
O ciclo percepção-expressão: uma abordagem holística da realidade a partir da arte

Lucas Pantaleão* e Olympio Pinheiro**

Fundamentados na interação estética entre *conteúdo* e *forma*, visa-se delinear uma relação de equivalência frente aos fenômenos da *percepção* e da *expressão*. A partir da análise da interação percepção-expressão inserida na natureza humana, seres orgânicos complexos dotados de consciência, objetiva-se estender a questão tanto aos seres orgânicos mais simples, como até mesmo aos inorgânicos, a fim de generalizar tal interação à realidade em si como é experienciada.

percepção/expressão, conteúdo/forma, causa e efeito

Estética e percepção: 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 “materialista” e objetiva da arte, também conhecida como teoria do “ornato”, 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).

*Lucas Farinelli Pantaleão é Mestre em Design pela FAAC/UNESP. É o coordenador do Curso de Tecnologia em Design Gráfico da UNORP/São José do Rio Preto-SP e professor do Curso de Design da FAIMI/Mirassol-SP. E-mail: lucasfarinelli@gmail.com

**Olympio José Pinheiro tem Pós-Doutorado pela École des Hautes Études en Sciences Sociales - Centre de Histoire et Théorie de L'Art, Paris. É docente do Programa de Pós-Graduação em Design da FAAC/UNESP. E-mail: holihn@uol.com.br

Segundo tal 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, p. 56).

Desde Platão, a arte possui uma “dimensão significativa e espiritual”, a *Ideia*, que alcança também finalidades e funções não artísticas “sempre inscritas na vida espiritual do homem”, isto porque “ela *contém* a vida de onde emerge”. Para Aristóteles, que foi quem primeiro evidenciou 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 autossuficiência da obra” (Idem, p. 55).

Somente quando a arte foi compreendida sob uma ótica mais subjetiva e conseqüentemente espiritualista, viu-se que o assunto poderia ser “pouco mais que um pretexto”, passando-se 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. 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, “*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, p. 56-7).

Se bem analisada, conforme atenta Pareyson, 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” (Ibidem).

RC-A

Rubens Cardia | Wu-wei: a vontade da natureza, 2009, Fotografia.

Fonte: Acervo pessoal



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 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, p. 57-61).

A partir deste momento, salienta Pareyson, 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, em suas palavras:

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).

Com o passar do tempo, as posições contrárias foram se refinando, e o problema representado por esta secular oposição e os dilemas que dela derivam é um dos mais sentidos pelo nosso tempo. Mas essa divergência de pontos de vista¹, ora formalista, ora conteudista, repousa basicamente na tendência que o pensamento ocidental, tradicionalmente cartesiano, demonstra ao tentar compreender as coisas sempre de maneira isolada.

Pareyson, ao solucionar a questão, 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 mensuração.

No tocante à percepção, Arnheim afirma que 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, 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 processada pelo sistema nervoso. “Uma vez que as tensões possuem magnitude e direção pode-se descrevê-las como ‘forças’ psicológicas” (Idem, p. 4).

O que difere a percepção humana da dos demais organismos, poder-se-ia assim dizer, no seu todo menos complexos, é a faculdade da *Imaginação* (imagem + ação). No homem, tanto o cérebro como elemento físico, quanto a mente como elemento psíquico enfrentam a mudança e dela necessitam; por essa razão é que se prefere a vida à morte, a atividade à inatividade.

Sendo a experiência perceptiva uma questão eminentemente dinâmica, isto é, uma inter-relação de forças sujeita às leis da física, pode-se perfeitamente, através da terceira lei de Newton² (ação e reação), fundamentar os processos de percepção e expressão no axioma de causa e efeito, o que possibilita uma análise estrutural de conceitos equivalentes em contextos divergentes: conteúdo e forma para estética equivaleriam à percepção e expressão na natureza³.

Conteúdo e forma: o ciclo percepção-expressão

Seguindo a fórmula de Pareyson, ao observar a questão a partir de algo 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 em 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 modo de “evocar estados afetivos, emoções ou sentimentos” (NUNES, 2009, p. 71).

Na acepção psicológica, levantada por Nunes, e a partir do *Vocabulário técnico e crítico da filosofia* de Lalande: “expressão é o conjunto de efeitos exteriores da consciência, efeitos esses que são sintomas de processos interiores ou sinais de estados psíquicos, sentimentais e emotivos” (Idem, p. 72). Segundo a *psicologia da forma* ou *teoria da forma* (*Gestalttheorie*), elaborada por Koffka e Köhler, por volta 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”. O que é apreendido pela percepção por meio da forma com que uma emoção é expressa, “é o seu significado



RC-B

Rubens Cardia | *Devir à morte*, 2001, Fotografia.

Fonte: Acervo pessoal

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, p. 72).

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” (NUNES, 2009, 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 significante: 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).

Retomando a relação de equivalência entre conteúdo-forma e percepção-expressão, aceitando a *percepção* como conjunto de atividades psicofisiológicas cuja função é apreender informações suscetíveis de serem captadas através dos órgãos sensoriais, como é possível admitir a existência, ou até mesmo “perceber” um *conteúdo* (ideia), entendendo este como um devir⁴ imaterial, logo, imperceptível aos órgãos dos sentidos? Pela própria *forma* como se *expressa*. Questionar a existência do conteúdo seria negar que todo efeito tem uma causa⁵.

Neste sentido, da mesma maneira que Pareyson compreende *conteúdo* e *forma* em sua disposição dialética como conceitos simultâneos, coessenciais e coincidentes, *percepção* e *expressão* atuam do mesmo modo: cíclicos e contínuos. Incessantemente complementando-se, imprimem *forma* à matéria (expressão) a partir de um *conteúdo* que constantemente é impressionado (percepção). Aplicando tal raciocínio segundo a teoria estética, poder-se-ia dizer que: se essa inter-relação possui *harmonia*, ela é causa que, por sua vez, tem como efeito o *Belo* estético. Sendo o *conteúdo* o intermédio deste ciclo, se este é *Bom*, automaticamente a relação é harmoniosa, produzindo somente belas *formas*.

Fundamentado no axioma de que não há efeito sem causa, parece 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, logo, pressupõe atividade de forças, se relacionarmos tal proposição à terceira lei de Newton, já referida como lei de ação e reação, pode-se 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 exprimindo* uma *reação* que se configura na *forma*, a qual novamente se faz *perceptível* ao conteúdo, fechando, assim, o ciclo percepção-expressão, baseado nos conceitos conteúdo e forma.

Percepção-expressão: uma ampliação holística

Aplicados à estrutura de axioma, é possível atingir uma abstração maior de tais conceitos, capaz de proporcionar uma visão ainda mais ampla e generalizada, o que possibilita 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, possibilitando estender os processos de percepção e expressão para os demais aspectos da realidade, incluindo os seres orgânicos mais simples e os inorgânicos.

Em concordância com o posicionamento acima proposto, Rudolf Arnheim admite que “rochas, cachoeiras” e “nuvens tempestuosas” também “carregam expressões;” mesmo que somente “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” (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, tornam-se claras 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 consequentemente, 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*, 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*, p. 441).

Neste sentido, demonstrando que a percepção da expressão envolve a atividade de forças, Arnheim, ao citar a “teoria da empatia” proposta por Lipps, explica “porque encontramos expressão mesmo em objetos inanimados tais como as colunas de um 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” (Ibidem).

Prosseguindo com a análise de Arnheim, sobre a teoria da “empatia”, Lipps dá 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, p. 441-2).

Desde que qualidades estruturais como forma, força, direção, velocidade, intensidade, entre tantas outras existam, é legítimo assegurar que são portadoras de expressão, logo, perceptíveis, mesmo havendo a presença de uma mente para percebê-las ou não.

“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, 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 se parece com uma pessoa triste. Antes, porque a forma,



RC-C

Rubens Cardia | *Soledade antropomorfizada*, 2005.

Fotografia.

Fonte: Acervo pessoal

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, pp. 444-445).

Neste sentido, 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, 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).

Em conformidade com a constatação da imprescindibilidade da dinâmica em tudo que existe, uma estrutura que sintetiza este processo em sua generalidade, perfeitamente aplicável à correlação entre percepção e expressão cuja extensão é aplicável à interação conteúdo e forma na estética, é o que a sabedoria milenar dos filósofos chineses chamaram *tao*.

Nesta concepção, *tao* é “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, pp. 32-33).

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, p. 33).

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. Consequentemente 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 forma.

Através da estética, 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.

No que se refere à percepção-expressão, Arnheim, ilustre representante do empirismo cartesiano, mas também implicitamente convencido da sabedoria oriental, encerra:

O padrão perceptivo não é só um meio para entender a história da criação do homem, mas a história torna-se um meio de ilustrar um tipo de acontecimento que é universal e portanto abstrato. [...] Um aspecto da sabedoria que pertence a uma cultura genuína é a consciência constante do significado simbólico expresso em um acontecimento concreto, a sensação do universal no particular. Isto dá sentido e dignidade para todas as buscas diárias e prepara o campo no qual a arte cresce (ARNHEIM, 2008, p. 452; 446).

Atividade e passividade: o livre-arbítrio da percepção

Ernst Gombrich (1980), baseando sua teoria numa visão evolutiva da mente, onde a percepção é direcionada pela atenção do observador, nega o conceito da percepção humana como processo passivo. Com a expressão “sentido de ordem”, Gombrich pretende evidenciar que a percepção, o meio pelo qual um organismo acumula experiências e consequentemente 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 ou homeostase.

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 o próprio homem, quanto nos seres inorgânicos como rochas, cristais ou “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, a natureza (*tao*) em todos os seus aspectos⁶.

Seguindo a estrutura de flutuação cíclica do *yin* e *yang* chineses que generaliza as manifestações destes opostos arquetípicos a todos os acontecimentos colhidos na natureza e na vida social, 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 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.

Em razão dessa propensão ocidental, Capra 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 a 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).

Para os chineses, a imobilidade absoluta é uma abstração tamanha que torna-se impossível concebê-la. A “não ação”, na filosofia taoista, é denominada pelo termo *wu-wei*, o qual é erroneamente interpretado no ocidente como alusão à passividade. 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 na concepção de Capra, 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” (Idem, 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 contra ou a favor da natureza? A autonomia para tal possibilidade de escolha equivale ao conceito de *livre-arbítrio*⁷ na filosofia ocidental.

A anulação da ideia de passividade como total ausência de ação abre caminho para uma compreensão ainda mais ampla 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 às adequações junto à 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, aplicam-se à questão da percepção os conceitos de atividade e passividade segundo a aceção chinesa, a qual entende a natureza como um processo contínuo em constante transição: das partículas mais elementares aos seres vivos mais complexos (homem). E assim até o cosmo infinito. Desta forma é lícito supor que deva existir uma variação de grau desta “atividade” natural, ainda que seus limites pareçam se confundir, pois o contrário anularia todo este fluxo progressivo e incessante.

Sendo assim, parece legítimo presumir que nos seres mais simples o grau de “percepção” seja nulo ou praticamente nulo, existindo as ideias de ação tanto *yin* como *yang* apenas em estado primário de desenvolvimento ou mera potencialidade – como a minúscula semente que carrega o germe da grande árvore. À medida que se eleva na escala evolutiva, essa “percepção” segue em contínuo processo de aprimoramento e mudança, sempre tendendo à unidade. À medida que se vai aperfeiçoando, vai adquirindo autonomia, até se consolidar no homem, cuja ação tem consciência tanto do meio ambiente quanto do eu, e pode, portanto, livremente decidir se age de forma *yin* ou *yang*. Em terminologia moderna, a primeira denomina-se ‘eco-ação’ e a segunda, ‘ego-ação’.

Na matéria inerte, que corresponde ao reino mineral, a ação se resume apenas à força mecânica, por exemplo, quando nas operações de química é possível 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 dioneia⁸, 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”.

Já 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. Não se pode negar que, em certos animais, atos combinados denotam uma vontade de agir com sentido determinado e conforme dada circunstância, mesmo observando que a maioria de suas ações estejam concentradas nos meios de satisfazerem suas necessidades físicas e proverem sua conservação. E finalmente o homem que, naturalmente, constitui a humanidade, 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 extramateriais e a intuição de Deus.

O limite da atividade perceptiva reside justamente nas limitações da vontade própria. Conforme demonstrado, 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.

Recebido em 19/03/2011 e aprovado em 25/04/2011.

Notas

1 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.

2 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.

3 Por *natureza*, entende-se aqui a natureza em todos os seus aspectos, tudo o que existe de fato. A realidade em si tanto nos fenômenos de ordem física quanto nos de domínio psicológico e social.

4 Para muitos autores, como é o caso de Gillo Dorfles, a inter-relação conteúdo-forma é entendida como um *devoir*: um “*processo metamorfo-sico contínuo*” (Vide: DORFLES, 1988, p. 13).

5 A título de exemplo: 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, vento é causa e o balançar do capim é efeito. Daí poder-se admitir a existência e a perceptividade deste conteúdo invisível: o vento.

6 Vide: CAPRA, F. O *tao* da física: um paralelo entre a física moderna e o misticismo oriental, 1993.

7 Refere-se o *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: Liberdade *in* ABBAGNANO, 2000, p. 605-13).

8 Gênero de plantas insetívoras, "carnívoras", originárias do sudeste dos EUA. Vide: LAROUSSE, 1998, p. 1920.

Referências

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

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

DORFLES, Gillo. *O Devir das Artes* (3ª ed.). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988. (original: 1959)

CAPRA, Fritjof . *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)

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

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)

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

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