Psicologia: Teoria e Pesquisa
2026, v.42, nspe1, e42nspe110

DOI: https://doi.org/10.1590/0102.3772e42nspe110.pt

Número Especial: Psicologia, Estética e Arte

O resgate da intuição nos processos criativos impressionistas: da filosofia à neurociência

Danilo Andrade de Meneses[1], Joel Jonathan Carvalho Tavares[1], Luiz Carlos Serramo Lopez[1], Maira Monteiro Fróes[2]

[1]*Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB, Brasil*

[2]*Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil*

RESUMO - Este artigo apresenta a Intuição, por um lado, segundo pressupostos aristotélicos para a construção do conhecimento e, por outro, implicitamente nos conceitos de contingência sensório-motora e cognição incorporada. Ambas as frentes, filosófica e neurocientífica, são trazidas em referência ao processo criativo disruptivo desenvolvido por artistas do movimento impressionista, explorando subjetivamente as experiências imagéticas internas desenvolvidas entre o ver e o não ver, entre presenças e ausências. Essas ausências presentificadas, à luz da neurobiologia e de suas conexões interdisciplinares, envolveriam construções preenchidas por processamentos complexos que associam diferentes dimensões da percepção, levando à sensação de presença de qualidades fisicamente ausentes em cenas e objetos.

PALAVRAS-CHAVE: Percepção, Conhecimento, Interfaces entre arte e ciência, Cognição incorporada, Pintura.

The Rescue of Intuition in Impressionist Creative Processes: From Philosophy to Neuroscience

ABSTRACT - This article presents Intuition, on the one hand, according to Aristotelian assumptions for the construction of knowledge, and on the other, as implicit in the concepts of sensorimotor contingency and embodied cognition. Both fronts, philosophical and neuroscientific, are brought into reference with the disruptive creative process developed by artists of the Impressionist movement, subjectively exploring the internal imagetic experiences developed between seeing and not seeing, between presences and absences. These presentified absences, in the light of neurobiology and its interdisciplinary connections, involve constructions filled by complex processing that associates different dimensions of perception, leading to the sensation of the presence of qualities that are physically absent in scenes and objects.

KEYWORDS: Perception, Knowledge, Art and science interfaces, Embodied cognition, Painting.

INTUIÇÃO COMO CONHECIMENTO SEGUNDO ARISTÓTELES

Para Aristóteles (384–322 a.C.), as premissas, os pontos de partida para a formulação do conhecimento, devem ser verdadeiras e primárias. O conhecimento primário foi classificado como indutivo, dialético e intuitivo. A intuição seria a instância mais perfeita, pois expressa a apreensão de princípios indemonstráveis (Aristóteles, 2002a; Stefani, 2014). A elaboração das premissas dependeria da capacidade de intuir, sendo esta conferida pela sensibilidade. A observação reiterada de coisas e fenômenos, com o objetivo de conhecer sua natureza, contribuiria para evidenciar os marcos da experiência objetiva e favoreceria comparações e discriminações internas à experiência, abrindo caminhos seguros para o conhecimento sistemático. Esse processo dependeria do processamento da memória e se consolidaria intuitivamente ao longo da experiência sensível (Bittar, 2003).

CC BY

Quão dependente do sensível- e, portanto, da intuição- seria o processo de conhecimento? A intuição é um recurso humano adquirido, segundo Aristóteles (Bittar, 2003). O ato de ver e investigar a partir do que é visto naturalmente alcançaria um limite quando o conjunto de indagações se esgota, sendo então superado por recursos de conhecimento baseados na capacidade de intuir. Certos conhecimentos, em determinados momentos, não poderiam ser demonstrados objetivamente, sendo acessíveis apenas no interior de um sistema intuitivo, responsável por fornecer a sensação, a convicção de saber (Aristóteles, 2002a). O conhecimento intuitivo era, portanto, validado na filosofia aristotélica. Para Aristóteles, a experiência de conhecer estaria enraizada para além do discurso e seria, em certa medida, independente do pensamento narrativo. Dezenas de séculos depois, a intuição viria a ser sistematicamente rejeitada como conhecimento científico, tendo suas origens ancoradas na dúvida do método cartesiano (Descartes, 2008).

Aristóteles (2002b) afirmou que todo conhecimento resultaria de uma ativação prévia do espírito por meio da sensação, a qual pode ou não se consolidar em memória. Para ele, o conhecimento seria organizado com base em princípios e demonstrações oriundos da experiência (Aristóteles, 2002b). Assim, o caminho para a compreensão do conhecimento passaria pelas seguintes etapas: "sensação – memória – experiência – arte – ciência (aísthesis – mnemosiné – empeiría – techné – epistéme)" (Bittar, 2003, p. 288); a intuição já atuaria como primeiro conhecimento (Rosa, 2005), sendo experienciada em sua forma mais elevada como conhecimento intuitivo (Aristóteles, 2002a; Vidor, 2012). As noções estruturadas por meio da verificação de teses e a validação de conclusões ocorreriam através da razão intuitiva. Segue-se, portanto, que o conhecimento, segundo Aristóteles, estaria fundamentado em princípios indemonstráveis, a partir dos quais os sentidos, imediatamente apreendidos, seriam organizados como noções, e estas noções, seriam estruturadas como razão (Tonelli, 2018). A razão intuitiva "lida com as premissas limites para as quais não se pode dar razão" (Aristóteles, 2003, p. 105) e é ela que "apreende os primeiros princípios (da lógica)" (Aristóteles, 2003, p. 108).

Embora o conceito de arte em Aristóteles, associado à imitação e à beleza, distancie-se das múltiplas concepções desenvolvidas ao longo dos séculos, consideramos pertinente acrescentar as noções de arte do filósofo acerca de suas associações com processos intuitivos e com o próprio conhecimento. Segundo Aristóteles, a arte seria responsável por estabelecer conexões entre situações, classificando seus aspectos úteis e os inúteis (Bittar, 2003, p. 866).

Outro conceito-chave em Aristóteles para a formação do conhecimento é a *mímesis*. Ela se refere à representação artística das ações humanas, não com o intuito de reproduzir a realidade de forma exata, mas de captar suas qualidades essenciais, organizando-as para proporcionar uma compreensão mais profunda das emoções humanas, das ações e da natureza da realidade (Jha, 2020; Mete, 2018). Na arte, a mímesis busca representar a essência das coisas, oferecendo tanto prazer quanto reflexão ao público (Vrečko, 2024; González, 2019). Essa resposta emocional provocada no espectador, semelhante à catarse, incentiva a reflexão sobre a moralidade e a natureza humana (Scaramuzzo, 2016; Tsitsiridis, 2005). Dessa forma, Aristóteles concebe a mímesis como um catalisador para a compreensão e o conhecimento (Marsh, 2024; Santoro, 1980).

A arte, ao mesclar racionalidade e lógica, estrutura conceitos universais e gera conhecimento por meio da intuição (Aristóteles, 2002b). Nesse sentido, o conhecimento está intimamente ligado à organização do pensamento guiado pela intuição, que desempenha um papel fundamental na criação artística. Além disso, a arte pode ser compreendida como um sistema de conhecimento, noção também defendida por Penna (2017) e Vieira (2006); ambos argumentam que a arte não apenas serve como base para o conhecimento científico, mas também como uma forma distinta de conhecimento que explora as possibilidades da realidade.

Sendo um sistema que possui sua própria racionalidade e lógica, a arte estruturaria noções universais, construindo conhecimento por meio da intuição (Aristóteles, 2002b). Dessa forma, o conhecimento dependeria da organização do pensamento estabelecida pela intuição, de reconhecida relevância na concepção artística. A arte seria um sistema de conhecimento, proposta retomada mais recentemente por Penna (2017), por exemplo, e por Vieira (2006), que concebe a arte não apenas como base para o conhecimento científico, mas como um tipo de conhecimento que explora as possibilidades da realidade. Propomos que o conhecimento desenvolvido a partir dos recursos da intuição pode e deve despertar o interesse da comunidade científica, sem barreiras culturais, e que essa comunidade, com base na análise sistemática proporcionada pelo método, é capaz de validá-lo total ou parcialmente para a ciência (Fróes, 2015).

A inquietação impressionista

O impressionismo foi um movimento que rompeu com o refinamento das obras acadêmicas dedicadas a temas históricos. Ele foi estimulado por uma série de transformações na sociedade, desde a Revolução Francesa, passando pela investigação da cor em detrimento da forma, pela Revolução Industrial e pela Belle Époque, até o advento da fotografia e pela nova forma como as pessoas passaram a se perceber em um ambiente industrializado, culminando em um desejo de mudança, expresso nas pinceladas de pintores franceses da segunda metade do século XIX, como Monet, Manet, Renoir, Cézanne, Camille Pissarro, Mary Cassatt, Berthe Morisot, entre outros. A proposta dos impressionistas era capturar imagens da vida moderna tal como eram percebidas pelo observador, apreendendo movimentos e efeitos de luz e de cores com intensidade e por meio de pinceladas soltas (Argan, 2010; Farthing, 2010).

Para os impressionistas, a cor era mais importante do que a forma e carregava significados para além da luz. A cor passaria a dar contorno à imagem, sendo o resultado de uma percepção subjetivamente experienciada e, por natureza, inefável (Argan, 2010). Cézanne, em particular, percebeu que ver é apreender a cena simultânea e sequencialmente. Sua obra demonstra que uma única perspectiva da cena imagética pode desencadear um movimento dinâmico dos olhos ao longo da tela. Em Cézanne, os movimentos dos olhos e da cabeça do observador acabam por revelar uma soma de perspectivas, sendo essa soma decisiva para a visualização da cena como um todo multidimensional (Dempsey, 2010).

Essa mudança de referências na problematização de imagens vivenciadas pelos seres humanos, em suas dimensões subjetivas, é acompanhada pela busca de novos sistemas de experimentação com as cores. Suas obras pictóricas refletiriam objetivamente os novos atributos da experiência imagética, subjetivamente examinados pelos próprios artistas, que os compartilhariam com os observadores. Pinceladas curtas de cores complementares, por exemplo, passariam a ocupar o lugar anteriormente reservado aos contornos, de modo que a imagem seria apreciada a certa distância e as formas se consolidariam mentalmente, em vez de serem diretamente apresentadas pela tela (Schapiro, 2002).

À época, a concepção predominante era a de que a experiência visual era essencialmente bidimensional, o que parecia ser confirmado pela emergente fotografia, uma nova técnica que assumia a tarefa de representar, com uma fidelidade realista nunca alcançada, aquilo que era visto (Greenberg, 2001). A fotografia, no entanto, também evidenciou os contrastes entre a representação baseada na pintura e aquela obtida pela sensibilização do papel fotográfico à luz. O importante movimento de muitos pintores identificados como impressionistas seguiu em direção oposta ao realismo técnico da imagem fotográfica. Segundo Bazin (1983), "a fotografia permitiu à pintura ocidental libertar-se definitivamente da obsessão realista e redescobrir sua autonomia estética".

Como seria percebida a cena visual quando os pressupostos de contornos, elementos formais e até mesmo das próprias cores constituintes fossem esvaziados? Essa era uma preocupação comum entre os impressionistas e acabaria por justificar uma revolução no processo, na técnica da pintura e em sua estética, levando inclusive à maturação de novos conceitos na busca pela compreensão dos significados subjacentes às representações pictóricas e à percepção humana do mundo. Em vez de descrever, o pintor deveria distanciar-se do roteiro da cena, abrindo-se à percepção de seus próprios caminhos impressionistas e intuitivos, diante do motivo pintado, movido pela impressão pessoal do que estava sendo observado, e não mais por uma descrição técnica detalhada de cenas e elementos objetivos que buscava um realismo idealizado. O artista se veria, assim, liberto da obrigação de pintar segundo o gosto do comprador. Ao incentivar os artistas a aprofundarem-se nos atributos da percepção consciente da imagem, abria-se caminho para uma multiplicidade de técnicas individuais, na medida em que se libertavam do antigo pacto com representações interpretadas como realistas.

Os impressionistas permitiram-se ver o mundo de outras maneiras, expressando suas opiniões, suas ideias pessoais e as impressões que captavam internamente, pintadas a partir da experiência visual subjetiva- isto é, a partir de dentro, percebendo e trazendo à consciência sentidos que vão além dos estímulos físicos. Manet, por exemplo, afirmava que suas cores eram misturadas na mente e não na tela. Para além dos pintores, os observadores foram convidados a uma perspectiva reformulada do mundo das imagens, experimentando outras sensações e interpretações da realidade (Alvarez Lopera, 1997).

Presença pela ausência à luz da neurociência

O pensamento aristotélico exerceu um impacto profundo na ciência contemporânea, tanto por meio de afirmações quanto de refutações. A ética aristotélica, particularmente sua teoria das virtudes, continua a moldar a filosofia moral moderna (Glock, 2020). Além disso, o conceito aristotélico de teleologia, que sugere que os processos naturais possuem propósitos ou fins intrínsecos, ainda aparece em algumas interpretações modernas da biologia e da evolução teísta (Tabaczek, 2023; 2024). Embora o pensamento aristotélico continue a influenciar a ética e certas interpretações da biologia, a ciência contemporânea rejeita muitos de seus conceitos fundamentais, como a noção de essência e algumas dimensões do conceito de causalidade. Dessa forma, a ciência moderna diverge significativamente do pensamento aristotélico, especialmente no que diz respeito ao método científico, que tem superado a lógica aristotélica em favor de abordagens mais abrangentes e inclusivas (Allen, 2003). A teoria aristotélica do essencialismo, que postula essências fixas para as espécies, é contestada pela teoria evolutiva, que enfatiza a mudança contínua ao longo do tempo (Austin, 2016).

Em alinhamento com a biologia evolutiva e com o pensamento aristotélico, a teoria da cognição incorporada introduz um novo paradigma na neurobiologia ao enfatizar a interconexão entre corpo e mente, ao mesmo tempo em que rejeita uma cognição puramente cerebral- ou encefalocentrismo-, como proposto por neoaristotélicos (Glock, 2020; Varela et al., 2003). Aristóteles também defendia a unidade entre forma e matéria, sugerindo que a cognição não pode ser separada do corpo, ideia que ressoa com a cognição incorporada, a qual reconhece a influência do corpo nos processos cognitivos (Spalding et al., 2019).

A cognição incorporada (ou *Embodied Mind*), que se contrapõe diretamente ao conceito de cognição autônoma dissociada do corpo, tem fortalecido um arcabouço teórico na neurobiologia e na biofísica de sistemas, em razão do caráter multifacetado neurofisiológico das experiências

perceptuais humanas, remetendo à unidade entre forma e matéria defendida por Aristóteles. Essa perspectiva vem sendo sustentada pela neurobiologia experimental e por áreas correlatas, como a ciência cognitiva, a neurofenomenologia e a neuropsicologia (Barsalou et al., 2003; Bechara et al., 1997; Carruthers, 2017). Com isso, a cognição vista como um processo reduzido à intermediação mental que, embora dependente de substratos neurobiológicos, prescindiria de dimensões viscerais, motoras e não conscientes da experiência — historicamente relegadas a um corpo sem mente — tem sido rápida e progressivamente abandonada em favor de sistemas interpretativos mais coerentes com a complexidade do humano (Fróes & Oliveira, 2022).

A neurociência contemporânea, à luz da cognição incorporada, tem reafirmado e validado a ideia de que os seres humanos são organismos que observam e experienciam o mundo de forma inseparável do ambiente percebido. Uma vez integrados ao mundo, sua natureza intrinsecamente relacional com o meio manifesta-se como a capacidade de selecionar objetos para exploração atencional. Por outro lado, sendo também dependentes de predisposições internas, os construtos perceptuais são inevitavelmente constituídos para além das qualidades determinadas por contextos físicos externos e extracorporais. As experiências perceptuais humanas do mundo são, portanto, simultaneamente condicionadas externa e internamente, além de densas em processos de complexificação que se estendem das dimensões emocionais/afetivas às pré-motoras, podendo ou não ser acompanhadas por realizações motoras (Fróes & Oliveira, 2022; Varela et al., 2003).

Nesse sentido, a visão de que o mundo se apresenta como um agente externo a nós, observadores, passa a ser questionada pela ciência experimental, especialmente pela neurobiologia a partir da chamada Década do Cérebro nos anos 1990. Ao focalizar os conteúdos subjetivos da percepção, experimentos que articularam os campos da psicologia e da neurobiologia experimental forneceram as bases científicas para a cognição incorporada- , como, por exemplo, os conduzidos pelo biólogo chileno Francisco Varela (1946–2001), que os interpretou de forma articulada com a fenomenologia de Merleau-Ponty e a biologia sistêmica de Maturana (Merleau-Ponty, 1945; Maturana & Varela, 1996; Varela et al., 2003).

A percepção refletiria a conexão do indivíduo com o ambiente, circunstanciada pelo seu estado durante a experiência perceptual, sobrepondo-se ou mesmo negando uma correspondência direta com os estímulos ambientais. As experiências sensoriais humanas ultrapassariam a categoria objeto/objetiva, uma vez que são condicionadas por atualizações perceptuais de elevado grau de processamento cognitivo e subjetivo, muito além das respostas primárias aos estímulos externos desenvolvidas nos primeiros estágios do processamento neural, em conexão direta com as superfícies receptoras especializadas do corpo. As imagens da experiência sensório-perceptiva estariam sujeitas a padrões de interferência fornecidos pelo estado biofísico original do cérebro do observador, agregando valores psicossomáticos ajustados ao contexto multimodal (lugar, tempo, relações objetivas e subjetivas, conteúdo mnemônico, estado emocional, conexões estético-afetivas) instaurado internamente durante a experiência perceptual. O objeto percebido seria reconfigurado por meio de processamento multimodal (multissensorial, emocional/afetivo e pré-motor) no sistema nervoso, atualizando-se de forma instantânea e recursiva, orientado pelo foco atencional do observador. Por outro lado, ao final do ciclo sensório-comportamental, nossas ações seriam moldadas pela intencionalidade da ação, desdobrada do vínculo sujeito-objeto estabelecido, também atualizado dinamicamente pelo ambiente e pelos perfis de ativação multissensorial, emocional/afetiva e pré-motora do sujeito, determinados instantaneamente (Azambuja & Fróes, 2015; Varela et al., 2003).

Em 2004, Alva Noë, professor de Filosofia na Universidade de Oxford, interessou-se pelas questões de Varela e passou a estudar a percepção associada a diferentes tipos de cegueira. Para isso, precisou compreender em profundidade as bases neurofisiológicas do próprio processamento visual. Noë aprofundou-se nos fundamentos teóricos e experimentais de um fenômeno bem conhecido da experiência visual, caracterizado pela nossa capacidade intrínseca de produzir informações baseadas em imagens que preenchem a cena visual e compensam a ausência de fotorreceptores no denominado ponto cego da retina.

Vale esclarecer que o ponto cego da retina é uma pequena região desprovida de fotorreceptores. Em seu lugar, emerge um feixe de axônios que transporta padrões de atividade neural em resposta à incidência de luz sobre os fotorreceptores distribuídos ao longo da superfície da retina, em direção aos centros de processamento cerebral. O sistema de construção perceptual impede que o observador experimente uma descontinuidade esperada na leitura perceptual do campo visual. Conclui-se que a experiência sensorial não é simplesmente definida por uma correspondência retinotópica com o campo visual explorado, mas é preenchida por atividades neurais próximas ao ponto cego: em vez de ausências no ponto cego; há uma presença expandida, quase fantasmática, do conteúdo do processamento visual (Noë et al., 2000).

Descontinuidades na cobertura sensorial direta, que metaforicamente chamamos de ausências, não se restringem ao ponto cego da retina, nem à visão. Quando abrimos os olhos por um breve instante, o cérebro não é capaz de processar todas as informações ou todos os detalhes do campo visual. Alguns objetos aos quais dirigimos nossa atenção são incluídos diretamente no campo visual, mas geralmente sob uma perspectiva que impõe acesso parcial à completude de suas formas. Outros objetos- e são muitos- também compõem a cena, mas simplesmente ignoramos sua existência na consciência que temos da experiência visual; não os percebemos, portanto, por estarem muito distantes do foco de atenção direcionado aos estímulos posicionados no centro da retina, onde se concentram as células fotorreceptoras e onde a resolução visual é máxima.

Esse ver, que não codifica informação devido à falta de atenção e às limitações periféricas, ainda assim exerce efeitos sobre a composição que fazemos da cena visual, levando Noë a propor a teoria da *presença pela ausência* na experiência perceptual. Segundo o autor, a presença pela ausência pode ser observada de três maneiras em nosso cotidiano: (1) no preenchimento de informações no ponto cego da retina, gerando uma espécie de completude perceptual ao observar a cena; (2) na sensação de constância de cor, contribuindo para qualidades perceptuais de continuidade no tempo e nas formas; e (3) na exploração visual de estímulos atencionais na cena, que fazem o foco oscilar rapidamente entre elementos, tornando-nos temporariamente "cegos" a outros detalhes de fundo (Noë, 2004, 2006; O'Regan & Noë, 2001). Esse fenômeno pode ser observado, por exemplo, ao tentar focar nos quadrados vermelhos da Figura 1 sem perceber a imagem localizada abaixo deles.

Para Noë, os conceitos de percepção sensório-motora- ou a ação na percepção- alinham-se à ideia de presença pela ausência. Ambos seriam atributos da percepção e dependeriam da relação espaço-temporal do indivíduo com aquilo que é percebido. Quando um indivíduo acende a luz da cozinha e observa um tomate sobre a mesa, o que ele efetivamente percebe é um conjunto muito mais amplo e complexo de presenças: sua percepção contém informações implícitas não apenas nos tons de vermelho do tomate, mas também em inferências imagéticas de partes ocultas, por exemplo, ao considerar aspectos do objeto em perspectiva que não são diretamente experienciados, ou ainda na sensação de constância de cor, mesmo quando momentaneamente submetida ao sombreamento ou a mudanças na fonte de luz. Pode-se dizer que, à medida que o indivíduo se move ao redor do tomate, ele tem a oportunidade de confirmar atributos perceptuais inferenciais, como cor, forma e tamanho. O indivíduo perceberia, assim, para além do que lhe é objetivamente apresentado, graças à projeção mental das ações do corpo em relação ao objeto, o que alimenta e enriquece a percepção.

A projeção mental da ação motora, implícita na percepção e no processamento cognitivo a ela entrelaçado, reforça e amplia a interpretação do papel axial do organismo que observa, para além das propriedades físicas ou químicas do estímulo primário referido ao objeto percebido. Enquanto nos tornamos conscientes de um elemento percebido, o restante da cena objetiva — do corpo-objeto contemplado —, embora primariamente ausente, torna-se presente por meio dessa contingência sensório-motora intrínseca ao processamento perceptual. É nessa ausência que outra presença atua: a presença do sujeito em relação ao objeto percebido (Noë, 2006; Pessoa et al., 1998; Pylyshyn, 1999).

Experiências imagéticas impressionistas: da filosofia aristotélica à neurobiologia contemporânea

Imagine um artista impressionista nas últimas décadas do século XIX, sufocado por uma estética clássica, canônica e secular, profundamente insatisfeito com o academicismo baseado em técnicas e temas aristocráticos. Havia um cansaço nessa mente, algo que pressionava por uma mudança no humano, pois o mundo já havia mudado e continuava a mudar. No passado, já havíamos atravessado o Renascimento- uma revolução intelectual- e outra, de natureza industrial. O pintor romântico William Blake proclamava em seu livro *The Marriage of Heaven and Hell*: "Se as portas da percepção fossem abertas, tudo apareceria ao homem como realmente é: infinito. Pois o homem se enclausurou, de modo que vê todas as coisas através de estreitas fendas de sua caverna" (Blake, 2016, p. 7). Blake foi um visionário que intuiu a mudança de paradigma na estética em resposta às transformações do mundo e da forma como o homem passou a pensar e, consequentemente, a perceber.

Utilizamos o termo estética nesta discussão teórica sem a intenção de aprofundar os diferentes tratamentos conceituais e fenomenológicos que recebeu ao longo dos últimos dois milênios. Abordagens interdisciplinares contemporâneas, envolvendo a neurobiologia, têm buscado delinear qualidades capazes de desencadear um entrelaçamento estético do ser humano com os observáveis, definido por um repertório de padrões reconhecidos pela experiência perceptual, estejam estes presentes nas expressões artísticas, nas formas como a natureza se apresenta ou, ainda, nas criações e experiências de imagens mentais daqueles que observam, moldadas pela experiência de vida do observador (Brown & Dissanayake, 2009; Nadal & Chatterjee, 2019; Ramachandran & Hirstein, 1999).

Há hoje um consenso de que a experiência estética é mediada por referências subjetivas, de base cognitiva e afetiva, na tríade artista-obra-observador, conduzindo a um envolvimento psíquico que integra o humano à obra de arte. Recursos como memória e reconhecimento de espaço e tempo têm sido reconhecidos como parte da experiência estética, especialmente sob as perspectivas da filosofia da arte e da fenomenologia (Cavalcante, 2022; Deleuze & Guattari, 2010; Merleau-Ponty, 2004). Por outro lado, temos defendido a importância da experiência estética na potencialização dos aspectos não apenas emocionais, mas também racionais do processamento de nossas leituras do mundo; isto é, a estética como catalisadora da cognição (Fróes, 2015; Inácio-Barbosa et al., 2017; Meneses, 2016, 2017).

Segundo Aristóteles, a visão seria a mais elevada das percepções, desenvolvendo-se a uma certa distância entre o observador e o observado. Ao permitir ao organismo dispensar ou postergar respostas imediatas de ação motora expressiva, a visão possibilitaria ao ser humano ampliar sua reflexão sobre as coisas do mundo e acessar, de forma mais eficaz, indicadores de diferenças, sustentando sua lógica das diferenças. Além disso, segundo Aristóteles, os sentidos seriam amados e desejados; e, portanto, todos os homens, por natureza, desejariam conhecer (Bittar, 2003). A experiência visual, ao longo do tempo, sugeriria algo para além da imediaticidade da descrição técnica da visão, para

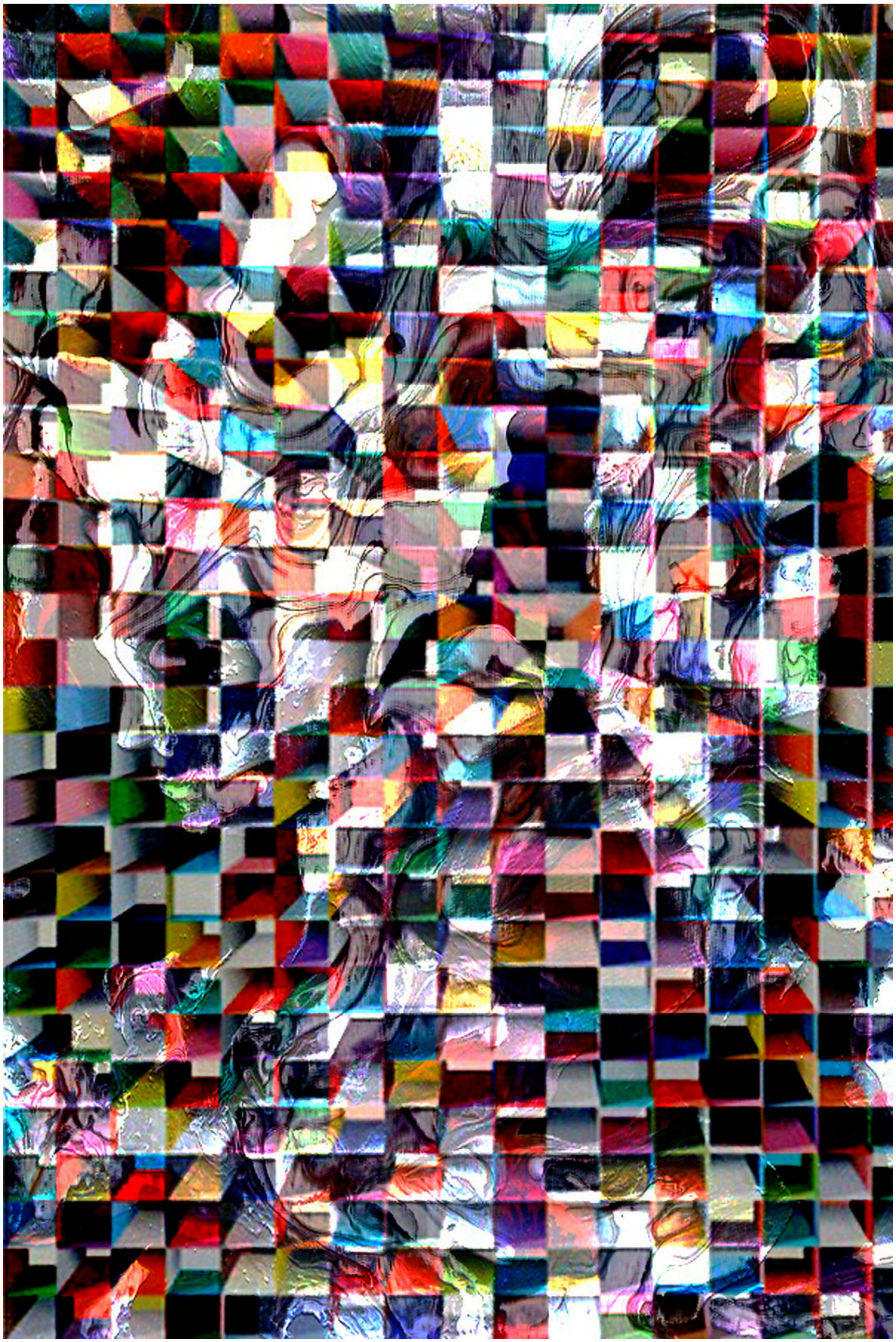


Figura 1 – *A pintura começa no olho da mente*, arte digital de Danilo Moveo (2015). Direitos cedidos pelo artista.

além das métricas lógicas projetadas para os componentes da cena, consideradas premissas desde Aristóteles.

No século XIX, na turbulência sociocultural em que germinou o movimento impressionista, os artistas passaram a demonstrar sinais de desconfiança- de um certo distanciamento da cegueira- ainda que o medo da mudança persistisse. Como diria Blake, havia lampejos tênues e sedutores que conduziam a uma nova compreensão; bastava mergulhar. E o impulso veio com o advento da fotografia (Alvarez Lopera, 1997). A fotografia expôs a cegueira contida na percepção. Assim, homens que cultivavam a sutileza do processo de observação, chamados pintores, assumiram o desafio de expressar aspectos da experiência visual que ainda não haviam sido revelados. Mais uma vez, revelava-se a dependência da percepção do mundo em relação às transformações sociais e tecnológicas.

O surgimento da fotografia trouxe consigo um relaxamento mental: a imagética visual do artista poderia agora emanar na pintura. Esse afrouxamento veio acompanhado do desejo de acessar as bases intuitivas do conhecimento do mundo percebido, exigindo a liberação de recursos humanos axiais para o processo criativo. A relativa insignificância pragmática do objeto a ser pintado- uma vez que já não ocupava posição central na sobrevivência do artista- também foi estratégica para ampliar a tolerância aos novos padrões de organização do organismo que percebe, à medida que estes poderiam ser assimilados pela percepção impressionista e compartilhados com o observador (Alves, 2022).

Libertos dos grandes salões onde retratos encomendados eram produzidos, os impressionistas saíram ao ar livre em busca de novos significados para luz, movimento, cor e forma. A forma delineada se diluía em continuidade com o fundo, mais integrada ao conjunto da imagem, uma vez que era a cor que a constituía; uma cor que emergia da mente do pintor, e não uma cópia fiel do que estava diante dele.

Foi assim que os impressionistas perceberam, por meio de cuidadosa observação da natureza, que as sombras das árvores no solo poderiam assumir tonalidades coloridas, como azul e rosa, dependendo da hora do dia e de outros elementos presentes na cena. Dominando técnicas como a *ébauche*, o artista ganhava velocidade ao pintar ao ar livre, de modo que pensamento e gesto, cor e forma, se condensavam na pintura (Nogueira & Fróes, 2022). A ideia era deixar-se conduzir pela sensação proporcionada pela experiência visual.

Para compreender melhor esses novos caminhos explorados, consideremos o seguinte experimento: imagine um modelo sentado em um banco, de frente para o artista, com um riacho ao fundo. Sob a perspectiva intuitiva do pintor, o modelo constitui o ponto focal, enquanto o restante da cena é acessório, periférico e relativamente irrelevante (Noë, 2006). À medida que o pintor desloca o foco do modelo e direciona seu olhar à paleta para escolher as cores, os elementos da cena — que haviam adquirido destaque no momento anterior — passam a alternar-se, ganhando relevância atencional e tornando-se mais intensos em sua presença, em contraste com sua relativa ausência no foco inicial. Em determinados momentos, o modelo ocupa o plano focal do artista; em outros, qualquer outro elemento da cena assume essa posição. Os elementos da cena, um a um, capturam a atenção do pintor, tornando-se presenças, enquanto os demais se tornam ausências temporárias.

Essa alternância entre ausências e presenças remete ao segundo ponto defendido por Francisco Varela: o sujeito estabelece uma infinidade de relações com o ambiente - no exemplo, com a pintura, com o modelo, com o riacho e consigo mesmo)-, as quais são moduladas pelo observador na experiência com a obra final (Varela et al., 2003). Ausências e presenças, em suas flutuações e revezamentos, são contextualizadas a partir de processos atencionais de primeiro plano, concomitantes a processos de fundo, periféricos e não atencionais. Os aspectos atencionais da percepção são sempre acompanhados por processos chamados intuitivos, no sentido aristotélico defendido no início deste trabalho: isto é, por elementos que se fazem presentes, mas que não são necessariamente objetivos ou narráveis.

A intuição apresenta-se, portanto, como uma ferramenta constitutiva e inerente ao ser humano. A partir dos trânsitos intuitivos- da presença nas ausências vivenciadas em nossa relação com obras, objetos, artefatos e com os elementos do mundo natural-, tornamo-nos conscientes, como os impressionistas, da inseparabilidade entre o contexto, seus elementos e sua totalidade, em relação a um suposto foco objetivo estabelecido na observação. Compreendemos que a imagem realista é uma construção que preenche aquilo que está naturalmente ausente na percepção profunda. O que a pintura impressionista passou a revelar, de forma pioneira, é que, para além da tela, podemos adentrar a imagética intuitiva e subjetiva do artista, desse outro que fala de nós e sobre nós. Passamos a compreender a experiência perceptual como uma construção individual que, no entanto, pode ser compartilhada, pois somos atravessados por recursos comuns na forma como concebemos o mundo percebido.

O artista impressionista abriu-se à possibilidade de acessar recursos criativos por meio da exploração de aspectos intuitivos, complementando a construção de suas verdades no conhecimento do mundo compartilhado com o observador. Presenças passaram a dialogar explicitamente com ausências, como na alternância entre figura (modelo/riacho) e fundo (riacho/modelo), mencionada anteriormente. O conceito de visão avança para a percepção de um todo para além do estímulo focal primário, incorporando o corpo que percebe — um conceito adotado por importantes correntes da neurofilosofia e da neurobiologia experimental, como exemplificado por Alva Noë e Francisco Varela, e sintetizado nas dimensões sensório-motoras e incorporadas da percepção e da cognição. Tais autores propõem uma nova dimensão científica, ampliada para validar os recursos do corpo sensível, anteriormente rejeitados pela ciência moderna de matriz cartesiana — recursos que ampliam a compreensão humana do mundo para além dos esquemas linguísticos e discursivos.

Na tentativa de compreender como se dá o processamento perceptual e cognitivo na condição humana, os esquemas interpretativos lineares e superficiais deram lugar a modelos que incorporam outras dimensões perceptuais, como já antecipava, de forma emblemática Vilém Flusser (1920–1991), ao defender a necessidade de transição do conhecimento linear e narrativo para a complexidade das superfícies imagéticas (Flusser, 2007). A suposição de incerteza nos processos intuitivos se enfraquece; a intuição ressurge, atualizada por meio dos campos de conhecimento delineados pela arte e pela ciência, configurando-se como uma proposição de verdades e reavivando as proposições aristotélicas. A arte reafirma, assim, seu poder visionário de compreender o mundo e suas ordens, levantando o véu que encobre um modelo universal da experiência humana (Bittar, 2003; Fróes, 2015; Fróes & Oliveira, 2022).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não se pode afirmar que os impressionistas tenham sido os primeiros a explorar a presença pela ausência em seus processos criativos, mas o surgimento da fotografia foi, sem dúvida, um catalisador dessa inquietação nesses artistas. O descompromisso com a tridimensionalidade objetiva, outrora marcante na estética clássica, permitiu aos impressionistas explorar essa "lacuna" da percepção visual denominada "presença pela ausência". Por meio de processos intuitivos ampliados pelas técnicas e pela estética impressionista, reafirma-se o potencial do conhecimento, transcendendo divisões disciplinares e colocando em evidência o caráter transdisciplinar do humano ao acessar e interagir com seu mundo.

A convergência entre arte, neurociência e filosofia favorece uma compreensão mais holística da experiência humana. Ao explorar a subjetividade e a intuição na experiência estética, o artista revela a percepção como um processo dinâmico, e não como uma mera reflexão da realidade objetiva. Essa perspectiva alinha-se às teorias neurobiológicas contemporâneas, como a cognição incorporada, que sugerem que a percepção é moldada por processos cognitivos que envolvem tanto o corpo quanto a experiência do observador: ou melhor, reposicionando-a como uma experiência do organismo como um todo. A filosofia, por sua vez, contribui para a compreensão da intuição como uma ferramenta fundamental para apreender as nuances da percepção, evidenciando como o artista acessa dimensões subjetivas que não são facilmente mensuráveis ou racionalizáveis, ao mesmo tempo em que auxilia na estruturação dessas teorias e na integração com outros campos do conhecimento, como a arte e a neurobiologia da cognição.

REFERENCES

Allen, S. (2003). Towards a Non-Aristotelian Epistemology of Science. 60, 228-240.

Alvarez Lopera, J. (1997). *História geral da Arte: Pintura V*. Ediciones de Prado.

Alves, I. B. (2022). *Arte e ciência, em quatro chaves*. *Revista Scientiarum História*, *1,* 1-8. https://doi.org/10.51919/revista_sh.v1i0.338

Argan, G. (2010). *A arte moderna na Europa – de Hogarth a Picasso*. (L. Mammi Trad.). Companhia das Letras.

Aristóteles. (2002a). *Posterior Analytics*. (2nd ed.). Clarendon Press.

Aristóteles. (2002b). *Metafísica vols. I, II, III*. (2ª ed., M. Perine Trad.). Loyola.

Aristóteles. (2003). *Ética a Nicômaco*. Martin Claret.

Austin, C. (2016). Aristotelian essentialism: essence in the age of evolution. Synthese, 194, 2539-2556. https://doi.org/10.1007/s11229-016-1066-4

Azambuja, A. V., & Fróes, M. M. (2015). A criação do mundo sensível: considerações neuroepistemológicas. In J. G. Coelho, & M. C. Broens (Orgs.), *Encontro com as Ciências Cognitivas: Cognição, emoção e ação* (1ª ed., pp. 401-419). Cultura Acadêmica.

Barsalou, L. W., Kyle Simmons, W., Barbey, A. K., & Wilson, C. D. (2003). *Grounding conceptual knowledge in modality-specific systems*. *Trends in Cognitive Sciences*, *7(2), 84-91*. https://doi.org/10.1016/s1364-6613(02)00029-3

Bazin, A. (1983). Ontologia da imagem fotográfica. In I. Xavier (Org.), *A experiência do cinema: Antologia* (pp. 121-128). Graal; Embrafilme.

Bechara, A., Damasio, H., Tranel, D., & Damasio, A. R. (1997). *Deciding advantageously before knowing the advantageous strategy. Science, 275(5304), 1293-1295*. https://doi.org/10.1126/science.275.5304.1293

Bittar, E. C. B. (2003). *Curso de filosofia aristotélica: Leitura e interpretação do pensamento aristotélico*. Manole.

Blake, W. (2016). *El Matrimonio del Cielo y del Infierno*. *Cantos de Inocencia y de Experiencia.* Dédalus.

Brown, S., & Dissanayake, E. (2009). The arts are more than aesthetics: Neuroaesthetics as narrow aesthetics. In M. Skov, & O. Vartanian (Eds.), *Neuroaesthetics* (pp. 43-57). Baywood Publishing Company.

Carruthers, P. (2017). *The illusion of conscious thought. Journal of Consciousness Studies, 24(9-10), 228-252*. https://doi.org/10.5040/9781474229043.0021

Cavalcante, D. F. M. (2022). *Pensar com a arte: por uma estética da sensação em Deleuze e Guattari. Prometheus: Journal of Philosophy, (40), 97-117.* https://doi.org/10.52052/issn.2176-5960.pro.v14i40.17447

Deleuze, G., & Guattari, F. (2010). *O que é filosofia?* (B. Prado Jr. & A. A. Muñoz Trads.). Editora 34.

Dempsey, A. (2010). *Estilos, escolas & movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. (2ª ed.). Cosac & Naify.

Descartes, R. (2008). *Discurso do método. Introdução e notas de Étienne Gilson*. Tradução João Gama. Edições 70 (Textos filosóficos), Lisboa, 106 p., 21 cm.

Farthing, S. (2010). *Tudo sobre arte.* Sextante.

Flusser, V. (2007). *O mundo codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação*. (R. Abi-Sãmara Trad.). Cosac & Naify.

Fróes, M. M. (2015). *An artsci sicence. Technoetic Arts: a Journal of Speculative Research, 13(1-2), 203-217*. https://doi.org/10.1386/tear.13.1-2.203_1

Fróes, M. M., & Oliveira, A. R. E. (2022). *Entangling and Rupture of Body and Mind for Building of the Modern Science: Lessons from da Vinci and Descartes. Foundations of Science, 28, 859-884*. https://doi.org/10.1007/s10699-022-09874-w

Glock, H. (2020). Minds, Brains, and Capacities: Situated Cognition and Neo-Aristotelianism. Frontiers in Psychology, 11. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.566385

González, J. (2019). The Aristotelian Psychology of Tragic Mimesis. Phronesis. https://doi.org/10.1163/15685284-12341958

Greeberg, C. (2001). *Clement Greeberg e o debate crítico*. (M. L. X. Borges Trad.). Jorge Zahar.

Hirji, S. (2019). What's Aristotelian about neo-Aristotelian Virtue Ethics? Philosophy and Phenomenological Research, 98(3), 671-696. https://doi.org/10.1111/phpr.12520

Inácio-Barbosa, L. T. M., Teixeira, F., Reis, V. M., Ribeiro, L. O. M., Boente, A. N. P., & Fróes, M.M. (2017). *Evaluating through self-report questionnaires the effects of artistic impregnation of scientific objects on qualifiers of perceptual assessment: implications to an emerging experimental neuroepistemology. Journal of Cognition and Culture, 17(1-2), 129-145*. https://brill.com/view/journals/jocc/17/1-2/article-p129_8.xml

Jha, S. (2020). Aristotle's Mimesis or Creative Imitation. The Creative Launcher. https://doi.org/10.53032/tcl.2020.5.1.05

Marsh, L. (2024). The Logic of Imitations. Mnemosyne. https://doi.org/10.1163/1568525x-bja10239

Maturana, H. R., & Varela, F. (1996). *El árbol del conocimiento: las bases biológicas del conocimiento humano*. Debate.

Meneses, D. A. (2016). *Isomorfismos psicofisiológicos na expressão da arte abstrata: Um estudo de caso autobiográfico*. [Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro]. http://bibcegos.nce.ufrj.br/hcte/dissert_mestrado.htm#2016

Meneses, D. A. (2017). *Arte, mente e matéria*. Editora Fi.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Gallimard.

Merleau-Ponty, M. (2004). *O olho e o espírito: Seguido de A linguagem indireta e as vezes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. Cosac & Naify.

Mete, B. (2018). Mimetic Tradition and the Critical Theory.

Nadal, M., & Chatterjee, A. (2019). *Neuroaesthetics and art's diversity and universality. Wiley Interdisciplinary Reviews: Cognitive Science, 10(3), e1487*. https://doi.org/10.1002/wcs.1487

Noë, A. (2004). *Action in perception*. MIT Press.

Noë, A. (2006). Experience without the head. In Tamar S. Gendler, & John Hawthorne (Eds.), *Perceptual Experience* (pp. 411-433). Oxford University Press.

Noë, A., Pessoa, L., & Thompson, E. (2000). *Beyond the grand illusion: What change blindness really teaches us about vision. Visual Cognition, 7(1-3), 93-106.* https://psycnet.apa.org/doi/10.1080/135062800394702

Nogueira, F., & Fróes, M. M. (2022). *Painting methods and visual processing: initial considerations. Revista Scientiarum Historia, 1, 1-10.* https://doi.org/10.51919/revista_sh.v1i0.341

O'Regan, J. K., & Noë, A. (2001). *A sensorimotor account of vision and visual consciousness. The Behavioral and Brain Sciences, 24(5), 939-973.* https://doi.org/10.1017/s0140525x01000115

Penna, T. (2017). *A poética de Aristóteles: conceito e racionalidade* [Tese de doutorado, Universidade Federal da Paraíba. https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/12029/1/Arquivototal.pdf

Pessoa, L., Thompson, E., & Noë, A. (1998). *Finding out about filling-in: A guide to perceptual completion for visual science and the philosophy of perception. The Behavioral and Brain Sciences, 21(6), 723-748*. https://doi.org/10.1017/s0140525x98001757

Pylyshyn, Z. (1999). *Is vision continuous with cognition? The case for cognitive impenetrability of visual perception. The Behavioral and Brain Sciences, 22(3), 341-365*. https://doi.org/10.1017/s0140525x99002022

Ramachandran, V. S., & Hirstein, W. (1999). *The science of art: A neurological theory of aesthetic experience. Journal of Consciousness Studies, 6(6-7), 15-51*. https://www.researchgate.net/publication/233556531_The_Science_of_Art_A_Neurological_Theory_of_Aesthetic_Experience

Rosa, L. P. (2005). *Tecnociências e Humanidades*. Paz e Terra.

Santoro, L. (1980). Some Remarks on Aristotle's Concept of Mimesis. https://doi.org/10.3406/rea.1980.4073

Scaramuzzo, G. (2016). Aristotle's homo mimeticus as an Educational Paradigm for Human Coexistence. Journal of Philosophy of Education, 50, 246-260. https://doi.org/10.1111/1467-9752.12204

Schapiro, M. (2002). *Impressionismo: Reflexões e percepções*. (A. L. D. Borges Trad.). Cosac & Naify.

Spalding, T., Stedman, J., Gagné, C., & Kostelecky, M. (2019). Embodied and Humanistic Views of Cognition. The Human Person. https://doi.org/10.1007/978-3-030-33912-8_4

Stefani, J. (2014*). A aquisição dos primeiros princípios em Aristóteles. Revista Dissertatio de Filosofia, 40, 11-37*. https://doi.org/10.15210/dissertatio.v40i0.8526

Tabaczek, M. (2023). Theistic Evolution. Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/9781009367028

Tabaczek, M. (2024). A Contemporary Aristotelian–Thomistic Perspective on the Evolutionary View of Reality and Theistic Evolution. Religions, 15(5), 524. https://doi.org/10.3390/rel15050524

Terra, M., & Cipiniuk, A. (2019). *Design, artesanato e arte: Algumas considerações sobre suas interseções e distinções. Revista Scientiarum Historia, 1, 1-10*. https://doi.org/10.51919/revista_sh.v1i0.34

Tonelli, M. R. (2018). *Aristóteles e o caminho à felicidade* [Trabalho de Conclusão de Curso de Especialização, Universidade Federal de Santa Maria]. http://repositorio.ufsm.br/handle/1/14198

Tsitsiridis, S. (2005). Mimesis and understanding: an interpretation of Aristotle's Poetics 4.1448B4–19*. The Classical Quarterly, 55, 435-446. https://doi.org/10.1093/cq/bmi041

Varela, F., Thompson, E., & Rosch, E. (2003). *A mente incorporada: Ciência Cognitiva e Experiência Humana*. Artmed.

Vidor, A. (2012). *A intuição como preâmbulo à ciência: um estudo de abordagem filosófica. Saber Humano, 2(3), 37-45.* https://doi.org/10.18815/sh.2012v2n3.2

Vieira, J. A. (2006). *Formas de conhecimento: arte e ciência – uma visão a partir da complexidade*. Expressão Gráfica e Editora.

Vrečko, J. (2013). Aristotelov posnetek kot posnetek v razliki. Jezik in slovstvo, 58(1-2), 121-128. https://doi.org/10.4312/jis.58.1-2.121-128

Declaração de Disponibilidade de Dados
Os dados da pesquisa estão disponíveis mediante solicitação ao autor correspondente.

Autor correspondente
Danilo Andrade de Meneses
danilo.eletrof@gmail.com

Editor-chefe
Tiago Jessé Souza de Lima

Editor Convidado
Andrea Zanella

Submetido em
30/08/2024
Aceito em
11/03/2025

Informações sobre financiamento
Este estudo foi financiado em parte pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Bolsa Capes Brasil - Código Financeiro 001

Conflitos de interesse
Os autores declaram não haver conflitos de interesse.
The Rescue of Intuition in Impressionist Creative Processes: From Philosophy to Neuroscience