equilíbrio” (ARNHEIM, 2008, p. 28).

Segundo Dorfles, a razão porque o homem desde os primeiros milênios no decurso da história sempre esteve “obcecado” pelos temas intimamente ligados ao equilíbrio, como simetria, harmonia e modulação, por exemplo, está na “mesma constituição física e psíquica do homem e do universo” (DORFLES, 1986, p. 65-6), conforme evidencia:

As mesmas “leis” que regulam algumas das mais flagrantes situações fisiológicas, físicas, cosmológicas, etc., respondem a este princípio essencial; mas ao mesmo tempo que se afastam dele infringem-no. É somente penetrando-se nos mistérios da simetria e da “especularità¹²”, que a certa altura, nos damos conta de como o próprio prosseguimento do caminho do homem sobre a Terra, o próprio evoluir ou envolver-se na civilização, se baseia num constante conflito – por vezes dialeticamente positivo, outras vezes dramaticamente negativo” (*Idem*, *op. cit.*, p. 66).

¹² O termo *especularità* refere-se à condição das imagens quando refletidas por espelhos, contrapondo-se aos próprios objetos refletidos.

Hegel (1770-1831), ao inquirir sobre a experiência estética, compreende estas constantes *tensões* entre o objeto de contemplação e os sentidos, como as duas tendências fundamentais mutuamente contraditórias da natureza e da realidade: a *atração* e a *repulsão*. Demonstrando empiricamente a proposição de Hegel, Arnheim afirma que “tanto visual como fisicamente, o equilíbrio é o estado de distribuição no qual toda a ação chegou a uma pausa.” (ARNHEIM, 2008, p. 12-3). Tudo que é perceptível ao olhar “é determinado por interação entre as partes e o todo. Se fosse de outra maneira, as várias induções, atrações e repulsões não poderiam ocorrer no campo da experiência visual. O observador vê as atrações e repulsões nos padrões visuais como propriedades genuínas dos próprios objetos percebidos” (*Idem, op. cit, p. 10*).

De acordo com Arnheim, o homem esforça-se por obter equilíbrio em todas as etapas de sua existência física e mental. Essa tendência “pode ser observada não apenas em toda a vida orgânica, mas também nos sistemas físicos”. A segunda lei da termodinâmica, também conhecida como *princípio da entropia*, afirma que “em qualquer sistema isolado, cada estado sucessivo representa um decréscimo irreversível da energia ativa. O universo tende para um estado de equilíbrio no qual todas as assimetrias de distribuição existentes serão eliminadas”. As recentes descobertas da psicologia cognitiva definiram a motivação, como “o equilíbrio do organismo que conduz à ação para a restauração da estabilidade” (*Idem, op. cit, p. 27-8*).

Porém, economia de energia não implica passividade, no sentido da compreensão ocidental, tampouco em inércia. Monotonia é sinônimo de tédio, pois, por não gerar interesse à percepção, dificulta a manutenção da atenção. Segundo Gombrich, “cuando ocurre lo que era de esperar en nuestro campo visual, dejamos de prestar atención y la disposición se hunde por debajo del umbral de nuestra consciencia” (GOMBRICH, 1980, p. 32). A atenção é direcionada e sustentada conforme o grau de motivação. Para Arnheim, o interesse motivador pode ser reduzido a dois tipos distintos: “há aqueles que são atraídos principalmente pelo que distingue uma coisa de outra” enquanto “outros enfatizam a unidade na diversidade”. No processo de percepção, “o intelecto tem uma necessidade básica de definir as coisas distinguindo-as, ao passo que a experiência sensorial direta nos impressiona, antes de tudo, pela forma como tudo se mantém unido” (ARNHEIM, 2004, p. 67).

Além da constante tendência ao *equilíbrio* baseado nas leis gerais de atração e repulsão, outro princípio universal que se revela claramente quando confrontam-se as

inter-relações entre estética e psicologia da percepção, é a *unidade na diversidade*. A infinita variedade das configurações elementares da natureza, que por sua vez aparecem nas mais diversas estruturas hierárquicas que o homem atinge quando imprime sua ação ilustram “el principio de unidad en la diversidad que siempre ha sido relacionado con las configuraciones estéticas” (GOMBRICH, 1980, p. 32), o qual a ciência segue comprovando a cada descoberta.

Na tradição da teoria filosófica, a beleza “das coisas que se compõem de partes” em geral podem ser reduzidas a esses dois “princípios clássicos que a filosofia antiga legou-nos” (NUNES, 2009, p. 18). Ciclicamente se alternando a fim de incessantemente complementarem-se, *equilíbrio* e *unidade na diversidade* fazem alusão às acepções do Belo. Dialeticamente trabalhados na doutrina de Platão, foi responsável por condensar a experiência do Belo na primeira interpretação filosófica mais completa, o que caracteriza os primórdios da estética.

Para Fischer, tal como vista por Platão, a unidade está no *conteúdo*, na ideia, e a variedade, enquanto *forma*, é “algo primário, original que há de reabsorver a matéria: um princípio ordenador espiritual que reina absoluto sobre a matéria” (FISCHER, 2002, p. 133). A *ideia* concebe o *conteúdo* que é refletido e se reflete na *forma* por meio da sua atuação sobre a *matéria*, esta por sua vez, é a responsável por sensibilizar os sentidos, um *médium* de via dupla entre o físico e o psíquico: a matéria como elemento primitivo, e a ideia (espírito/essência) como princípio inteligente.

Clarificando e aprofundando tal raciocínio Hegel, a partir da ampliação filosófica do conceito de Belo, admite a estética como, de fato, uma ciência da arte integrada num processo metafísico, conferindo-lhe o postulado de ciência autônoma. Na concepção de Nunes, “síntese de vinte e cinco séculos de tradição filosófica, uma das fontes do pensamento contemporâneo”. (NUNES, 2009, p. 63).

Em conformidade com a *Ideia* platônica e a *Poésis* aristotélica, evidenciando a inter-relação entre o que há de psicológico (espírito) com o que é de domínio fisiológico (matéria), Hegel entende que “a arte define-se pela *Ideia*, o modelo encarnado na coisa particular” (BAYER, 1995, p. 305), e a determinação do Belo, “como a aparência ou o reflexo sensível da *Ideia*” (HEGEL, 2001)¹³. Caminhando *pari passu* ao fenômeno da percepção, Hegel induziu através da filosofia, o que as ciências só comprovariam séculos mais tarde.

Ao complementar a teoria estética proposta por Kant, Hegel compreende o princípio do equilíbrio, como a extensão do dualismo kantiano entre sensibilidade

¹³ Vide: Hegel, *Cursos de Estética*, 2001; vol 1, parte I, cap I: Conceito do Belo em geral.

(emoção) e entendimento (razão) através dos movimentos de atração e repulsão submetidos ao princípio da unidade na diversidade. Ambos, como agentes inerentes do processo formador, tanto no que é relativo ao conteúdo quanto à forma. Partindo desta dicotomia, Hegel enxerga a arte, como nada mais que “uma encarnação particular da Ideia” (BAYER, 1995, p. 302).

A ideia como produto da interpretação, formulada a partir da experiência perceptiva (experiência estética), passa a ser, genuinamente, a própria coisa para aquele que a experimenta: “a Ideia não é só um fim ideal, ela é; só há ela; tudo que está fora dela não é mais do que manifestação imperfeita, incompleta, dessa ideia. Ela obedece às leis da lógica” (*Idem, ibidem*).

Neste sentido, a experiência estética produzida pela arte, ou qualquer atividade formativa, tem o poder de arrebatá-lo o espírito, pois é capaz de por “no mundo supra-sensível, ideias perante a sensação imediata: é o primeiro intermediário reconciliador, a encarnação do infinito do mundo espiritual no finito mundo das formas” (*Idem, op. cit*, p. 306). Para Platão, quando a alma humana atinge o ápice da contemplação, “revela-se-lhe ‘o oceano da beleza universal’, que confina com a realidade em si, e onde, finalmente, ela pode aplacar a sua infinita inquietação” (NUNES, 2009, p. 23).

A rigor, conforme observa Nunes, “o domínio dos fenômenos estéticos não está circunscrito pela Arte, embora encontre nesta a sua manifestação mais adequada” (NUNES, 2009, p. 15). A arte, como a atividade humana capaz de proporcionar uma experiência estética mais profunda, embora não tenha sofrido grandes rupturas em seus fundamentos do ponto de vista filosófico, mesmo quando este se encontra em constante transformação devido os avanços da ciência, psicologia e até mesmo da própria filosofia, evidenciam um fato inegável, e a história comprova: que o homem evoluiu, e nesta evolução sua percepção se apura, ampliando ou simplesmente particularizando seu juízo estético.

Considerações finais

Consonante ao que foi apresentado neste ensaio, procuramos, através de inter-relações conceituais, evidenciar o que denominamos “ciclo estético de evolução da natureza”. Fundamentado a partir de conceitos dicotômicos como percepção/expressão, conteúdo/forma, causa/efeito, *yin/yang*, atração/repulsão, equilíbrio/unidade na diversidade, aventuramo-nos em um panorama extremamente amplo, a fim de atestar o incessante movimento, *ativo*, que a Natureza realiza –



podendo-se dizer que - tendo o Belo como motivação de progresso e meta final rumo à perfeição.

Com o passar do tempo, os dualismos contraditórios foram se refinando, e o problema representado por estas seculares oposições e os dilemas que delas derivam, são alguns dos questionamentos mais sentidos pelo nosso tempo. Mas tais divergências de pontos de vista, como é o caso da oposição pendular ora formalista, ora conteudista, repousam basicamente na tendência que o pensamento ocidental, tradicionalmente materialista e cartesiano, demonstra ao tentar compreender as coisas sempre de maneira isolada.

Ao utilizar a estrutura de axioma é possível expandir a abrangência de teorização dos conceitos de percepção e expressão, conteúdo e forma. Capaz de proporcionar uma visão ainda mais ampla e generalizada tanto no que tange aos questionamentos filosóficos (estéticos), como epistemológicos. O que possibilita – acreditamos - uma transposição dos limites traçados pela teoria da *gestalt* e até mesmo pela reconhecida fenomenologia de Husserl e Merleau-Ponty. Uma ampliação teórica para além da atividade intencional da consciência humana, faculta a extensão dos processos de percepção e expressão para os demais aspectos da realidade, incluindo os seres orgânicos mais simples e até os inorgânicos.

Baseando-se na lógica axiomática de que não há efeito sem causa, julgamos acertado concluir que *conteúdo é causa*, e a *inter-relação*, geradora da *forma*, é *efeito*. Ou ainda, calcados na constatação de que a experiência perceptiva é dinâmica, e, portanto, pressupõe atividade de forças, se relacionarmos tal proposição à terceira lei de Newton, já referida como lei de ação e reação, poder-se-ia deduzir que: constantemente alimentado pela percepção, o conteúdo na condição de causa imprime sua ação sobre a matéria, que por sua vez produz um efeito; a expressão de uma reação que se configura na forma, a qual novamente se faz perceptível ao conteúdo, fechando assim, o ciclo percepção-expressão, baseado nos conceitos de conteúdo e forma.

Desde que qualidades estruturais como forma, força, direção, velocidade, intensidade, entre tantas outras existam, é legítimo assegurar que são portadoras de expressão, logo, perceptíveis. Consciente ou inconscientemente havendo a presença de uma mente para percebê-las ou não. Quando o homem concebe uma obra, seja ela de que gênero for, realizando-a em harmonia com suas ideias e sentimentos, isto é, quando, motivado pelo anseio do Belo vivencia uma experiência estética. Essa experiência culmina no próprio inconsciente e no objeto, pois nascida através do

esforço consciente, atinge uma objetividade, uma exteriorização material. É resultado da ação do Espírito (conteúdo/percepção) sobre a Natureza (forma/expressão) ao mesmo tempo em que dela se serve.

Por esse motivo, a experiência estética pode ser considerada como uma espécie de impulso que alimenta o ciclo evolutivo de produção e aquisição de progresso rumo à perfeição. Pois se eleva à esfera da ação metafísica, atingido patamares onde a especulação racional das ciências, tão somente, é incapaz de alcançar.

Devido a um caráter ordinário, parece acertado afirmar que, no âmbito da estética, desde Platão e Aristóteles passando por Hegel e até às recentes teorias contemporâneas, todas as concepções sobre natureza e realidade convergem ao ilustrar, filosoficamente, psicologicamente, fisiologicamente e (meta)fisicamente estes dualismos universais: os princípios do equilíbrio e da unidade na diversidade.

Neste intento, nota-se como ocidente e oriente se complementam, na busca do equilíbrio, como polos extremos portadores de dois meios distintos de “obtenção” das grandes verdades universais. Enquanto a sabedoria, que representa a unidade, é característica do oriente. O conhecimento, próprio do ocidente na figura da ciência, caracteriza a diversidade. Sabedoria e conhecimento, como opostos dinâmicos cuja finalidade é desvendar os grandes mistérios do universo até a compreensão perfeita e integral do infinito, seguem em ação mútua a jornada evolutiva do progresso por toda a eternidade; desde o micro até o macro cosmo.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. (4ª ed.) São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ANDREW, Edgar; SEDGWICK (Ed.) **Cultural Theory**; The Key concepts. London: Routledge, 2002.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual**: uma psicologia da visão criadora (nova versão). São Paulo: Cengage Learning, 2008

_____. **Intuição e Intelecto na Arte**. (2ª ed.) São Paulo: Martins Fontes, 2004. (1ª ed. brasileira, 1989).

BAYER, Raymond. **História da Estética**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995. (original 1961).

CAPRA, Fritjof. **A Teia da Vida**. São Paulo: Cultrix, 1996.

_____. **O Ponto de Mutação** (33ª ed.). São Paulo: Cultrix, 2006. (original, 1982).



_____. **O Tao da Física**: um paralelo entre a física moderna e o misticismo oriental. São Paulo: Cultrix, 1983. (original: 1975)

DORFLES, Gillo. **Elogio da Desarmonia**. São Paulo: Martins Fontes, 1986. (original: 1986)

_____. **O Dever das Artes** (3ª ed.). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988. (original: 1959)

FISCHER, Ernst. **A Necessidade da Arte** (9ª ed.). Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002. (original 1963)

GOMBRICH, Ernst Hans. **El Sentido de Orden**: estudio sobre la psicología de las artes decorativas. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A. 1980.

HEGEL, G.W.F. **Cursos de Estética**. (2ª ed) São Paulo: EdUSP, 2001. Vol I. (tradução: Marco Aurélio Werle; revisão técnica: Marcio Seligman-Silva)

LAROUSSE, Cultural. **Grande Enciclopédia Larousse Cultural**. São Paulo: Nova Cultural, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. (3ª ed.) São Paulo: Martins Fontes, 2006. (original: 1945)

NEEDHAM, Joseph: *Science and civilization in China*, vol. 2, Cambridge University Press, Cambridge, 1962

NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da Arte** (5ª ed., 7ª impressão). São Paulo: Editora Ática, 2009. (1ª publicação: Coleção Buriti, 1966).

PANOFSKY, Erwin. **Idea: A Evolução do Conceito de Belo**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética** (3ª ed.). São Paulo: Martins Fontes, 1997.

RUSS, Jacqueline. **Dictionnaire de Philosophie**. Paris: Bordas, 1991.

WEIL, Pierre. **Holística**: uma nova visão e abordagem do real. São Paulo: Palas Athenas, 1990.