

# **Expressividade como qualidade dinâmica: uma discussão sobre percepção na arte**

Expressiveness as a dynamic quality: a discussion on art perception

La expresividad como una cualidad dinámica: una discusión sobre la percepción en el arte

**Maria Clara de Almeida Carijó**

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

**Virgínia Kastrup**

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

---

## **Resumo**

O artigo pretende examinar como a expressividade é percebida e criada na arte. Geralmente, a expressividade é entendida como a capacidade das obras de arte transmitirem emoções do artista, ou então como efeito da projeção de sentimentos do percebedor sobre elas. Recusando tais posições, sugerimos que a expressividade é um fenômeno perceptivo que resulta da apreensão de certas qualidades dinâmicas intrínsecas às obras. Tais qualidades dinâmicas são discutidas por Arnheim e, como buscamos mostrar, constituem a base daquilo que Stern chamou de “afectos de vitalidade”. Essa nova abordagem da percepção da expressividade conduz-nos a uma reformulação, também, da concepção do ato de expressão artística. Baseados em Dewey, mostraremos que, em vez de uma ação de descarga de conteúdos subjetivos, a expressão parece ser uma atividade perceptivamente guiada, em que o artista, através do modo como organiza e apresenta os diversos elementos de sua obra, cria forças vivas e dinâmicas.

**Palavras-chave:** Expressividade; Expressão; Percepção; Arte; Qualidades Dinâmicas.

## **Abstract**

The article investigates the perception and production of artistic expressiveness. Expressiveness is usually interpreted either as the capacity of works of art to convey the artist's emotions or as the projection of one's feelings onto a work of art. We refuse such interpretations and suggest instead that expressiveness is a perceptual phenomenon which takes place when specific dynamic qualities which are intrinsic to the works of art are captured by the spectator. Such dynamic qualities are discussed by Arnheim and, we argue, constitute what Stern has termed “vitality affects”. This new approach to the perception of expressive-

ness leads to a reformulation of the conception of artistic expression. Based on Dewey's work, we claim that expression is not a discharging of subjective contents, but rather a perceptually guided activity in which the artist, by organizing and presenting the various elements of his work in particular ways, creates live and dynamic forces.

**Keywords:** Expressiveness; Expression; Perception; Art; Dynamic Qualities.

### Resumen

El artículo examina como la expresividad puede ser percibida y creada en el arte. Comúnmente, la expresividad es entendida como la capacidad de transmitir una emoción del artista que las obras de arte poseen o como un efecto de la proyección de los sentimientos del espectador sobre ellas. Recusamos esas posiciones y sugerimos que la expresividad es un fenómeno perceptivo que resulta de la aprehensión de cualidades dinámicas intrínsecas a las obras. Tales cualidades fueron discutidas por Arnheim y, como mostramos, constituyen la base de lo que Stern llamó de "afectos de la vitalidad". Reformulamos también la concepción del acto de la expresión artística. Con base en Dewey, afirmamos que, a cambio de una descarga de contenidos subjetivos, la expresión parece ser una actividad conducida por la percepción, en la cual el artista, mediante el modo como organiza y presenta los elementos de su obra, crea fuerzas vivas y dinámicas.

**Palabras clave:** Expresividad; Expresión; Percepción; Arte; Cualidades Dinámicas.

---

### Introdução

A capacidade que as obras têm de nos afetar e envolver é, talvez, a característica mais marcante de nossa experiência com a arte. Ao contemplarmos uma pintura, ouvirmos uma música, assistirmos a um filme ou a um espetáculo de dança, temos um tipo de experiência muito particular, bem distinto daquele em que estamos mergulhados durante a maior parte do tempo, quando ocupados com nossas atividades habituais e cotidianas. A experiência com a

arte revela nas obras uma força própria, uma espécie de vitalidade que nos afeta. Valemo-nos de uma série de termos que buscamos capturar tal dinâmica: dizemos que uma pintura é melancólica, que uma performance artística foi vibrante ou sombria, que uma música soa exultante. Quando assim procedemos, estamos buscando formulações que deem conta de um aspecto muito importante e também muito intrigante das obras de arte: sua expressividade.

A expressividade pode ser entendida como um elemento essencial de nossa

experiência com a arte, possuindo um papel importante na criação de seu caráter estético. Entretanto, devemos perguntar como somos capazes de perceber expressividade em obras de arte e como é possível criá-la. Muitos estudos, provenientes tanto do campo da psicologia quanto da filosofia e da arte, afirmam que a expressividade está associada à capacidade das obras de arte transmitirem uma emoção ou sentimento do artista ou, ainda, que ela pode ser explicada por uma projeção de sentimentos e emoções do percebedor sobre a obra. Apesar de afirmações deste gênero serem amplamente aceitas, elas não parecem dar conta de explicar o fenômeno em questão. O objetivo deste artigo é, então, compreender a expressividade artística, fundamentando-a na percepção de qualidades dinâmicas intrínsecas às próprias obras, e não na transmissão ou projeção de sentimentos e emoções, seja do artista ou do percebedor. Para tanto, nos basearemos, principalmente, nos trabalhos de Rudolf Arnhem e de Daniel Stern. Esta nova forma de colocar o problema da expressividade terá consequências também, como mostraremos ao final do artigo, para nossa forma de conceber o ato de expressão, uma vez que nos levará a reinterpretá-lo como uma atividade perceptivamente guiada, em que o artista cria com forças dinâmicas, esforçando-se para encarná-las em sua obra, e não mais como uma atividade de descarga

de sentimentos e emoções pessoais ou de expressão de um “eu”. Para isso, recorreremos à contribuição de John Dewey sobre o ato expressivo, apontando as afinidades do pensamento deste autor com a nova concepção de expressividade artística proposta.

Antes de prosseguirmos, um esclarecimento terminológico e conceitual é necessário. Observamos, na literatura pertinente, que o vocábulo mais comumente utilizado para se referir ao fenômeno que aqui abordamos é o termo “expressão”. Porém, este termo comporta uma dificuldade terminológica, que reflete, na verdade, uma questão conceitual. O termo “expressão” dá lugar a interpretações diversas, de onde decorre que discussões acerca de fenômenos completamente diferentes confundem-se entre si devido ao uso do mesmo vocábulo. Segundo o *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art* (Morizot & Pouivet, 2009), a “expressão” é um caso difícil de passagem entre o inteligível e o sensível, dizendo respeito à capacidade dos homens e das obras de arte de exteriorizar, simbolizar e suscitar pensamentos e sentimentos. Assim, ora ela se refere a uma ação do sujeito – sendo definida como a operação realizada pelo artista que permite que as obras de arte veiculem qualidades estéticas expressivas –, ora se refere a uma característica das próprias obras de arte – sendo sua própria qualidade

estética, ou seja, um atributo da obra. Daí o uso do termo “expressividade” por alguns autores que reconhecem a diferença essencial entre estes dois fenômenos, embora não neguem que exista uma relação entre eles (Wolheim, 1994 e Tormey, 1971, citados por Morizot & Pouivet, 2009). O termo “expressividade” é então empregado para designar certa qualidade expressiva dos objetos que é apreendida pela percepção, enquanto o termo “expressão” refere-se ao ato por meio do qual se exprime algum sentimento ou ideia subjetiva através da produção de uma obra. Assim, usaremos o termo “expressividade” para nos referirmos a um atributo das obras em si e o termo “expressão” para nos referirmos ao ato expressivo propriamente dito, a fim de evitarmos mal-entendidos.

### **Obras de arte entendidas como expressão de emoções e sentimentos**

Quando fazemos, ouvimos ou lemos a descrição de uma obra de arte, é praticamente impossível escaparmos ao uso de termos que fazem referência direta a emoções e sentimentos: uma pintura é melancólica; um espetáculo de dança é alegre; um filme é apaixonante; uma música é sombria. Tanto na psicologia quanto na filosofia e nos estudos sobre arte, encontramos uma tendência a se explicar o fenômeno da expressividade artística como

uma forma de expressão ou projeção de sentimentos e estados subjetivos, seja por parte do artista, seja por parte do percebido.

Carroll (1999) enumera algumas teorias provenientes da estética e da filosofia da arte que buscam explicar de que modo a emoção se expressa na arte. Uma teoria que ficou bastante popular, por exemplo, foi proposta por Tolstói, para quem a expressividade seria uma forma de comunicação de emoções do artista. Carroll afirma que, na filosofia da arte, esta ideia foi amplamente aceita e formulada em termos de uma “teoria da expressão”. Segundo ela, o que marcaria a arte seria uma preocupação primária com a comunicação de emoções, ou seja, de um estado emocional interno que seria externalizado e transmitido para espectadores, leitores e ouvintes:

De acordo com o teórico da expressão, o que é transferido é uma emoção. Um artista olha uma paisagem e se sente melancólico. Então desenha a paisagem de tal forma que o espectador experimenta o mesmo sentimento de melancolia. “O artista expressa sua melancolia” aqui significa que ele tem um sentimento de melancolia, o qual transmite ou instila em seu público ao desenhar de certa maneira.<sup>1</sup> (Carroll, 1999, p. 61).

Esta teoria pressupõe três condições necessárias para que exista arte: um artista, um público e uma emoção compartilhada. Ela também deixa subentendido que a emoção expressa pelo artista não é uma emoção geral, mas totalmente particular, e que a emoção experimentada pelo público é do mesmo tipo daquela que o artista sentiu.

Carroll, por sua vez, sustenta que a arte expressa não exatamente emoções, e sim qualidades humanas, ou “propriedades antropomórficas” (1999, p. 80), que seriam representadas por qualidades emotivas (raiva, tristeza, e assim por diante) e qualidades de caráter (coragem, honestidade, imponência, etc.). Apresenta então a “teoria da exemplificação metafórica”, que afirma que essas qualidades estariam “exemplificadas” nas obras de arte de maneira metafórica: uma música não seria literalmente triste, apenas possuiria, metaforicamente, a propriedade da tristeza. As propriedades antropomórficas se instalariam na obra através da metáfora, aqui entendida como a transferência de um conjunto de características de um campo semântico original de aplicação para outro campo.

O autor, entretanto, acredita que apenas em alguns casos a arte expressa estas qualidades emotivas e de caráter através da metáfora. Em outros casos – como na literatura e no teatro –, as propriedades expressivas são atribuídas pelos pró-

prios personagens, que, possuindo estados psicológicos, podem expressá-las de forma direta (quando um ator representa estar triste ou alegre, por exemplo), ou podem ser atribuídas a seres inanimados em virtude de sua configuração, por possuírem traços que associamos com características humanas, tais como quando dizemos que uma árvore expressa angústia por conta de seus galhos retorcidos (Carroll, 1999).

De qualquer modo, as teorias apresentadas por Carroll continuam a se basear na premissa de que a expressividade na arte se relaciona com a comunicação de emoções, qualidades emotivas ou qualidades de caráter humano. O ponto de partida da experiência é, ainda, o íntimo plano interior do artista e do percebedor.

Na psicologia, podemos observar uma predominância de estudos sobre a expressão artística, se comparados com o número de estudos dedicados ao fenômeno da expressividade. Assim, há uma tendência a se investigar a expressão no sentido de uma ação, de uma projeção de estados subjetivos através da produção de uma obra de arte.

A expressão de conflitos do artista é proposta pela psicologia como uma das características primordiais da arte. Com frequência, defende-se a ideia de que a personalidade de um artista pode ser traçada e analisada através de suas obras. Este tipo de ideia foi e é proposto por várias

vertentes psicológicas. Muitos instrumentos e técnicas projetivas foram também inspirados na ideia de que a pintura e o desenho são ferramentas de psicodiagnóstico. Por sua vez, a arte-terapia defende que a arte é não somente um instrumento de expressão do sujeito como também um instrumento de cura para seus sintomas (ver, por exemplo, Vasconcellos & Giglio, 2007).

Sigmund Freud, em seu texto “O Moisés de Michelângelo” (Freud, 1914/1974), se pergunta como a arte é capaz de exercer tão poderoso efeito sobre nós, sem que ao menos saibamos por que somos afetados e de que modo. Conclui que o que nos encanta tão poderosamente não é o objeto artístico (obra de arte) ele mesmo; é a intenção do artista que nos comove. Para ele, uma obra de arte é passível de análise e interpretação, de modo que, apenas assim, se pode chegar a compreender a “expressão efetiva das intenções e das atividades emocionais do artista” (Freud, 1914/1974, p. 252). Apenas esta interpretação pode revelar o que é aquilo que nos afeta tão profundamente, quais são os significados e conteúdos ocultos representados na obra de arte. A literatura, por exemplo, ocultaria desejos infantis e proibidos, desejos insatisfeitos que através dela se realizariam.

Os desejos que a obra de arte tem função de realizar são desejos que, se fos-

sem de fato realizados, não causariam prazer, seriam mesmo excitações muito penosas. É apenas no jogo de fantasias proporcionado pela obra que a realização de tais desejos pode se tornar fonte de prazer para seus ouvintes e espectadores. Segundo Freud, os artistas conseguem transformar desprazer em prazer através da técnica de sua arte. As emoções que causam em nós é um tipo de prazer preliminar, que é estético e formal, uma espécie de “prêmio do estímulo”. Além disso, a arte funcionaria também como um escape, criando oportunidade para o leitor se deleitar com seus próprios devaneios sem culpa (Freud, 1908/1969).

A despeito de um considerável interesse pelo ato de expressão, a psicologia pouco se pronuncia quanto à expressividade das obras de arte, entendida como uma propriedade e uma característica que elas portam. Pouco se pergunta sobre *o que* nelas as torna expressivas e *de que forma* percebemos sua expressão.

Podemos citar três explicações psicológicas principais para o fato de que podemos perceber um objeto como expressivo (Guillaume, 1937/1966). A primeira sustenta que é por empatia que um objeto pode nos parecer triste, alegre, vibrante. Segundo esta explicação, é através da comparação do objeto com certos estados pelos quais o percebedor já passou que é possível perceber sua expressão. Por e-

xemplo, um salgueiro, com seus galhos languidamente caídos, remeter-nos-ia ao caimento de nossos braços e de nosso corpo quando estamos tristes. Desta forma, diríamos que aquela é uma árvore triste, pois recorreremos à nossa experiência passada, nos colocamos no lugar do próprio objeto, para interpretar aquilo que ele expressa.

Outra explicação possível é a de que a percepção da expressividade de um objeto se deve a uma projeção dos sentimentos do percebedor sobre aquilo que é percebido. Afinal, como podemos explicar que o cair de uma tarde nos pareça melancólico? Apenas o vemos assim porque é assim que nos sentimos. Projetamos nossa própria melancolia naquilo que percebemos, a expressividade nada mais é que o colorido que nossos próprios sentimentos dão às coisas ao nosso redor (Guillaume, 1966).

Por fim, há ainda a célebre explicação associacionista, segundo a qual objeto e valor são, a priori, completamente independentes entre si e, apenas por uma coincidência casual, atribuímos certos valores a certos objetos. É preciso que ocorra uma aprendizagem anterior para que certos objetos expressem determinadas emoções ou sentimentos. Para os associacionistas, uma criança aprende que sorrir significa demonstrar alegria, mas esta interpretação não seria jamais espontânea. Apenas por

observação e aprendizagem podemos atribuir o valor “alegria” ao objeto “sorriso”. Da mesma forma, aprenderíamos que certo tipo de grito exprime dor ou que determinada postura do corpo exprime tristeza (Guillaume, 1937/1966).

### **A expressividade entendida como percepção de forças dinâmicas**

Em uma passagem do livro *No caminho de Swann*, de Marcel Proust, encontramos a descrição da impressão que uma música escutada pelo personagem principal lhe causara:

[...] eis senão quando, por baixo da linha melódica do violino, tênue, resistente, densa e dominadora, ele vira de súbito elevar-se, num marulho líquido, a massa da parte do piano, multiforme, indivisa, plana e entrechocada como a malva agitação das vagas que o luar encanta e bemoliza. [...] sem poder distinguir com nitidez um contorno, dar um nome ao que lhe agradava, subitamente arrebatado, buscara recolher a frase ou a harmonia – ele mesmo não o sabia – que passava e que lhe abria a alma mais largamente [...] Num ritmo lento, ela [a frase] o dirigia primeiro para um lado, depois para outro, depois mais adiante, para uma felicidade nobre, precisa e ininteligível. E de repente [...] mudava de direção bruscamente e, com um novo movimento, mais rápido, miúdo, permanente, melancólico e suave, ela o arrastava consigo para

perspectivas desconhecidas. Depois, desapareceu (Proust, 2003, p. 207-208).

O extrato retirado da obra de Proust é a descrição da experiência de se escutar uma música. O autor nos envolve na experiência vivida pelo personagem, dentro da qual mergulhamos. É como se experimentássemos com ele aquela música: vivemos sua dinâmica, acompanhamos seu ritmo, somos confrontados com suas pausas. Entretanto, nenhuma linha foi reservada pelo autor para uma descrição objetiva daquela composição. Não nos é informado seu tom, seu tempo, suas notas; apenas sabemos que foi tocada por um violino e um piano. Proust descreve uma experiência sem contornos definidos, na qual o personagem não consegue identificar com precisão o que é que lhe agrada. O autor não utiliza termos técnicos para descrever o som do violino, mas recorre a suas características expressivas: sua linha melódica é “tênue, resistente, densa e dominadora”. Do mesmo modo, a frase da peça musical que mais lhe impressiona tem um movimento “rápido, miúdo, permanente, melancólico e suave”. E Proust fala ainda da relação que se estabelece entre a música e Swann: ela o tira do eixo, o move por completo, entra em um jogo de forças com ele – ela lhe arrebatava, lhe abre a alma. Seu ritmo, ora lento, ora rápido, o dirige e o arrasta cada hora para um lado. Somos convidados a experimen-

tar os efeitos provocados pela música em Swann e tal experiência nos parece muito mais significativa e potente que qualquer descrição objetiva minuciosa em termos de seu tom, tempo ou sequência de notas poderia ser. Proust descreve-nos a música em termos de sua expressividade.

Observemos que a descrição do efeito da música sobre o personagem não menciona nenhum tipo de reprodução dos sentimentos do artista naquele. Em vez disso, Swann parece ser movido por algo que o toma de corpo inteiro. A experiência que ele narra parece-nos mais compreensível em termos de forças que o perturbam, que o afetam visceralmente que em termos de sentimentos bem definidos e categorizados, que seriam transmitidos pela música. Certamente ocorre uma afetação do personagem e seria impossível dizer que ele vivencia tudo de maneira impassível. Porém, as sensações e sentimentos que aquela experiência provoca não podem ser equiparados às emoções e sentimentos que estavam presentes na música (e, antes, no artista) e que, supostamente, teriam se reproduzido em Swann; eles seriam, muito mais, uma consequência desse efeito primário de afetação causado pela força dinâmica que caracteriza a obra.

De fato, muitos autores indicam uma estreita relação entre a arte e certas forças dinâmicas que parecem ser centrais na experiência com ela. Deleuze e Guattari

(2007) afirmam que o problema comum de todas as artes é o de captar o plano das forças. A tarefa da pintura, por exemplo, não é reproduzir ou inventar formas, mas tentar tornar visíveis forças invisíveis (Deleuze, 2007). O artista realiza esta tarefa extraíndo perceptos de percepções. É através dos perceptos que ele torna sensíveis as forças invisíveis que povoam o mundo e que nos afetam, nos fazendo entrar em devir. Os afectos são estes devires não humanos do homem. Segundo Deleuze e Guattari (2007), o artista é alguém que vê na vida algo demasiado grande, sendo por isso um vidente, alguém que se torna. O afecto que transborda dos perceptos marca, então, uma saída de um mundo representacional de semelhança entre formas e aponta para a potência de um fundo capaz de dissolver a forma e revelar as forças que aí habitam.

Pensando com Deleuze, podemos supor que a expressividade artística está relacionada com estas forças que o artista captura em tudo que transborda vida. Não se trata da representação de um conteúdo pelo que ele tem em si, mas de sua potência dinâmica, que nos atinge e nos absorve em seu ritmo. Deleuze e Guattari (2007) afirmam que o artista faz vibrar a sensação; através dela ele captura afectos impessoais, e não emoções pessoais.

Nesse mesmo sentido, Rolnik (2000) afirma que as obras são vibráteis. A

arte deixaria entrever as forças, evidenciando a potência vital que tudo agita. A competência do artista é “encarnar, na obra, a percepção da vida que pulsa nas coisas, autonomizada de sua pessoa” (Rolnik, 2001, p. 30). O artista deve encontrar nas coisas a vitalidade que delas emana e traduzi-la para um meio de expressão que a encarne.

Mas, do ponto de vista cognitivo, como entender a expressividade como captura de forças e afectos, como entender essa potência vital que tudo agita e que o artista faz aparecer em suas obras? Como percebemos essas forças e de que modo o artista as captura?

Para responder a essas perguntas, iremos nos apoiar, principalmente, na teoria da percepção do gestaltismo e no trabalho de três autores que nos ajudarão a compreender melhor os aspectos cognitivos e experienciais da percepção e da criação da expressividade na arte: Arnheim (1966, 1984, 2002, 2004), Stern (1992, 2010) e Dewey (1934/2010). Na psicologia, vemos a teoria gestaltista se destacar como uma alternativa a explicações da expressividade pela associação, empatia ou projeção de sentimentos. Koffka (1935/1975) e Köhler (1938/1976), ligados à Escola de Berlim, e mais tarde Arnheim (2002) – cuja afinidade com o gestaltismo é inquestionável –, sustentaram que o próprio objeto artístico poderia portar um ca-

ráter expressivo intrínseco. Com isso, o problema da expressividade<sup>2</sup> pôde ser re-colocado em novos termos.

Para os gestaltistas, os objetos possuem um caráter, seja ele estranho, gracioso, elegante, irritante ou outro. Esse caráter se deve à própria estrutura do objeto, sendo uma propriedade formal, que possui um sentido ou valor intrínseco. O fato expressivo não se confunde com um signo, cujo significado seria algo diferente dele próprio. Ele é fruto do caráter objetivo da forma e está sempre dado na percepção direta (Guillaume, 1937/1966).

A introdução do conceito de campo no estudo da percepção criou condições para que a expressividade fosse entendida como um fenômeno objetivo. O conceito refere-se à existência de forças no meio comportamental que determinam e regulam nossa percepção e comportamento. Assim, o campo pressupõe não só a existência de objetos no meio comportamental, mas também a de suas propriedades dinâmicas. O campo é, na maior parte do tempo, heterogêneo, ou seja, há nele sempre uma tensão entre seus componentes e uma direção de destaque para onde a percepção é atraída. O sujeito percebido não somente percebe tensões entre os diversos objetos do campo, mas é, ele próprio, parte deste campo, estando sujeito à ação das forças que o compõem. A expressividade é uma propriedade do objeto artístico e sua per-

cepção resulta de certa conformação de forças e tensões perceptivas no campo, que implicam o percebido e o atingido de forma vívida.

Arnheim (2002) desenvolve as ideias gestaltistas em seu trabalho e sustenta, de forma semelhante, que a expressividade é uma qualidade intrínseca aos próprios objetos. Sua teoria sobre a expressão afirma a existência de uma dinâmica, ou seja, de um jogo de forças, presente na estrutura dos objetos. As obras de arte, então, seriam dinâmicas por excelência e colocariam em evidência o jogo de forças intrínseco às coisas. É tal atributo estrutural que confere unidade à obra: graças a ele, o objeto percebido porta certa qualidade, a que chamamos de expressividade. A aparência dinâmica de um objeto revela “maneiras de comportamento”, que possibilitam que dele se diga que é agressivo, triste, enérgico, alegre, doce, suave, tenso, e assim por diante. Em uma pintura, por exemplo, as linhas, as cores e as formas possuem direções, intensidades e deformações que percebemos como forças e tensões dirigidas. São essas forças e tensões que dão caráter dinâmico e expressivo à pintura. A expressão depende da percepção do impacto dessas forças na obra. Tais forças chegam vivas ao espectador e “produzem a espécie de participação ativa que distingue a experiência artística da aceita-

ção separada da informação” (Arnheim, 2002, p. 452).

As qualidades dinâmicas são um aspecto inseparável da percepção, qualquer que seja a modalidade sensorial nela implicada. Apenas quando atentamos para as propriedades métricas daquilo que vemos é que existe alguma possibilidade de ignorarmos a expressão direta dos objetos ou situações. Quando apreendidos em termos de suas qualidades dinâmicas, os objetos são percebidos como carregados de significado expressivo. As descrições métricas escondem a qualidade fundamental da experiência perceptiva, tal como a percepção da ponta agressiva de um triângulo, o choque dissonante de matizes coloridos ou o arremesso do movimento explosivo (Arnheim, 1984).

### **A arte afeta: expressividade e afectos de vitalidade**

Do mesmo modo, encontramos na obra de Daniel Stern (1992, 2010) uma importante fonte para entendermos a percepção da expressividade artística para além da transmissão ou projeção de sentimentos e emoções. Stern (2010) aponta que, em nosso cotidiano, estamos totalmente mergulhados em “experiências de vitalidade”. A vitalidade seria uma espécie de força, de energia vital que percebemos na ação das pessoas e em certas coisas ao

nosso redor. Podemos entender a experiência de vitalidade pela análise da dinâmica de eventos muito pequenos e que, segundo Stern (2010), são a base dos momentos psicológicos e interpessoais de nossa vida: a força, velocidade e fluir de um gesto; o *timing* e o acento de uma frase ou palavra; o modo como alguém abre um sorriso ou o curso de tempo para desfazê-lo; o modo de uma pessoa mudar de posição em uma cadeira; a mudança de direção ou o “voo” de um olhar; a pressa de um pensamento. Estes são exemplos de experiências em pequena escala e que são a matriz para experienciarmos as outras pessoas e sentirmos sua vitalidade. Para o autor, essa experiência é tão central que ele chega mesmo a afirmar que “nós vivemos impressões de vitalidade como nós respiramos o ar” (Stern, 2010, p. 3).

Todavia, as experiências de vitalidade não estariam restritas ao encontro com pessoas, mas também seriam características de outras situações, como nossa experiência com a arte. Uma vez que a expressividade artística refere-se, justamente, ao caráter dinâmico e vívido das obras de arte, podemos dizer que o fenômeno da expressividade equivale à experiência de vitalidade proposta por Stern. Afinal, uma obra de arte é sempre mais que um simples objeto que se presta à reconhecimento, e a força de sua expressividade está

exatamente em sua intensa relação com os aspectos mais vitais de nossa experiência.

Podemos encontrar em um espetáculo de dança ou teatro, por exemplo, uma performance técnica adequada, mas uma peça só marca nossa experiência, de fato, quando o artista consegue trazer ao seu trabalho uma vitalidade dinâmica única que se expressa no espetáculo. A descrição da experiência de Swann de escutar uma música, como mostramos, também revela a grande vitalidade e dinâmica que a música parece portar, atingindo o personagem com intensidade.

Para explicar as experiências de vitalidade, Stern desenvolve o conceito de “afectos de vitalidade” (Stern, 1992) ou “formas dinâmicas de vitalidade” (Stern, 2010)<sup>3</sup>. A compreensão do papel dos afectos de vitalidade em nossa experiência perceptiva será essencial para compreendermos o fenômeno da expressividade e nos permitirá dispensar as noções de emoção e sentimento como base explicativa para o mesmo.

Stern acredita que os chamados afectos categóricos (alegria, tristeza, raiva, e assim por diante) – que corresponderiam às emoções e aos sentimentos evocados pelas teorias estéticas e psicológicas que apresentamos no início deste artigo – não são suficientes para descrever determinadas formas de experiência. Ele sugere, então, que é preciso acrescentar uma nova catego-

ria de afectos para dar conta delas, visto que existem muitas qualidades de sensação que não se ajustam ao nosso léxico ou taxonomia de afectos existentes (Stern, 1992). Assim, os afectos de vitalidade recobrem certas qualidades da experiência que são mais bem designadas por termos dinâmicos e cinéticos (geralmente adjetivos ou advérbios), como: explosivo, relaxante, tenso, parado, crescente, pulsante, lânguido, acelerado, fraco, decrescente, flutuante, prolongado, entre outros. São eles que trazem a experiência de vitalidade para nossas percepções, mas não são, de maneira alguma, emoções nem estados motivacionais.

Os afectos de vitalidade não dizem respeito ao conteúdo de uma experiência, mas, antes, a sua forma dinâmica. Relacionam-se com o “como”, com o modo e estilo através do qual uma experiência ocorre, e não com o “o que” ou “por quê” desta. Dessa forma, os afectos de vitalidade representam um aspecto de nossa experiência cotidiana que permeia todas as nossas ações e percepções, embora nem sempre estejamos atentos a eles. Eles estão sempre presentes, mesmo que fora de nossa consciência, enquanto afectos regulares como alegria, tristeza e raiva, ora aparecem, ora desaparecem de nossa experiência.

Assim, os afectos de vitalidade são distintos dos afectos categóricos, pois são inerentes a todo comportamento. Eles po-

dem ocorrer na presença ou não de afectos categóricos, não sendo a mesma coisa que uma emoção. A emoção é apenas um dos possíveis conteúdos que podem ser modelados em formas dinâmicas de vitalidade. A dinâmica não é uma característica pertencente a uma emoção em particular. Por exemplo, um afecto de vitalidade de sobrecarga pode tanto se referir a uma sobrecarga de raiva ou alegria, quanto a uma inundação de luz percebida, uma sequência acelerada de pensamentos, uma imensurável onda de sentimentos despertada por uma música ou a injeção de narcóticos. Um afecto de vitalidade não se refere ao conteúdo de um sentimento, mas a uma forma que pode se referir a todo e qualquer tipo de evento. O afecto de vitalidade “explosivo”, por exemplo, pode tanto se referir a um riso quanto a um levantar-se de uma cadeira (Stern, 1992).

Stern afirma que a vitalidade é uma experiência subjetiva e uma realidade fenomenal que possui uma base na ação física e em operações mentais rastreáveis, não se confundindo, então, com uma forma de vitalismo. A base física dos afectos de vitalidade é o movimento, e ele carrega consigo alguns componentes dinâmicos importantes. Em primeiro lugar, uma vez que todo movimento se desenvolve em certo período de tempo, podemos atribuir a ele um contorno ou perfil temporal, de acordo com o modo como ele começa, se desen-

volve e termina. Assim, nossa percepção do movimento caracteriza-se por um senso de tempo, forma e duração. Além disso, quando percebemos movimento, geralmente atribuímos uma força a ele e tendemos a considerá-la como intrínseca ou como estando “por trás” dele. O movimento define, também, certo senso de espaço e, finalmente, parece possuir uma orientação, ou seja, sentimos que ele “vai a algum lugar” (Stern, 2010).

Stern define, dessa maneira, cinco componentes dinâmicos que caracterizariam nossa percepção de vitalidade: movimento, tempo, força (ou intensidade), espaço (ou forma) e orientação. Eles ocorrem sempre simultaneamente, formando uma espécie de Gestalt, ou, como o autor nomeia, uma “pêntade dinâmica fundamental” (Stern, 2010, p. 4). Só podemos separá-los de maneira teórica ou analítica; a vitalidade sempre é experimentada ou percebida como um todo, surgindo como uma propriedade emergente. Stern (1992) também afirma que os componentes da vitalidade são qualidades amodais de nossa experiência. Isso significa que, apesar de serem compartilhadas por todas as modalidades sensoriais, tais qualidades dinâmicas da experiência não são específicas de nenhuma delas, sendo um aspecto mais global de nossa experiência. Elas são características não somente de nossas experiências sensoriais, mas de muitas outras formas de

experiência. Por exemplo, podemos dizer que uma cor (estímulo visual) possui tanta intensidade quanto um som (estímulo auditivo) ou um odor (estímulo olfativo); mas também podemos perceber intensidade em uma gama de experiências não sensoriais: uma conversa pode ser intensa, um sentimento ou mesmo um pensamento.

Assim, em comparação com as emoções e sentimentos, os afectos de vitalidade estão mais aptos a exercerem um papel fundamental na percepção da expressividade artística. Com eles, podemos entender de que modo as obras de arte encarnam sua expressividade, identificando nelas as qualidades amodais dinâmicas que as tornam expressivas.

Para Stern (1992), os afectos de vitalidade se apresentam nas obras através do estilo, ou seja, de acordo com o modo *como* as formas são tratadas na arte – como as cores e linhas são executadas em uma pintura, por exemplo. Assim como comportamentos expressivos comportam afectos de vitalidade, a expressividade de uma obra de arte também seria uma função do estilo, variando segundo o modo como ela é executada, como nela se criam harmonias de cores ou resoluções lineares, e assim por diante.

Cada forma de arte possui uma maneira de traduzir os afectos de vitalidade no campo do perceptível. Cada uma delas, recorrendo a seu próprio meio de expres-

são, incorpora às obras certa vitalidade (ou, como preferimos, expressividade) através da forma pela qual o movimento, o tempo, a força, o espaço e a orientação são empregados. Na música, por exemplo, a intensidade equivale à qualidade amodal de força dos afectos de vitalidade. A altura é percebida como um reflexo da força, o que significa, por exemplo, que para que um pianista alcance um som mais alto, ele deve trazer mais peso para suas mãos, de modo que esta ação tenha um efeito perceptível para o público em geral. Isto vale para qualquer instrumento. Do mesmo modo, o “espírito” da velocidade das músicas resulta de variações no tempo e é marcado pela convenção musical, algo que está implicado nas indicações de *allegro* (suave), *andante* (andando rápido), entre outras. Estas variações ajudam também a construir a forma de vitalidade a ser expressa.

Na dança e no teatro, diferentes afectos de vitalidade resultam de variações de esforço e forma que permitem falar em força, velocidade, desaceleração, aceleração, energia, flexibilidade, etc. A singularidade de uma interpretação vai variar, segundo Stern, de acordo com a forma como uma performance é executada. Isso fica evidente na seguinte passagem, em que o autor descreve como a maneira de se executar determinado movimento pode criar efeitos dinâmicos completamente diferentes – algo a que o célebre coreógra-

fo e diretor americano Jerome Robbins, premiado pelo clássico musical *West Side Story*, parecia ser muito sensível:

Alguns recursos dinâmicos são quase impossíveis de codificar; não há linguagem ou signo para eles. Dois exemplos da coreografia de Jerome Robbins são notáveis. Pediu-se a uma dançarina que ela virasse sua cabeça bruscamente para o lado, em noventa graus. Ela o fez, e pareceu bom, mas não foi exatamente o que Robbins queria, então ele disse, “vire a cabeça como se você tivesse levado um tapa na cara, forte.” Quando ela fez isso, o efeito foi bem diferente (Stern, 2010, p. 86).

Assim, cada forma de arte possui sua própria maneira de codificar as formas dinâmicas. Cada tipo de arte encontra suas próprias técnicas para criar, basicamente, as mesmas formas vitais compartilhadas por todas.

Entretanto, uma vez que Stern toma o movimento como elemento central para explicar o caráter dinâmico das experiências de vitalidade, podemos nos perguntar como os afectos de vitalidade podem comparecer nas chamadas artes estáticas, como a pintura, a fotografia e a escultura. Stern (2010) prevê algumas explicações possíveis para estes casos, embora não se estenda muito nelas. Em primeiro lugar, aponta que a percepção de uma figura estática não é instantânea, mas leva tempo para ser criada. Para que uma figura estática seja vista,

precisamos explorá-la, viajar com os olhos sobre ela, algo que leva tempo e que não é feito de maneira suave e uniforme. Para Stern, formas visuais estáticas, como as cores, também implicam movimento. Por exemplo, as cores quentes, como o vermelho, tendem a se projetar para frente em nossa percepção, e as cores frias tendem a retroceder. Para o autor, as cores

[...] são como uma força que age em você. Curvas se movem suave e graciosamente, enquanto ângulos agudos se movem de forma denticulada. As linhas horizontais e verticais colocam o observador no espaço virtual de maneira diferente das linhas diagonais, e assim por diante (Stern, 2010, p. 31).

A posição de Stern encontra ressonância na teoria gestaltista da percepção, que a compreende como resultado de uma série de interações de forças e vetores no campo perceptivo, e concorda especialmente com a posição de Arnheim, quando este analisa esse jogo de forças perceptivas no campo da arte. Para que as qualidades amodais apontadas por Stern sejam percebidas, não é preciso nenhum movimento real do objeto percebido. As forças perceptivas são de origem mental e surgem da interação da estrutura dinâmica das obras de arte com nosso sistema perceptivo. Arnheim afirma que não há qualquer razão para não falarmos em forças perceptivas e

em percepção de movimento mesmo quando estamos diante de um simples desenho num papel. Por exemplo, quando estamos diante de uma figura em que há um ponto preto ligeiramente deslocado para a direita em relação ao centro de um retângulo dentro do qual ele se encontra. Embora seja fisicamente estática, tendemos a perceber na figura um movimento tendencial do ponto preto em direção à borda direita da imagem ou, ao contrário, em direção ao centro dela. O gestaltismo explica esse fenômeno através da lei da boa-forma, que postula que nossa atividade perceptiva tende a equilibrar uma situação dada. Se comparamos essa primeira figura com uma segunda, em que o ponto preto se situa perfeitamente centralizado em relação ao retângulo que o envolve, veremos que, na última, o mesmo ponto se apresenta mais estável e estático, uma vez que sua posição no campo perceptivo está mais equilibrada que na primeira figura. Assim, nossa percepção está permanentemente sujeita à experimentação de forças perceptivas e a arte é, por excelência, um campo de exploração dessas forças (Arnheim, 2002).

Arnheim descreve a expressividade como um fenômeno diretamente relacionado com a dinâmica das formas, sendo uma qualidade fundamental de toda percepção. Tomando como exemplo a visão, Arnheim afirma que “a percepção visual consiste na experimentação de forças visuais” (Ar-

nheim, 2002, p. 405). A dinâmica é a qualidade responsável pela percepção da expressão. O autor observa que qualquer descrição adequada de uma obra de arte é carregada de termos dinâmicos, que visam dar conta de seu caráter expressivo. Os perceptos são proeminentemente dinâmicos, ou seja, são percebidos como possuídos por forças dirigidas (Arnheim, 1984).

Arnheim (2002) sustenta que são as características dinâmicas dos traços, cores e configurações que tornam uma obra de arte expressiva. Para ele, não são sentimentos que são expressos por uma obra, mas qualidades dinâmicas de torção, expansão, solidez, esforço, entre outros, que são reveladas através da conformação dinâmica que assume a obra. Para o autor, o esqueleto estrutural de uma obra de arte revela o tema dinâmico de uma obra, bem como as forças perceptíveis que nela atuam, despertando na mente do observador uma correspondente configuração de forças, que chegam a ele vivas e que lhe permitem perceber sua expressividade.

Por exemplo, o famoso quadro de Munch, convenientemente intitulado *Melancolia*, apresenta, através de um meio visual, um afecto de vitalidade tal como o “decaimento”, que se expressa pela intensidade das cores usadas e por certo gradiente que formam, assim como pela forma e pelo ritmo sugeridos por suas linhas. As qualidades dinâmicas dos afectos de vitali-

dade não são distinguidas como tais na experiência do observador, mas são experimentadas como uma unidade.

Para Arnheim (1984), a arte faz com que percebamos os estados dinâmicos presentes na obra de arte através de uma experiência com características próprias. Esta experiência admite relações variáveis entre a estrutura dinâmica da obra e o percebido, relações essas que se caracterizam por três estados possíveis diferentes. Em um primeiro nível, as estruturas não são apreendidas em seu aspecto dinâmico. A obra é, então, percebida em suas propriedades estáticas, caracterizando uma situação de mera apreensão de informação, em oposição a uma experiência artística plena (que capta as propriedades dinâmicas dos objetos). Este é o caso, por exemplo, de quando observamos e descrevemos uma pintura como um aglomerado de objetos, sem nos darmos conta de seu efeito primário, que é o efeito expressivo.

Num segundo nível, os traços dinâmicos dão vida não somente aos perceptos do mundo físico, mas também às sensações corporais, principalmente às que se referem a indicações cinestésicas dos esforços e tensões musculares. Aqui, encontramos uma ideia nova, muito pouco explícita nos trabalhos do autor, que chama a atenção para um efeito de ressonância corporal, que em algumas pessoas e em certas ocasiões reforça notavelmente a ex-

periência artística, através do sentido cinestésico. Estas sensações funcionam como um objeto perceptivo e ocorrem não só no artista, mas também no espectador. Podem ser suscitadas pela percepção de qualquer sistema expressivo em qualquer meio, tais como as formas dinâmicas da música, da arquitetura ou da pintura (Arnheim, 1966).

Num terceiro nível, a dinâmica do produto artístico envolve o próprio eu do observador, criador ou intérprete. Tal invasão do eu pela dinâmica da obra de arte seria responsável, por exemplo, por uma afetação pela obra de tal intensidade que o espectador chega mesmo a chorar. Mas é importante ressaltar que esta afetação não se explica pela história de vida ou por sentimentos de um “eu”; é um produto da penetração das forças dinâmicas perceptivas, fruto de uma ressonância corporal muito forte de tais forças no espectador.

Deste modo, não reconhecemos apenas a presença de uma agitação numa peça musical ou a desconcertante vacilação dos pensamentos de Hamlet; no texto de Shakespeare, tanto o artista quanto seu público sentem esses estados dinâmicos como experiências em seu próprio corpo. Quando a percepção se dá de maneira estética, os traços dinâmicos dotam de vida não só os perceptos do mundo físico, mas também as sensações recebidas dentro do corpo, sobretudo as indicações cinestésicas

dos esforços e tensões musculares. Estas sensações funcionam como um objeto perceptivo. Animada pelo seu caráter dinâmico, a interpretação do ator ou bailarino é expressiva, é algo mais que um frio mostruário de gestos. Assim, sensações cines-tésicas também podem ocorrer no espectador.

É interessante notar que muitos autores afirmam que a percepção da expressividade envolve o corpo de maneira direta. Assim, quando apreciamos uma obra de arte, é ao nosso corpo que ela se endereça primariamente: é num nível ainda indescritível em palavras, mas de realidade e concretude intensas, que ela causa um impacto que é, antes de tudo, corporal.

Os trabalhos de Arnheim e Stern nos ajudam a defender e sustentar a ideia de que a expressividade não se explica pelo contágio do público pela emoção pessoal do artista, nem pela projeção de nossos próprios sentimentos sobre as obras de arte, mas pode ser compreendida pelo caráter dinâmico das próprias obras, que portam, pelo modo como exibem as formas, cores, movimentos, e assim por diante, certos afectos de vitalidade que lhes dão um caráter expressivo único.

### **Conclusão: o fenômeno da expressão sob a perspectiva da expressividade**

A explicação do fenômeno da expressividade tem consequências diretas para o entendimento do fenômeno da expressão, entendido aqui como o processo através do qual o artista torna suas obras expressivas. Como vimos, a maioria das teorias estéticas e psicológicas entendem que, no processo de criação, o artista, de algum modo, exprime seus sentimentos e seu eu através da arte. Porém, se recusamos a ideia de que as obras expressam emoções e sentimentos dos artistas, eliminamos também a ideia de que expressar emoções é o que os artistas fazem. Agora podemos lançar um novo olhar sobre a expressão, tomando-a como um processo através do qual o artista cria com forças dinâmicas, apresentando essas forças em sua obra com base, principalmente, em sua percepção.

Se entendermos o ato de criação artística tal como proposto por John Dewey (1934/2010), admitiremos que a percepção estética não é uma atividade exclusiva do percebedor, sendo central também para o ato de criação artística. Assim, o processo de criação não é uma descarga de sentimentos ou uma via de autoexpressão. Todo ato de criação artística abarca uma percepção estética. Ou seja, ao criar, o artista assume também o papel de espectador, já que

toda criação se fundamenta na percepção de relações que vão se estabelecendo na obra ao longo de sua produção e que orientam o trabalho. O artista seleciona e reúne materiais que serão trabalhados a fim de criar uma obra na qual se encarnam um sentido e uma qualidade expressiva que penetram o todo da experiência.

O autor destaca que nem toda atividade “de dentro para fora” (Dewey, 1934/2010, p. 164) é, por isso, expressiva. Uma tempestade de paixão, por exemplo, não constitui um ato expressivo, visto que nela existe apenas atividade. O sujeito dá vazão a um acesso de paixão, mas não há nem reflexão, nem a transformação de elementos do meio em veículos expressivos. Há apenas um transbordamento. A descarga afetiva é uma condição necessária, mas não suficiente da expressão. “Descarregar é livrar-se de algo, descartá-lo; expressar é ficar com a turbulência, levá-la adiante em seu desenvolvimento, elaborá-la até sua conclusão” (Dewey, 1934/2010, p. 148-149). Para haver expressão, há de se elaborar as condições objetivas e moldar o material para que ele encarne tal agitação.

Dewey afirma que, ao longo do ato expressivo, há uma emoção que guia o processo até sua conclusão. Mas é preciso esclarecer que, para o autor, a emoção que guia um ato expressivo não é um afecto categórico que o artista sente e que busca expressar em sua obra. A emoção apresen-

tada por Dewey antes se assemelha à noção de afectos de vitalidade apresentada por Stern (1992, 2010) e possui um papel de extrema importância na condução do ato de expressão, embora não constitua seu conteúdo.

A emoção, para Dewey, possui uma função fundamental no processo expressivo devido a seu caráter seletivo. Ela pode ser comparada com um clima predominante que exclui tudo aquilo que não se incorpora a ele. Ela seleciona tudo que lhe é cognato, que pode alimentá-la e levar o processo de criação a uma conclusão. Ela “extrai matéria de uma multiplicidade de objetos, numérica e espacialmente separados, e condensa o que é abstraído em um objeto que é uma síntese dos valores pertencentes a todos” (Dewey, 1934/2010, p. 157).

Esta emoção parece sobrepor-se ao próprio artista, pois é responsável pela criação de um encadeamento que se apresenta ao espectador como intrinsecamente necessário, seguindo uma lógica própria, que está acima da intenção consciente. Dewey coloca que esta é a razão pela qual, de vez em quando, no irritamos ou nos ofendemos com certas obras de arte, em que a seleção e a montagem dos materiais não parecem guiados por uma emoção inerente a ela, mas por um esforço do autor em despertar no espectador determinada emoção pré-definida, que não condiz com o clima geral

da obra. Em um romance, por exemplo, isto ocorre quando o autor faz de um personagem um fantoche para expor uma ideia que ele mesmo aprecia. Este tipo de manobra causa-nos muitas vezes desagrado, visto que provém de fora do movimento temático da obra.

É preciso, então, que a criação artística também esteja pautada na captura de um afecto de vitalidade. O trabalho do artista consiste, entre outras coisas, em conseguir transmitir, em sua obra, a dinâmica desse afecto, e não sua própria subjetividade. É isso que Matisse parece querer afirmar quando descreve a importância de se capturar as forças dinâmicas da natureza através da pintura:

É na expressão de ritmo que a atividade do artista será realmente criativa [...]. Na *Natureza-morta com magnólia*, transmite com o vermelho uma mesa de mármore verde; em uma outra parte, precisei de uma mancha preta para evocar a reverberação do sol sobre o mar; todas essas transposições não foram de forma alguma fruto do acaso ou de sabe-se lá qual fantasia, mas o resultado de uma série de pesquisas depois das quais essas cores me apareceram como necessárias, dada sua relação com o restante da composição, para transmitir a impressão desejada. As cores, as linhas, são forças, e no jogo dessas forças, no equilíbrio entre elas, reside o segredo da criação (Matisse, 2007, p. 371-372).

Assim, o que parece estar no cerne do fenômeno da expressividade não é a comunicação de uma emoção ou sentimento. A forma como as coisas nos afetam é transmitida de maneira vital por uma obra de arte através das qualidades dinâmicas da percepção, que são comuns a todos os meios expressivos e a todas as modalidades perceptivas, qualidades estas que constituem afectos de vitalidade. Estes, sim, contribuem para o surgimento do caráter expressivo de uma obra de arte, conferindo-lhe um caráter vivo e estético. Nosso corpo é diretamente afetado pela percepção da expressividade, sendo tomado por uma espécie de ressonância com as obras de arte. A percepção da expressividade artística não resulta, então, de processos meramente intelectuais, mas de uma espécie de sintonia que se estabelece entre nosso corpo e os afectos de vitalidade responsáveis pelo caráter expressivo de uma obra.

## Notas

<sup>1</sup> Todas as traduções de obras não publicadas em português são de nossa responsabilidade.

<sup>2</sup> É importante ressaltar que o termo “expressividade” (e mesmo “expressão”) foi raramente utilizado pelos autores gestaltistas em seus textos. Apenas em Guillaume (1937/1966) encontramos explicitamente o uso do termo “expressão”. Köhler

(1938/1976) utiliza os termos “valor” e “exigência”; Koffka (1935/1975) fala em “caracteres fisionômicos”; outras vezes encontramos termos como “qualidades terciárias”, “caracteres exigentes” e “fisionomia moral” na obra dos autores da Escola de Berlim. Entretanto, em todos esses casos, os autores tratam do mesmo fenômeno perceptivo que aqui denominamos expressividade.

<sup>3</sup> As duas expressões foram utilizadas pelo autor para designar o mesmo fenômeno, tal como ele próprio afirma em seu livro mais recente, *Forms of Vitality* (Stern, 2010). Aqui, seguiremos utilizando a expressão “afectos de vitalidade”, pois acreditamos que a palavra afecto transmite melhor o efeito da vitalidade no percebido, pelo fato de sugerir um movimento de fora para dentro, indicando uma verdadeira afetação do homem pelas coisas, numa espécie de assalto da percepção.

## Referências

Arnheim, R. (1966) *Para uma psicologia da arte*. Lisboa: Dinalivro.

\_\_\_\_\_. (1984) Perceptual dynamics in musical expression. *The Musical Quarterly*, 70(3), 295-309.

\_\_\_\_\_. (2002) *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Edusp/Pioneira.

\_\_\_\_\_. (2004) Unidade e diversidade das artes. In R. Arnheim. *Intuição e intelecto na arte* (pp. 67-79). São Paulo: Martins Fontes.

Carroll, N. (1999) *Philosophy of Art: a contemporary introduction*. Nova Iorque: Routledge.

Deleuze, G. (2007) *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar Editor.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2007) *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34.

Dewey, J. (2010) *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes. (Original publicado em 1934).

Freud, S. (1969) Escritores criativos e devaneios. *Edição standard brasileira das obras psicológicas e completas de Sigmund Freud* (v. 9, pp. 147-158). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1908).

\_\_\_\_\_. (1974) O Moisés de Michelangelo. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (v. 13, pp. 249-279). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1914).

Guillaume, P. (1966) *Psicologia da forma*. São Paulo: Nacional. (Original publicado em 1937).

Koffka, K. (1975). *Princípios de psicologia da Gestalt*. São Paulo: Cultrix. (Original publicado em 1935).

- Köhler, W. (1976) *The place of value in a world of facts*. Liveright: New York. (Original publicado em 1938).
- Matisse, H. (2007) *Escritos e reflexões sobre arte: Henri Matisse*. São Paulo: Cosac Naify.
- Morizot, J., & Pouivet, R. (2009) *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Paris: Armand Colin.
- Proust, M. (2003) *No caminho de Swann*. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: O Globo.
- Rolnik, S. (2000) Instauração de mundos. In G. Couto (Ed.). *Arte e artistas plásticos no Brasil*. Rio de Janeiro: Metalivros.
- \_\_\_\_\_. (2001) Molda-se uma alma contemporânea. O vazio-pleno de Lygia Clark. In B. B. Júnior, & C. A. Plastino (Orgs.). *Corpo, afeto e linguagem: a questão do sentido hoje* (v. 1, pp. 315-350). Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos e Contra Capa Livraria.
- Stern, D. N. (1992) *O mundo interpessoal do bebê*. Porto Alegre: Artes Médicas.
- \_\_\_\_\_. (2010) *Forms of vitality: exploring dynamic experience in psychology, the arts psychotherapy, and development*. Oxford: Oxford University Press.
- Vasconcellos, E. A., & Giglio, J. S. (2007) Introdução da arte na psicoterapia: enfoque clínico e hospitalar. *Estudos de Psicologia*, 24(3), 375-383.
- 
- Maria Clara de Almeida Carijó:** Mestre em Psicologia e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), bolsista do CNPq.  
**E-mail:** [mc Almeida cari jo@gmail.com](mailto:mc Almeida cari jo@gmail.com)
- Virgínia Kastrup:** Doutora em Psicologia e pesquisadora do CNPq. É professora do Instituto de Psicologia e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).  
**E-mail:** [virginia.kastrup@gmail.com](mailto:virginia.kastrup@gmail.com)
- 
- Recebido em:** 16/05/2014 – **Aceito em:** 20/10/2014
-