

EXPRESSÃO E EXPRESSIVIDADE PICTÓRICA¹

Joaquim Braga²

Abstract: In this paper we wish to emphasize the process of aesthetic individuation of expressiveness, which arises from the statement of systemic autonomy in the work of art. The subject matter which we use for our reflections is artistic pictorial forms. Beyond classifying the concept of expressiveness, it is our objective to illustrate the dynamics of pictorial transformation which enables the individuation of expressiveness to increase within the vast phenomenon of expression.

Keywords: expression; expressiveness; emotion; picture; art

Resumo: Com este texto pretendemos colocar em evidência o processo de individuação estética da expressividade, que decorre da afirmação da autonomia sistêmica da obra de arte. O objeto que nos serve de reflexão são as formas imagéticas artísticas. Mais do que categorizar o conceito de expressividade, é nosso objetivo principal mostrar as dinâmicas de transformação pictóricas que tornam possível o incremento da individuação da expressividade face ao vasto fenómeno da expressão.

Palavras-chave: expressão; expressividade; emoção; imagem; arte

1. Introdução

As reflexões teóricas sobre a imagem – e a arte em geral – têm favorecido as temáticas em torno do conceito de “representação”, tanto na sua aceitação como na sua negação enquanto conceito nuclear da estética imagética. Tal como fora norma remeter as considerações sobre as articulações temporais para a música, ou a poesia, restando à pintura a pretensa categoria espacial do *punctum temporis*, o mesmo tende a acontecer em relação à questão da expressividade, que, a avaliar pelas obras e investigações publicadas até hoje, tem sido das matérias mais tratadas nas reflexões sobre a estética musical. As razões que têm inibido a importância da inclusão da expressividade no estudo das formas imagéticas são muitas e diversas, mas parecem ter como principal alavanca o património semântico gerado à custa da dicotomização entre os conceitos de representação e expressão. E a dicotomização torna-se exequível mormente graças a uma transferência da natureza bipolar da representação – *representans* e *representandum* – para a construção semiótica da expressão, que passa assim a ser concebida dentro dos limites da relação *expressans-expressandum*. À bipolaridade de ambas acrescentou-se o contraste epistemológico marcado pelo perfil objetivo da

primeira e o perfil subjetivo da segunda, assaz visível na categorização de estilos pictóricos artísticos assente na contraposição dos modelos expressionistas face à tradição representacionista, bem como, ao nível das teorias estéticas, na querela entre os defensores das teses emotivistas e os das teses cognitivistas.

Ainda que de forma elementar, poder-se-á dizer que a dicotomização não faz da expressão uma categoria autónoma, mas antes faz dela uma categoria sucedânea da representação – a *expressão como representação* –, garantindo os objetos de ambas as formas (*expressandum* e *representandum*) o único critério para a sua diferenciação. “O quê” sobrepõe-se aqui ao “como” da distinção. Esta conceção é excludente. Se a expressão for definida através do objeto, através do produto do ato – aquilo que é expresso –, isso facilmente redonda na ideia vertiginosa de que nem todas as obras de arte são expressivas³, o que faria, por conseguinte, do conceito de expressão, tal como sucede com o conceito de representação, uma categoria estética relativa. A redução do expressivo ao emotivo é, nesse aspeto, um sucedâneo da redução do representativo ao figurativo. Um dos entraves à reflexão sobre a imagem encontra-se, paradoxalmente, no facto que a remete unicamente para o domínio da visualidade. Depressa o primado do visual se transforma em paradigma ocular, levando a análise teórica a encontrar nele o arquétipo das suas principais categorias.

Aliada ao paradigma ocular, a visão teórica da expressão é marcada por uma projeção antropomórfica, que transfere o fenómeno da expressão dado pelas manifestações somáticas para as manifestações proporcionadas pela obra artística. Mas será que a expressividade estética pode ser somente fundamentada segundo os modelos desta transferência? Creio que não. A questão que aqui se coloca será, então, como é que do amplo fenómeno da expressão se consegue individuar, estética e artisticamente, a categoria da expressividade.

2. Expressão, emoção, imagem

É comum associar a expressão a um *processo* através do qual um estado psíquico é dado à percepção. Sendo vista como oposta à função da representação, que, trazendo à mente o objeto percecionado ou o referente linguístico, denota um certo movimento passivo da atividade psíquica, a função da expressão revelaria, ainda no seguimento desta ideia, a faculdade de tornar visível a vida

psíquica da mente. E esta será, provavelmente, a base usual que serve de pressuposto teórico a muitas abordagens filosóficas e extrafilosóficas sobre o fenómeno da expressão, destacando-se aqui – e na sua maior parte – aquelas que intentam ligar certos estados psíquicos aos seus correlatos afetivos. Na sua aceção tradicional – e que ainda hoje vigora –, o processo inerente à expressão envolve apenas a manifestação de sentimentos, ao ponto de muitos autores defenderem que a função basilar das formas imagéticas é a exemplificação desse processo. O debate em torno das dimensões bio-culturais da expressão – quer na defesa de invariantes universais (Ekman, 1998) quer na defesa de diferenças regionais (Mead, 1975) – tem animado muitos dos estudos da psicologia da expressão facial da emoção. No entanto, os diversos estudos sobre as emoções tendem a omitir a relevância do fenómeno da expressão, reservando-lhe apenas um papel secundário na articulação dos sentimentos. Por outro lado, o primado dos mecanismos psíquicos e dos seus correlatos neurais sobre as formas de expressão sociais – como tende a acontecer na neurobiologia das emoções – tem contribuído para o estudo dos processos expressivos através da objetivação de estados emocionais. Poder-se-á ver nesta tendência e nos modelos internalistas que a suportam uma tentativa clara de se harmonizar os processos racionais com os processos afetivos e, dessa maneira, ultrapassar a oposição clássica entre racionalidade e afetividade.

A relação entre expressão e sentimento ganhou uma importância capital. Insira-se nessa tomada de consciência o contributo significativo dado por William James, que, na sua psicologia dos sentimentos, fundamenta o primado das manifestações somáticas sobre os estados afetivos, mais concretamente a importância da função fisiológica das primeiras para a constituição psíquica dos últimos (James, 1950: 442-485). Além de acentuar o papel ativo da expressão, esta inversão operada por James vem alertar para a necessidade de os sentimentos serem pensados dentro do âmbito da sociabilidade humana, quebrando-se assim a ideia, comumente difundida, de uma mera transposição mecânica do sentimento para a sua manifestação sensível.

Porém, e no que ao estudo das relações pictóricas entre expressão e emoções diz respeito, as tendências que precederam as investigações de James foram quase sempre guiadas pela ideia da transposição mecânica. Por exemplo, segundo Charles LeBrun, a expressão desfruta de uma semelhança natural e ingénua com os

fenómenos que são representados. A teoria de LeBrun, como tantas outras, é baseada numa *conceção gestual* da expressão das emoções. Daí que o pintor – tal como o orador – tenha a capital tarefa de gerar uma reação empática no observador, levando este a participar emocionalmente no *pathos* dos objetos representados pela imagem – ou seja, há uma ligação da arte pictural à *ars oratoria* através da função retórica concebida às emoções, mais concretamente à sua pretensa eloquência. Se as emoções contêm propriedades retóricas implícitas, então será através da *ars oratoria* que elas podem ser trazidas à expressão e, com isso, deixar a sua marca nas nossas afeições. Trata-se, em rigor, de uma competência técnica, e não de uma inteligência propriamente estética.

Idêntica conceção gestual da expressão repercutiu-se, também, nos intentos de Charles Bell. O fisiologista e anatomista escocês, que aplica o termo “anatomia” ao estudo das artes figurativas para se referir à natureza da expressão das emoções inscrita nas obras de arte, considera que o pintor é um observador com as tarefas de desvendar e distinguir aquilo que é verdadeiramente expressão (“estado de alma”) dos outros movimentos musculares do corpo humano. Nesta aceção, pintar seria sinónimo de individuar sentimentos de forma figurativa: «The noblest aim of painting unquestionably is to reach the mind which can be accomplished only by the representation of sentiment and passion: of the emotions of the mind, as indicated by the figure and in the countenance» (Bell, 1806: 7)⁴. Implícita a esta ideia de Bell está a visão da expressão como representação mimética dos sentimentos. Uma ideia, porém, que não é nova. Defende Aristóteles na sua *Retórica* que o uso dos signos linguísticos é apropriado à eloquência das paixões quando há uma clara correspondência entre expressão e sentimento. Este legado aristotélico teve ramificações em vários domínios artísticos. No que concerne à temática da expressão dos sentimentos, o célebre *Tratado da pintura* de Leonardo da Vinci abraça ainda as conceções do Estagirita e Jacques Lacombe, no seu *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts*, utiliza mesmo o termo “representação” para se referir à relação pictórica entre expressão e paixões da alma (expressão = «la représentation des mouvements de l'ame, & de ses passions») (Lacombe, 1759: 245).

Como se pode facilmente depreender destas formulações, o primado das emoções tende a conduzir a um primado do figurativo.

Aliada à pressuposição de que a pintura – e a arte em geral – é capaz de expressar conteúdos afetivos específicos, encontra-se a ideia de que as formas linguísticas se mostram insuficientes para desempenhar tal tarefa. A pintura, por exemplo, devia trazer à expressão uma iconicidade sugestiva, causando no espectador os mesmos efeitos que os sentimentos provocam na vida quotidiana. Nesse sentido, o mimetismo figurativo garante um mimetismo “estímulo-reação” das emoções; mimetismo esse que, na opinião do ensaísta britânico Arthur Clutton-Brock, acaba por ser um parâmetro de distinção artístico. As imagens e os livros que não expressam emoções não são «works of art», mas sim «works of utility» (Clutton-Brock, 1907: 23), obedecendo, no caso da imagem, o processo de transmissão das emoções a um duplo processo ocular projetivo: as emoções transmitidas pelo pintor «are communicated to him through the eye, and he communicates them through the eye to others» (Clutton-Brock, 1907: 26).

3. Da figuração representativa à diferenciação expressiva

3.1. Intencionalidade e inferencialidade

Se atendermos apenas à relação entre “expressão” e “intencionalidade”, há um legado filosófico que se tornou paradigma dominante e que, em parte, justifica o papel secundário que é atribuído à expressão pelas ciências da natureza: a expressão é considerada segundo uma relação bipolar entre forma verbal (ou não verbal) e sentimento revelado, entre *expressans* e *expressandum*. Esta lógica conduz, por consequência, à seguinte premissa: se os processos expressivos – como por exemplo, a expressão facial da emoção – forem processos simulados, não podem corresponder verdadeiramente a atos de expressão, já que, como defende David Finn, «não há nenhum sentimento que é expresso» (Finn, 1975: 201).

A redução dos processos expressivos à bipolaridade é, pois, uma consequência da primazia que é dada ao conceito de intencionalidade.

De acordo com Alan Tormey, a expressão só pode ser vista única e exclusivamente como expressão de sentimentos, não abarcando – como já tinha sido estabelecido desde a publicação de *The expression of the emotions in man and animals*, de Charles Darwin – outras dimensões possíveis. Segundo o filósofo, a expressão de um determinado sentimento revela a objetivação de

um estado intencional correspondente – a «intencionalidade é a condição necessária para haver expressão» (Tormey, 1971: 17). Daí que, e ainda seguindo a argumentação de Tormey, o conceito de expressão seja o conceito logicamente mais apropriado para se assinalar todas aquelas relações psíquico-físicas que envolvem uma congruência entre ações e estados mentais, entre comportamentos e afetos (Tormey, 1971: 32). Esta conceção encara os processos expressivos como processos transparentes, dependendo o grau de transparência das implicações inferenciais que permitem o reconhecimento e a individualização dos estados afetivos.

A base comunicacional assente na dicotomia intencionalidade-inferencialidade mostra-se indiferente à especificidade de cada forma de mediação. Apesar disso, convém alertar para a genealogia imagética desta dicotomia, pois ela não descende exclusivamente das formas discursivas. A pintura clássica está repleta de figurações gestuais, que tendem a mostrar, nesse sentido, uma ligação estreita entre arte e comunicação face-to-face, como se fosse intento do pintor “dar voz” aos corpos icónicos através da linguagem gestual por eles exibida. A figuração sugere a elocução – tal poderia ser a premissa. Mas o valor desta elocução visual não reside meramente no seu significado sugestivo, no seu “als ob”. Ela tem um valor psicológico que trespassa a perceção da obra por parte do espectador, conferindo à própria perceção uma indexicalidade gestual imediata – ou seja, um gesto (*e-moção*) que causa outro gesto (*emoção*).

Uma radicalização desta conceção gestual da expressão foi efetuada, de modo assaz claro, por Wassily Kandinsky. Crê o pintor que, através de uma enigmática «vibração» (Kandinsky, 1963: 63) animada pelos sentimentos, a vida emocional do artista consegue penetrar diretamente na vida emocional do espectador, gerando-se, assim, uma simetria empática das duas esferas psíquicas. O lugar da obra de arte representaria, segundo o esquema traçado por Kandinsky («emoção – sentimento – obra – sentimento – emoção») (Kandinsky, 1963: 63), um ponto de intercessão entre ambas as esferas, mais exatamente o ponto que tornaria exequível a conversão imaculada dos sentimentos do artista nos do espectador. Esta ideia, que se pode aplicar a muitas das teorias estéticas sobre a arte, vê, na relação entre expressão (criador) e receção (espectador), uma ligação puramente causal. Cabe ao criador ter o engenho de exercer sobre o espectador a violência necessária, para que este se renda à evidência do génio e da obra. A obra deixa,

assim, de existir para o espectador, pois, em rigor, não há um espaço de participação aberto; o espaço é previamente ocupado pela intenção do autor, que é a única via de acesso à obra. Em suma, a visão do espectador não se deixa diferenciar da visão do criador, gerando-se, dessa forma, a ilusão sugestiva de uma comunicação entre as duas esferas psíquicas.

Com efeito, a dicotomia intencionalidade-inferencialidade não serve o conceito de expressividade – apenas serve o conceito de expressão assente na referencialidade gestual.

Quando passamos para o domínio estético-artístico, é-nos difícil conservar a distinção proposta por Arthur Clutton-Brock entre «works of art» e «works of utility», se o âmago da distinção, como é o caso, estiver ancorado na atividade intencional do artista e na passividade inferencial do espectador. Não estaríamos a falar propriamente de obra de arte, mas antes de um mero artefacto “utilitário” cuja receção seria garantida por uma lógica típica da aliciação publicitária, se o papel do espectador estivesse subordinado à descodificação de uma mensagem emotiva e o valor estético da obra dependesse do sucesso dessa mesma descodificação. Interpretada a partir das suas propriedades sensíveis – sejam estas configuradas em composições figurativas ou não- figurativas –, a obra de arte não se deixa categorizar e dividir segundo índices cognitivos e índices emotivos. Tanto os juízos estéticos que guarnecem a apreensão intelectual da obra quanto as respostas afetivas que por ela são estimuladas não podem ser dissociados de uma experiência que começa por ser construída através de uma presença que se dá à significação dentro do contexto da sua própria aparição. É este contexto de aparição que inibe, por assim dizer, uma mera relação inferencial com aquilo que tece a expressividade da obra, bem como todas aquelas respostas e reações que fazem parte da nossa vida quotidiana.

3.2. Diferenciação e expressividade

Da mesma maneira que não devemos ver no conceito de expressão um antónimo para o conceito de comunicação, também não será legítimo fazer o mesmo relativamente à natureza do vínculo dos conceitos de expressão e expressividade. A expressividade não é uma simples casualidade da expressão. Ela é, pelo contrário, uma forma de consciência elevada do amplo espectro da expressão. Não se trata aqui, porém, de pensar processos expressivos sem a implicação da sua constituição afetiva. Todavia, o

facto de a teorização das formas imagéticas estar intimamente ligada ao conceito de representação, parece dificultar ainda mais essa tarefa, pois a bipolaridade inerente ao conceito de representação tende a ser transferida para o domínio dos processos expressivos imagéticos. Ainda que colocada de forma sumária, a importância desta questão reflete-se no alcance teórico do próprio conceito de expressividade, contribuindo, de igual modo, para o apuramento da individualização estética dos processos expressivos dentro da esfera artística.

Assim, com o conceito de expressividade pretendemos assinalar e caracterizar a transformação simbólica da expressão, nomeadamente a sua inclusão nos processos semióticos. É também neste aspeto que a intencionalidade – entendida como magna categoria dos atos de expressão – perde o seu primado analítico, já que o *factum* da mediação simbólica não se deixa reduzir a uma pura consciência intencional. Ou como se pode ler nas duas primeiras quadras do poema *Autopsicografia*, de Fernando Pessoa:

*O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.
E os que leem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.*

Este “desencontro” entre a esfera psíquica do escritor e a do leitor indica a autonomização do texto a partir da sua textura poética. É é nisso que a própria experiência estético-artística se evidencia. Esta mostra-nos que o carácter processual atribuído à expressão não pode ser desvinculado da articulação das formas sensíveis que tecem a superfície do médium envolvido na obra de arte. Por conseguinte, quando falamos de expressividade artística, referimo-nos ao fenómeno da expressão que abarca, impreterivelmente, esse vínculo às dimensões sensíveis do médium. Sendo, nesse sentido, um processo ligado à percepção – a dimensão da *aisthesis* no estético –, a expressividade apresenta um carácter aberto, capaz de guarnecer as animações vivenciais e sociais que se geram em torno da obra.

Que se deva à autonomização sistémica da arte a introdução desta diferença entre expressão e expressividade, parece ser um facto muitas vezes ignorado. Muitos autores que se debatem com a questão da expressão na arte tendem a partir de um pressuposto analógico: na arte, tal como na vida quotidiana, o espectador tem acesso a determinadas emoções que são expressas pelos objetos estéticos; a tristeza de um rosto, por exemplo, pode ter um equivalente artístico. Aquilo que releva destas teorias é a aparente não distinção entre expressão e expressividade. Com isto não quero dizer que há expressão sem expressividade. O caráter processual da expressividade estético-artística não se distingue do caráter processual da expressão em sentido lato apenas pelo grau de intencionalidade que manifesta em relação ao grau de espontaneidade deste último. A inferência de uma emoção através de um movimento facial não requer que este tenha uma dimensão expressiva acentuada. Alguém pode expressar os seus sentimentos sem que a superfície de inscrição – o corpo, neste caso – acuse esse processo de forma explícita. É óbvio que, nestas situações da vida quotidiana, o acoplamento simultâneo de expressão e expressividade pode proporcionar uma inferencialidade mais completa da esfera psíquica do *outro*, tornando-se estreita a relação entre os sentimentos expressos e os estados afetivos correspondentes (isto nem sempre implica, claro está, uma verdadeira transparência entre o que é expresso e o que é expressivo, pois este último pode ser uma mera simulação do primeiro)⁵.

Tratando-se de uma forma de percepção – e não propriamente de uma substância que possa ser imputada unicamente a determinados objetos –, a expressividade possui, ao nível da percepção, uma função de seleção face às informações sensoriais que acompanham a apreensão da obra de arte. Na observação de uma pintura, por exemplo, certas propriedades pictóricas do médium são destacadas e, por via disso, sujeitas ao espectro significante da obra⁶. Sendo um resultado da seleção, aquilo que é visto requer o que não é visto. Por isso, como sucede normalmente, a identificação de certas propriedades sensíveis do médium como sendo particularmente expressivas é uma predicação que não atende ao processo de seleção, mas antes aos seus efeitos, pois é o processo que é expressivo. Tal predicação iguala, neste âmbito, as inferências que podem ser feitas da representação de uma emoção inerente a uma figura icónica. Se o semblante

enigmático da *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci, coloca o espectador perante a incerteza do estado psicológico representado, isso nada revela da expressividade que envolve a apreensão estética da obra. Não se trata, como muitas vezes é defendido, de reenviar as *qualidades expressivas* para as configurações imagéticas não-figurativas e as *qualidades emotivas* para as configurações imagéticas figurativas. A obra não é mais expressiva se representar, de forma explícita, uma emoção particular. A agitação sentimental desencadeada por uma configuração pictórica, como naqueles casos em que o espectador se compadece com a figuração de um rosto triste – ou, tratando-se de imagens cinemáticas, de uma cena dramática repleta de sequências fílmicas violentas –, torna-se possível graças a um empobrecimento do caráter expressivo da própria imagem. Ainda repercutindo esta ideia, a distinção entre géneros dramáticos, entre trágico e cómico, é, em si, uma classificação equívoca, que não nos deve levar a confundir-la nem com o ato de execução nem com a experiência estética confinada à receção da obra. E é aqui, claro está, que convém distinguir “expressividade” de “sentimentalidade”.

Há, no entanto, um sintoma generalizado na direção que a reflexão sobre a expressividade tem atingindo. Na verdade, o que nos mostram muitos dos estudos teóricos são várias perspetivas sobre a relação entre expressão e emoção, não se atendendo, porém, à especificidade e autonomia de cada forma artística. Ou seja, as formas artísticas servem, em muitos desses estudos, apenas como exemplos sugestivos do fenómeno da expressão em sentido lato e a expressividade, entendida segundo a conceção que temos vindo a expor, não é considerada.

4. Da afirmação do médium face a representação

A arte moderna, reinventando a herança romântica, procedeu a uma autêntica reabilitação da esfera psíquica do artista. Entre a tradição impressionista e os novos movimentos expressionistas, há uma declaração da supremacia da individualidade do ato criativo sobre os motivos icónicos da imagem. Mas poderia ser cumprido o desafio – lançado, por exemplo, por Jackson Pollock – de uma total subjetivação da pintura moderna, quando não há na imagem qualquer instância sígnica que lhe dê uma autorreferencialidade psíquica, quando a vida subjetiva do artista pressupõe sempre a mediação da superfície de inscrição, e esta, ao contrário do corpo humano, não se manifesta como

“sintoma”? É evidente que a “subjetivação” defendida por Pollock está longe de uma conceção sintomática da imagem; ela refere-se, acima de tudo, a uma regeneração do pictórico através da reinvenção do próprio ato de criação. A arte de Pollock é, neste aspeto, exemplificativa de uma nova consciência estética sobre os processos de criação artísticos. Se quisermos contrapô-la à ideia, baseada na linguagem gestual, de uma transparência emocional do figurativo, poderemos ver nela uma emancipação do “gesto configurador” relativamente ao “gesto figurado”, que já não mais serve o tradicional esquematismo psicológico estímulo-reação, mas antes a afirmação da individualidade sensível da imagem.

Por via disso, incluída a relevância da materialidade do médium, cumpre remeter a expressividade para o espectro sensível da mediação. No que às formas imagéticas estético-artísticas diz respeito, trata-se, em rigor, de salientar a *Erscheinung* da imagem face às suas modalidades de significação, pois a expressividade contende uma relação direta – porque sensível – com o médium artístico⁷. Assinalada a íntima relação entre expressividade e superfície de inscrição, poder-se-á mesmo dizer que o expressivo pressupõe o imersivo. Dado que a expressividade artística é indissociável das configurações sensíveis do médium, o imersivo não é, neste domínio específico, atribuível apenas às formas musicais ou ao cyberspace dos sistemas computacionais. (Convém aqui acautelar a diferença entre propriedades imersivas e experiências imersivas.) A percepção de uma presença individualizada – a obra de arte, neste caso – passa sempre pela resistência ao seu caráter mediador, pela aparente suspensão da sua função de médium. Que a imersão contenda um eclipse da superfície de inscrição, isso não significa, porém, um total desaparecimento da superfície e, conseqüentemente, uma total ilusão sensorial entre representante e representado. Se quisermos ser precisos, as propriedades imersivas contribuem para o processo de incorporação do caráter sensível da obra na percepção do espectador. E a arte pictural pós-figurativa mostra-nos como uma apropriação desse processo pode ser conduzida. Telas como as da série *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue*, de Barnett Newman, revelam-nos bem a consciência artística para a utilização e a potenciação das propriedades imersivas das formas imagéticas.

Ultrapassar o *hiatus* entre signo e sensibilidade, requer, nessa exata medida, uma leitura da expressividade que reconduza o signo ao sinal, a significação ao processamento da informação

sensível contida no médium e no seu espaço de aparição, evitando-se, com isso, a leitura monológica da expressão assente na dinâmica “emissor-recetor”.

Ainda que implicada nos domínios da percepção sensível, convém alertar para a importância do fenómeno da corporalidade na definição do conceito de expressividade. Os processos expressivos são vivências centradas no corpo. Esta ideia, contudo, não deve ser interpretada segundo uma lógica de adequação entre processos expressivos e estados psicológicos, como acontece, por exemplo, na filosofia da expressão de Benedetto Croce e R. G. Collingwood. Tanto um como outro entendem os processos expressivos como processos de regulação dos conteúdos emocionais que acompanham as atividades psíquico-físicas do ser humano. Linguagem e arte seriam, como ambos defendem, apenas formas de conversão intuitivas, que permitiriam, essencialmente, transformar tais atividades em estados de consciência não contingentes, isto é, estados (transparentes) de objetivação e particularização de sentimentos (Croce, 2005; Collingwood, 1958). A relevância da esfera sensível das formas de articulação – como o carácter material dos símbolos linguísticos e artísticos – para o fenómeno da expressividade impede-nos, deste modo, de seguir uma interpretação puramente intuicionista do fenómeno da expressão.

O papel da percepção nos processos expressivos implica, por conseguinte, que estes não podem ser ponderados sem as suas superfícies de inscrição. A expressão, ao contrário da representação, não se deixa abstrair do seu médium material. Podemos dizer que o conceito de expressividade não abarca apenas o “ato de expressar algo”, mas já também o “ato de perceber algo”. Ao contrário do de expressividade, o conceito de expressão esteve quase sempre confinado ao mundo do artista. Como se pode deduzir da definição proposta por Jean-Jacques Rousseau, a expressão musical abarca duplamente a “composição” e a “execução” da obra (Rousseau, 1775: 333). Embora Rousseau destaque a função das dimensões sensíveis dos meios artísticos para o “refinamento” e o efeito da expressão, o primado desta recai sempre sobre a «energia» que o criador confere aos seus «sentimentos» (Rousseau, 1775: 334). Nesta aceção, as emoções do espectador são meros produtos da expressão originária do criador. Todavia, tal como acabou por evoluir na análise teórica do fenómeno musical, o conceito de expressividade vai superar o

mimetismo gestual das conceções tradicionais sobre a expressão, bem como a inércia cognitiva que daí decorria. O reconhecimento do carácter expressivo da percepção passou pela identificação da *percepção fisiognómica*, que, como nos mostram as reflexões de Heinz Werner (Werner, 1932: 1-9), Ernst Cassirer (Cassirer, 1994: 51-121)⁸ e Ernst Gombrich (Gombrich, 1973: 79-93), tende a atualizar e individualizar, de forma holística, a nossa experiência imediata das informações sensíveis. (De facto, podemos falar aqui de um conhecimento ainda não sujeito a diferenciações categóricas, marcado essencialmente por uma articulação concreta, não integralmente abstratizante, dos fenómenos apreendidos.) O papel ativo da observação é reforçado. E deste reconhecimento redundam, igualmente, a descoberta das potencialidades expressivas daquilo que era visto apenas como meio da figuração, ou seja, estão criadas as condições estéticas para que cor e linha se mostrem na sua afirmação individual; afirmação essa que incentiva a imaginação do observador a novas formas de apreensão do objeto artístico.

5. Expressividade e individualidade

Num artigo para o *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Robert Stecker traça algumas reflexões sobre a dinâmica artística da expressão das emoções. A relevância do texto de Stecker não se encontra, porém, na singularidade do conteúdo das suas reflexões, mas antes na conclusão que destas retira. Depois de ter fundamentado, por exemplo, a ideia de que a representação icónica de um “rosto triste” não conduz necessariamente à observação da imagem como uma “imagem triste”, e de que, no que há arte diz respeito, o fenómeno da expressão deve ser individualizado a partir de cada esfera artística, Stecker termina o seu texto com a confissão seguinte:

«I will conclude with one reservation about my own approach and one qualification of my main thesis. *The reservation concerns the fact that I have confined the discussion to the expression of emotion.* This was the result of my strategy of trying to understand expression of emotion in the arts by first understanding what emotions are. One unfortunate consequence of this is that it leaves out of account entirely the many other things that are expressible in the arts. This raises the possibility that I failed to find a unified theory because my approach was too narrow. We looked for a theory of artistic expression of emotion while we should have looked for a theory of artistic expression. I am inclined to think that if we broaden

our inquiry to include other things that art can express, the diversity of expressive phenomena will simply appear greater. But I have done and will do nothing to show this, and I do not consider the question closed» (Stecker, 1984: 417).

O que este excerto nos deve levar a ter em conta é a asserção de que o conceito de “expressividade” não pode ser pensado sem o conceito de “individualidade” da obra de arte. A transformação, já por nós referida, da expressão em articulação expressiva contende, simultaneamente, uma consciência do caráter individual da obra, que, longe de ser perceptível apenas nas configurações estético-artísticas, vai contribuir, de igual forma, para a construção da individualidade da esfera psíquica do espectador.

O contributo da expressividade para a individualidade da obra de arte advém de vários fatores, que podem ser depreendidos da sua própria constituição simbólica; e esta constituição deixa-se vislumbrar em contraste com a constituição simbólica da representação. Aquilo que muitas vezes é tido, dentro dos processos semióticos, como insuficiência simbólica da expressão – dada a articulação entre *expressans* e *expressandum* ser comparada à relação *representans* e *representandum* e, por via disso, não apresentar o mesmo grau de diferenciação relacional –, é, pelo contrário, uma condição fundamental para a integridade individual da obra artística. Como nos diz Dewey, um *statement* é uma enunciação que pode ser aplicado a vários objetos do pensamento, tendo, por isso, um caráter geral. Já o sentido dado por um objeto expressivo ostenta um caráter individual (Dewey, 1980: 90).

Em poucas palavras: a opacidade semiótica da expressividade permite reforçar a individualidade do médium.

Henri Matisse, ao contrário de Kandinsky, alerta-nos já para o facto de que a expressão pictórica não pode ser meramente deduzida de uma associação exclusiva entre figuração e fisionomia do objeto figurado. Segundo o artista, a expressão «est dans toute la disposition de mon tableau: la place qu’occupent les corps, les vides qui sont autour d’eux, les proportions, tout cela y a sa part» (Matisse, 2005: 42). Havendo uma relação de acoplamento entre composição e expressão pictóricas, a própria materialidade da superfície de inscrição vai condicionar, ainda de acordo com Matisse, o ato de pintar e o seu valor estético-artístico (Matisse, 2005: 43). Facto este que não é tido em conta, por exemplo, pelas teorias estéticas emotivistas, que relegam para um nível inferior a configuração

sensível dos objetos pictóricos: «The important thing about a picture (...) is not how it is painted, but whether it provokes aesthetic emotion», assim se pode ler na obra *Art*, de Clive Bell (Bell, 1949: 45). E o autor vai mais longe: «Even to copy a picture one needs, not to see as a trained observer, but to feel as an artist. To make the spectator feel, it seems that the creator must feel too» (Bell, 1949: 61).

6. Individualidade e construção discursiva

6.1. A questão ecrástica

O que implica falar de uma imagem? Ou, ainda melhor: como pode um médium descrever as vivências dadas por outro médium?

Por vezes, a impossibilidade de uma obra de arte ser definida a partir de um único conteúdo psíquico leva-nos a encontrar na expressividade a sua propriedade idiossincrática. O termo “expressivo” remete-nos não apenas para a singularidade das formas imagéticas artísticas, mas também – já que é um termo – para aquilo que podem ser os limites simbólicos do discurso. E estes limites tendem a ser uma preocupação anunciada pelo próprio criador. Atente-se, por exemplo, à forma lapidar com que o artista dadaísta Kurt Schwitters resume tal preocupação: «Cada linha, cor, forma, tem uma expressão singular. Cada combinação de linhas, cores, formas tem uma expressão singular. A expressão pode ser dada apenas a uma estrutura particular – não pode ser traduzida. A expressão de uma imagem não pode ser vertida em palavras, da mesma maneira que a expressão de uma palavra, tal como, por exemplo, a palavra “e” (*und*), não pode ser pintada» (Schwitters, 1921: 5). É certo que não há nenhum médium puro, livre de qualquer determinação imposta por outro médium. Mas, com a individualidade expressiva da imagem como obra de arte, coloca-se a questão da elevação das suas qualidades vivenciadas a formas de descrição. Por outro lado, também é certo que, na relação entre percepção e descrição, se desenha uma espécie de índole impositiva desta última, ou, como nos diz Michael Baxandall, «an extended description of a painting is committed by the structure of language to be a progressive violation of the pattern of perceiving a painting» (Baxandall, 1979: 460).

Torna-se evidente que os argumentos das teorias da arte emotivistas desembocam quase sempre na tese da

incomensurabilidade entre descrição e expressão, mais precisamente entre linguagem e emoções. A este respeito diz-nos Robin George Collingwood que a descrição tende para uma “generalização” cuja natureza inviabiliza o caráter único da expressão. Se a expressão transporta uma “individualização”, como defende o autor, é porque através dela se particulariza uma emoção específica (Collingwood, 1958: 112). Collingwood transfere o domínio das emoções primárias para o domínio das emoções artísticas, deixando assim de haver qualquer diferença entre ambos. No entanto, a linguagem da descrição não se refere aqui à percepção do rosto do nosso interlocutor, mas antes à percepção que temos da obra. Algumas diferenças são óbvias: a primeira percepção é acompanhada pela percepção do nosso interlocutor – isto é, trata-se de uma alter-percepção –, enquanto a segunda percepção está centrada em si mesma; a primeira favorece a identificação, podendo conduzir a uma empatia emocional gerada pela tristeza ou alegria do nosso interlocutor; a segunda potencia a imaginação, já que a obra de arte dá-se à observação do espectador na condição de *objeto para a percepção*. Os “objetos para a percepção” distinguem-se dos “objetos da percepção”, na medida em que, ao não pressuporem uma alter-percepção e requererem um campo de observação individualizado, apelam a uma articulação propriamente estética, que tanto pode ser suscitada pela produção artística como, por exemplo, pelas indústrias do *design*, do entretenimento e da publicidade⁹.

Formulemos, agora, o conteúdo semântico da questão ecrástica. Por “questão ecrástica” entendo o momento específico em que um conteúdo sensível pictórico é sujeito à articulação das estruturas discursivas da linguagem. Há, neste sentido, uma transformação – ecrástica – que vai permitir o desabrochar da descrição. Trazer à expressão discursiva um conteúdo sensível não-linguístico é uma operação clássica da *Ekphrasis*. Num primeiro sentido, e no que se refere ao domínio da imagem, pode-se vislumbrar nas descrições ecrásticas uma resposta à necessidade de colmatar as discrepâncias cognitivas entre dois médiums distintos, entre formas imagéticas e formas discursivas. Opor a *Ekphrasis* à interpretação, tal como sugere David Carrier, impede-nos de ver a complementaridade que se gera entre ambas. A distinção operada por Carrier é bastante rígida, porque obedece, como ele próprio salienta, a uma separação traçada por dois «termos técnicos contrastantes» (Carrier, 1987: 20); separação essa

que parece ainda radicar nas dicotomias tradicionais da linguística. O primado do caráter proposicional da linguagem sobre os processos de percepção implicados nos atos discursivos tende a impedir a inclusão ativa dos processos expressivos na articulação de sentidos mediados linguisticamente. Embora os trabalhos de Karl Bühler, ou de Roman Jakobson, tenham acentuado a função expressiva (*Ausdrucksfunktion*) da linguagem, o primado saussuriano da langue sobre a parole acabou por redundar numa conceção semiótica dos signos linguísticos que interpreta as dimensões sensíveis destes últimos como não constituintes das lógicas do discurso. E essa parece ser uma das razões para o desencontro entre linguagem e percepção. Uma tendência, por outro lado, que se tem manifestado na leitura da função expressiva apenas a partir do conteúdo informativo de certas enunciações discursivas – formas de agradecimento, alusão a estados psicológicos individuais, descrição de eventos emotivos, etc. Assim como não há conteúdos discursivos puramente proposicionais, desprendidos de vínculos expressivos – sejam eles, por exemplo, os das ciências apoiadas na lógica dedutiva –, também não há descrições exegéticas de um objeto de arte desprovidas de qualquer dimensão ecrástica. Como Carrier refere, a *ekphrasis* pode ser definida como uma «verbal recreation of a painting» (Carrirer, 1987: 20). Porém, compete perguntar, o que seria da interpretação (*visão categorial*) se não houvesse tal recriação (*visão atmosférica*), se os traços sensíveis e expressivos da imagem não fossem, de algum modo, transformados em discurso?

É óbvio que a visão atmosférica tendeu a ser remetida para segundo plano. A preocupação de uma articulação transparente entre visualização e verbalização – típica dos críticos de arte de setecentos – leva, por exemplo, Denis Diderot à formulação seguinte:

«Dans la description d'un tableau, j'indique d'abord le sujet; je passe au principal personnage, de la aux personnages subordonnes dans le meme groupe; aux groupes lies avec le premier, me laissant conduire par leur enchainement; aux expressions, aux carateres, aux draperies, au colors, a la distribution des ombres et des lumieres, aux accessoires, enfin a l'impression de l'ensemble. Si je suis un autre ordre, c'est que ma description est mal faite, ou le tableau mal ordonné» (Diderot, 1818: 545).

Uma vez que Diderot, atendendo ao primado da configuração semântica do objeto da imagem (o referente pictórico),

intenta subordinar, de forma hierárquica, as linhas imagéticas às linhas gramaticais do discurso, a *impression de l'emsemble* ocupa dentro da descrição uma posição inferior. A construção de uma linguagem que obedeça a uma *referencialidade individual*, isto é, que consiga recriar a atmosfera singular da obra de arte, mesmo quando se refere ao seu enquadramento dentro de um universo de obras (estilo), evidencia, simultaneamente, uma autorregeneração do discurso e das suas estruturas referenciais. Ao contrário da *referencialidade universal*, requer a referencialidade individual uma maior participação da percepção nas simbolizações discursivas; o mesmo é dizer: a consciência que acompanha a percepção sobrepõe-se, por assim dizer, ao caráter mais abstrato dos conceitos, das generalizações, do discurso.

6.2. A resposta metafórica

Tomando como princípio basilar a ideia de que não há uma tradução literal de um conteúdo pictórico artístico para um conteúdo discursivo, a questão ecrástica conduz-nos, aqui, para a natureza da resposta que pode ser dada pela linguagem. Os atributos expressivos através dos quais a linguagem se refere à obra de arte – muitos deles alusivos a estados afetivos – mostram-nos a impossibilidade da comunicação ter acesso direto às informações articuladas pela percepção. Como se pode depreender da teoria de Niklas Luhmann, tal impossibilidade caracteriza a arte como sistema social, sendo, por sua vez, a distinção sistémica entre consciência e comunicação incorporada já no próprio objeto artístico (Luhmann, 1995: 13-91)¹⁰.

Quando a palavra se dirige à obra de arte pictórica, há, porventura, um certo “mutismo” que se quebra e cuja natureza, se quisermos utilizar a linguagem derridiana, transporta uma imensa «virtualidade discursiva» (Derrida, 1994: 13). Mas aquilo que se dá à palavra nem sempre se deixa submeter a uma categorização proposicional. O expressivo, neste caso, também assinala as linhas de separação e as linhas de intercessão simbólicas de duas formas de mediação distintas.

Podemos interrogar-nos sobre as razões que nos levam a utilizar atributos emotivos e predicados antropomórficos para descrever as nossas experiências imagéticas, por que é que nos referimos a determinadas obras através de uma adjetivação que, normalmente, utilizamos para categorizar o caráter ou o estado psíquico de um ser humano. Há, contudo, uma enorme distância

entre essas descrições apoiadas em atributos emotivos e aquilo que as pode ligar diretamente a estados psíquicos afetivos. Uma coisa não implica a outra. Se se seguir o pressuposto de uma “referencialidade implícita”, é natural que se compreenda uma relação causal entre o teor emotivo das descrições e os seus possíveis correlatos psíquicos. Nada nos leva a crer, porém, que as descrições de uma obra de arte desfrutem da mesma natureza referencial das da expressão facial dos nossos interlocutores. Os atributos emotivos não se prestam apenas à identificação de estados afetivos; eles prestam-se, igualmente, à construção e articulação de enunciados metafóricos, como se verifica, de forma clara, na linguagem poética. Na comunicação sobre arte, o emprego de atributos emotivos mostra-nos, nesse sentido, a “natureza referencial metafórica” desses mesmos atributos.

No vasto campo das experiências extraimagéticas, as insuficiências linguísticas observáveis, por exemplo, na comunicação e interpretação de estados afetivos e vivências marcadas por emoções intensas propiciam já certas respostas metafóricas que lhes visam dar expressão. O uso de articulações metafóricas não tende somente a colmatar as insuficiências discursivas na transmissão de experiências afetivas, como também condiciona a própria natureza dos estados psicológicos nelas envolvidos. Ao nível das experiências imagéticas, idênticas insuficiências podem ser sentidas com o despontar do abstracionismo na arte. Autores como Richard Wollheim creem que a importância da metáfora nos estudos sobre as artes visuais tem que ver, em parte, com o «declínio da figuração» (Wollheim, 1993: 113) surgindo a metáfora como uma tentativa de dar resposta aos novos processos de significação artísticos. No entanto, Wollheim refere-se à metáfora nas artes visuais fazendo uso da distinção entre “metáforas verbais” e “metáforas visuais”. A aplicação do metafórico ao pictórico seria, segundo o autor de *Painting as Art*, uma importação meramente linguística. Ultrapassados os limites denotativos da figuração, uma pintura de uma flama, por exemplo, poderia ter um significado metafórico idêntico ao do célebre verso camoniano “amor é fogo que arde sem se ver”. O mesmo se verifica no caso de uma ambivalência figurativa denotacional, de uma total transgressão do convencionalismo figurativo, como nos sugerem as representações imagéticas que, ancoradas em uma iconicidade oximórica, agrupam elementos incompatíveis entre si.

Quando nos referimos à metáfora, não estamos a partir desta distinção utilizada por Wollheim. A metáfora, operando uma espécie de regresso às formas de simbolização primárias, parece possibilitar essa relação – de descrição – entre médiuns distintos¹¹. Uma das formas de intercomplementaridade entre linguagem, percepção e expressividade pode ser encontrada nas articulações metafóricas. Poder-se-á falar aqui de um reencontro expressivo, isto é, a possibilidade de a nossa experiência sensorial ser mediada metaforicamente potencia uma articulação *sui generis* entre linguagem e percepção. A metáfora, como possibilidade de enunciação, ganha na criação de configurações estéticas e na sua apreciação um estatuto verdadeiramente estruturante. Articular e perceber algo esteticamente significa, neste aspeto, reinventar as relações entre experiência e imaginação. Uma possibilidade que, segundo Susanne Langer, está já presente na natureza peculiar das formas metafóricas, mais concretamente na sua capacidade de suprimir os limites conceptuais inerentes às construções das formas discursivas convencionais (Langer, 1957: 23-24). Ao incrementarem o fluxo das informações sensoriais – porque inviabilizam, por assim dizer, uma censura total imposta pelo carácter e os níveis de abstração –, as enunciações metafóricas contribuem, igualmente, para a efetivação da virtualidade significativa da obra de arte.

Por outro lado, as vivências resultantes da impossibilidade de se reduzir integralmente os eventos da experiência às estruturas das descrições tendem a aumentar o espectro afetivo desses mesmos eventos. Que esse incremento de afeção contribua, em parte, como motor de seleção, diferenciação e retenção dos eventos que fazem parte do nosso universo de experiências, isso só vem reforçar a ideia, já por nós sugerida, de que a expressividade, dada a sua opacidade semiósica, favorece a criação de um campo perceptual individualizado.

Em suma, a descrição apoiada na metáfora não implica somente uma simples transposição das vivências imagéticas para a articulação discursiva. Ela é, pelo contrário, uma condição necessária para que seja exequível e imaginável a intermutabilidade entre dois médiuns distintos. Daí que a expressividade da descrição não seja um espelho transparente da expressividade da imagem. Aquilo que aqui se afirma é, antes de tudo, a correlação entre duas formas de articulação simbólicas, cujo ponto de contacto radica, precisamente, nas suas fundações expressivas. Segundo Arnold Gehlen, a arte pictórica moderna, principalmente a partir do

“subjetivismo” introduzido pelo impressionismo, sujeitou-se ao comentário (*kommentarbedürftig*) (Gehlen, 1965: 59). E os comentários, que tanto atravessam as dimensões «ópticas» como as dimensões «retóricas» da obra de arte, são «*parte integrante da própria arte moderna*» (Gehlen, 1965: 54). Resta acrescentar a esta afirmação de Gehlen que o comentário não serve apenas as novas exigências da arte: o discurso dá-se à sua auto-observação através da recriação de conteúdos estruturados por outras formas de articulação simbólicas, e essa recriação, atravessando toda a história da arte, precede a arte moderna.

7. Conclusão

Como se pode depreender do já exposto, as conexões entre expressividade e superfícies de inscrição pictóricas ajudam a trazer à reflexão os processos de transformação do médium “imagem” operados pelas formas artísticas, bem como a sua repercussão na formulação de discursos sobre a arte. A pregnância individuada da expressão através da expressividade não é, contudo, somente um critério estético para a análise da obra de arte. Ela é, também, uma pedra de toque fundamental para a questão da evolução sistémica da arte, pois o caminho percorrido desde a expressão até à expressividade, mostrando uma crescente autonomização da perceção do espectador relativamente ao poder autoral do criador, deixa simultaneamente vislumbrar a condição de diferenciação da arte face aos demais sistemas sociais. Conservar, a nível teórico, o carácter aberto da expressividade representa, neste último aspeto, interpretá-la como um ponto de auscultação crítico das novas formas emergentes que vão arquitetando o universo artístico.

Referências/ Bibliografia

- Baxandall, M. (1979). The Language of Art History. *New Literary History*, 10, 3 (1979) Anniversary Issue: I, Spring, 453-465.
- Bell, Ch. (1806). *Essays on the anatomy of expression in painting*. London: Printed for Longman, Hurst, Rees, and Orme.
- Bell, Cl. (1949). *Art*. London: Chatto & Windus.
- Braga, J. (2012). *Die symbolische Prägnanz des Bildes. Zu einer Kritik des Bildbegriffs nach der Philosophie Ernst Cassirers*. Freiburg: Centaurus Verlag.
- Carrier, D. (1987). Ekphrasis and Interpretation: Two Modes of Art History Writing. *British Journal of Aesthetics*, 27, 1 (1987) Winter, 20-31.
- Cassirer, E. (1994). *Philosophie der symbolischen Formen, Teil 3: Phänomenologie der Erkenntnis*, 10. Aufl.. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

- Clutton-Brock, A. (1907). The Function of Emotion in Painting. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 12, 55 (1907) Oct., 23-26.
- Collingwood, R. G. (1958). *The Principles of Art*. London/New York: Oxford University Press.
- Croce, B. (2005). *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*. A cura di Giuseppe Galasso, Seconda edizione. Milano: Adelphi Edizioni.
- Derrida, J. (1994). The spatial arts: an interview with Jacques Derrida. In P. Brunette; D. Wills (Eds.), *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*, 9-32. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dewey, J. (1980). *Art as Experience*. 23rd Impression. New York: Perigee Books.
- Diderot, D. (1818). *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'Architecture et la poésie*. In *Oeuvres Complètes, IV, 1^{re}. Partie*, 529-567. Paris: A. Belin.
- Duchenne, G. B. (1862). *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions*. Paris: Jules Renouard.
- Ekman, P. (1988). *Gesichtsausdruck und Gefühl. 20 Jahre Forschung*. Paderborn: Junferman.
- Finn, D. R. (1975). Expression. In *Mind, New Series*, 84, 334 (1975) 192-209.
- Gehlen, A. (1965). *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. 2. Aufl.. Frankfurt a. M./Bonn: Athenäum Verlag.
- Gombrich, E. (1973). *Über physiognomische Wahrnehmung*. In *Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst*, 79-93. Wien: Europaverlag.
- James, W. (1950). *The Principles of Psychology*, 442-485. Vol. Two. New York: Dover Publications.
- Kandinsky, W. (1963). *Essays über Kunst und Künstler*. Hrsg. und kommentiert von Max Bill, 2. Aufl.. Bern: Benteli-Verlag.
- Lacombe, J. (1759). *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts, ou abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la poésie et la musique*. Nouvelle édition. Paris: Chez Jean-Th. Hérisant [et] les frères Estienne.
- Langer, S. K. (1957). Expressiveness. In *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*, 13-26. London: Routledge & Kegan Paul.
- Luhmann, N. (1995). *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag.
- Matisse, H. (2005). *Écrits et propos sur l'art*. Texte, Notes et Index établis par Dominique Fourcade. Paris: Hermann.
- Mauss, M. (1968). L'expression obligatoire des sentiments. In *Essais de sociologie*, 81-88. Paris: Minuit.
- Mead, M. (1975). Review of Darwin and Facial Expression. *Journal of Communication*, 25 (1975) 209-213.

Osborne, H. (1982). Expressiveness in the Arts. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 41, 1 (1982) Autumn, 19-26.

Rousseau, J.-J. (1775). *Dictionnaire de musique*. Tome Premier. Paris: Chez la Veuve Deuchsne.

Schwitters, K. (1921). Merz. *Der Ararat: Glossen, Skizzen und Notizen zur neuen Kunst*, 2, 1 (1921) 3-9.

Stecker, R. (1984). Expression of Emotion in (Some of) the Arts. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42, 4 (1984) Summer, 409-418.

Tormey, A. (1971). *The Concept of Expression. A study in philosophical psychology and aesthetics*. Princeton/New Jersey: Princeton University Press.

Werner, H. (1932). *Grundfragen der Sprachphysiognomik*. Leipzig: Verlag von Johann Ambrosius Barth.

Wollheim, R. (1993). Metaphor and Painting. In F. R. Ankersmit; J. J. A. Mooij (Eds), *Knowledge and Language: Metaphor and knowledge*, Volume 3, 113-125. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.

¹ **Expression and pictorial expressiveness**

² Doutor.

Universidade de Coimbra (Portugal). I&D LIF – Linguagem, Interpretação, Filosofia.

Email: joaquim.braga@yahoo.com

³ Na linguagem e nas observações quotidianas, há, porventura, uma tendência para qualificarmos certas experiências estético-artísticas através da supressão dos seus elementos estruturantes – como, por exemplo, “a música x não tem ritmo” –, mas isso em nada contradiz o valor fundador desses elementos, apenas por vezes se impõe como única forma de nos referirmos à “intensidade” da própria experiência.

⁴ Uma ideia, aliás, que parece ter tido repercussão nas célebres experiências de Guillaume Benjamin Duchenne. Duchenne intentou retratar fotograficamente – um processo que o neurologista francês denominou *électro-physiologie photographique* – o *muscle expressif* a que corresponde cada emoção ditada pela alma (Duchenne, 1862).

⁵ Sobre este fenómeno da simulação, ao nível das relações sociais, *vide*, por exemplo, o texto *L'expression obligatoire des sentiments*, de Marcel Mauss (Mauss, 1968: 81-88).

⁶ Esta conceção distingue-se da ideia de que o conceito de expressividade indica apenas a conexão entre propriedades sensíveis do médium e certos estados afetivos, tal como se infere, por exemplo, da definição proposta por Harold Osborne: «By "Expressiveness" I shall mean any combination of features in a work of art which has the effect of linking it to states of feeling or emotion» (Osborne, 1982: 19).

⁷ John Dewey reconhece o valor das emoções para o ato de expressão. Contudo, segundo o autor, a obra de arte não contém qualquer emoção específica, como pretendem impor as concepções animistas. As emoções têm para a expressão um sentido operatório, isto é, acompanham a seleção e individuação dos processos estético-artísticos. De acordo com Dewey, as emoções envolvidas no ato de expressão artístico – as “emoções estéticas”, tal como são usualmente designadas – são transformadas, porque estão sujeitas aos processos de inscrição do artista e à natureza material do médium que utiliza. A expressão artística, não sendo um ato instantâneo e absoluto, requer uma duração temporal articulada com a materialidade do médium (Dewey, 1980: 65-76).

⁸ Sobre a conceção cassireriana da *physiognomische Wahrnehmung*, vide Braga, 2012: 113-119.

⁹ É óbvio que, nas chamadas “artes do palco”, não se verifica uma total suspensão da alter-perceção, uma vez que a interação sensorial entre artista e espectador é difícil de anular. Poder-se-á ver nisso, no facto destes objetos artísticos serem penetrados por uma perceção recíproca, um fundamento para a importância que a dimensão estética do “campo de observação individualizado” assume em cada arte do palco. Seja na arte teatral, seja na arte coreográfica, há uma distinção material entre artista e espectador, imposta pelo palco, da mesma maneira que, em certas configurações imagéticas, a moldura impõe uma diferenciação física do espaço da superfície pictórica face ao espaço circundante.

¹⁰ Aqui, convém salvaguardar a especificidade do conceito luhmanniano de “comunicação”, que, referido ao sistema social da arte, se distingue da «comunicação sobre arte» (*Kommunikation über Kunst*). A «comunicação através da arte» (*Kommunikation durch Kunst*) pode, de uma maneira geral, ser entendida como uma forma distinta de articular a relação entre perceção e comunicação, sendo o resultado desta relação aquilo que é comunicado através da arte. Trata-se de uma tentativa, ainda que vã, de elevar a comunicação ao estatuto de perceção. Como a comunicação não *perceciona*, nem a perceção *comunica* – tal é a fórmula luhmanniana –, o conteúdo daquilo que é comunicado através da arte revela a encenação de um *als ob*, isto é, “como se” entre perceção e comunicação houvesse uma fusão (Luhmann, 1995: 36-42).

¹¹ Da vasta literatura dedicada ao estudo da metáfora redundava quase sempre a ideia de que as construções metafóricas são essencialmente marcadas por uma função substitutiva. Aqui não se aplica a conceção substitucionista da metáfora, uma vez que não se trata de descrever, de forma ornamental, uma entidade através de uma outra, nem tão-pouco de utilizar recursos estilísticos para traduzir um conteúdo significativo pré-existente à articulação metafórica. Antes se trata de, através da articulação metafórica do discurso, ser gerado um universo de comunicação que vai de encontro ao próprio valor individual da obra de arte e que se mostra capaz de construir referências para a sua perceção. Ao contrário da conceção substitucionista, que reduz as informações do *termo-substituto* ao significado intencional do *termo-substituído*, as descrições ecrásticas da arte tendem a dar relevo às informações expressivas inscritas pela metáfora; e essa inscrição só é também possível graças à atmosfera sensível que é criada através dos signos do discurso. O que nos leva a dizer: a configuração criativa do discurso impõe-se sobre a sua pregnância semântica.