

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SEMIÓTICA E LINGUÍSTICA GERAL

GUSTAVO MACIEL DE OLIVEIRA

Entre *pathos* pictórico e verbal: do expressionismo na pintura e no romance
Angústia, de Graciliano Ramos

Versão corrigida

SÃO PAULO
2024

GUSTAVO MACIEL DE OLIVEIRA

Entre *pathos* pictórico e verbal: do expressionismo na pintura e no romance
Angústia, de Graciliano Ramos

Versão corrigida

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Semiótica e Linguística Geral.

Orientador: Prof. Dr. Ivã Carlos Lopes

SÃO PAULO
2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

O48e Oliveira, Gustavo Maciel de
Entre pathos pictórico e verbal: do expressionismo
na pintura e no romance *Angústia*, de Graciliano Ramos
/ Gustavo Maciel de Oliveira; orientador Ivã Carlos
Lopes - São Paulo, 2024.
370 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Linguística. Área de concentração:
Semiótica e Linguística Geral.

1. Semiótica das Paixões. 2. Semiótica e
Literatura. 3. Semiótica e Pintura. I. Lopes, Ivã
Carlos, orient. II. Título.

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA
DISSERTAÇÃO/TESE**

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Gustavo Maciel de Oliveira

Data da defesa: 15/02/2024

Nome do Prof. (a) orientador (a): Ivã Carlos Lopes

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 22/03/2024



(Assinatura do (a) orientador (a))

A minha avó Raimunda, por tudo.

Ao tio Éder, *in memoriam*.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo subsídio financeiro, fundamental para que essa pesquisa fosse possível.

Ao meu orientador Ivã, pela acolhida no GESUSP, por ter sido sempre tão amável, afetuoso, e sempre um entusiasta de minha ida a São Paulo, mesmo quando ainda era só possibilidade.

Ao Américo, pelo que me ensinou e pelo gosto, o gozo partilhado, de sentir, no saber, um *sabor*.

À professora Odalice de Castro e Silva, fundamental para minha formação acadêmica, e donde remontam, eu diria, os gérmens, os brotos iniciais desta pesquisa, e deste pesquisador.

À Carolina Lindenberg Lemos, por muitas coisas, dentre elas : os livros de Parret e Estay Stange, as parcerias, as críticas e sugestões na qualificação, e por ter dito, lá no início, que o orientador ideal para mim seria o Ivã.

À professora Lúcia Teixeira, pelas sugestões e críticas tão cruciais na qualificação, e por ter aceitado fazer parte da banca de defesa.

À professora Renata Mancini, pelo entusiasmo em comum com um chamado Zilberberg e uma chamada semiótica tensiva, por ter contribuído para minha formação em disciplinas e grupos, e por ter aceitado participar da banca de defesa.

Ao professor Waldir Beividas, pela acolhida no GESUSP, pelo exemplar de *Inconsciente et verbum*, e pela carona, um dia, ao metrô, quando o autor desta tese, ainda meio narciso, estava a se acostumar com Sampa.

À professora Iara Rosa Farias, que me cedeu sua tese sobre figuratividade.

Ao professor José Leite de Oliveira Jr., fundamental para minha formação e inspiração para a aproximação aqui feita entre semiótica, paixão, literatura e pintura.

Ao professor Ricardo Lopes Leite, voz singular e arguta, e a quem devo, com certeza, a atitude de tentar não descurar do método e da coerência ao levar à frente uma pesquisa.

Aos amigos e companheiros de pesquisa no GESUSP, Eduardo Praxedes, Matheus Mafra, Renato, Fernando Moreira, que estiveram e fizeram parte dessa jornada, iniciada em 2019.

À Joyce, pelas estadias, e por ser divertida.

Ao Rafa, amigo da História, pela amizade construída, pelos diálogos variados e divertidos.

Ao Djavam, ao Róger, dentre outros, ao Semioce, em suma, grupo ao qual jamais deixei de sentir essa tal de sensação chamada de *pertencimento*.

Ao Lucas, colega e amigo desde a graduação, a quem sempre serei grato por ter-me feito rumar pelo caminho da semiótica, e por sempre ajudar, com a sua típica ponderação e sabedoria.

Ao amigos Zé, Maycon, Leudo, Serginho, Justino, que me acompanharam em toda ou em parte desta jornada.

A minha família, em especial à avó Raimunda, por tudo que fez por mim, e às tias Marileuda, Marta e Nivalda, que muito fizeram por mim, nestes anos de doutorado, e a quem devo profunda gratidão.

“Le couer a ses raison, que la raison ne
connait point (...)”

Blaise Pascal

RESUMO

OLIVEIRA, Gustavo Maciel. **Entre *pathos* pictórico e verbal:** do expressionismo na pintura e no romance *Angústia*, de Graciliano Ramos. 2024. 370 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

Tomando por base o ferramental teórico da semiótica greimasiana e seus desdobramentos (semiótica tensiva, semiótica das paixões, sociossemiótica, semiótica literária e semiótica plástica), em diálogo com outras áreas do conhecimento, tais como estética, teoria das paixões, História da Arte, a presente tese de doutorado visa realizar uma aproximação entre literatura e pintura, tendo como foco a dimensão passional do discurso em ambas as linguagens e como norte dois objetivos gerais, que se cruzam: primeiro, uma vez que é comum, por parte da fortuna crítica de Graciliano Ramos, ser o romance *Angústia* chamado de “expressionista”, o de delimitar as razões da aproximação deste com a pintura representativa desta vanguarda; segundo, o de estabelecer elementos, a partir da aproximação com o romance e do que se entende como expressionismo na pintura, do que se configuraria como um *pathos* na linguagem pictórica. Nesse desiderato, os conceitos estudados nos objetos em análise são sobretudo os relativos à enunciação (observador, corpo), à figuratividade e à (hiper-)estesia, analisados na obra de Graciliano Ramos em cotejo com a dimensão figurativa e plástica de pinturas de grupos considerados representativos do expressionismo, tais como o Die Brücke, o Der Blaue Reiter, o expressionismo abstrato, ou mesmo de pintores precursores, como Edvard Munch, Vincent Van Gogh e James Ensor. Além da apreensão de um *pathos* não só a nível *enuncivo* (discurso da paixão), mas também *enunciativo* (discurso apaixonado) na pintura, de modo geral, dois perfis, separados somente para fins de clareza, são levantados nessa inquirição conjunta a um *pathos* pictórico e à obra *Angústia*: um *perfil figurativo*, marcado pela exacerbação hiperbólica, patemizada e retorizada das formas (que tendem ao deformado, ao exacerbado, ao horrendo, ao grotesco), o que se dá por conta da visada aspectualizante e passional do ponto de vista inerente tanto ao romance quanto às pinturas estudadas, ponto de vista este sobretudo patemizante e marcado por um *pensar plasticizante, pictorizante*; e um *perfil plástico*, caracterizado pela proliferação excessiva de isotopias cromáticas, na obra literária, e pelo uso abundante e extático da cor e

do investimento textural nas obras pictóricas. Esses elementos, além de mostrarem que as raízes das convergências entre ambos os objetos estudados são mormente figurativas e tensivo-passionais, ao mesmo tempo definem, em linhas gerais, tanto o porquê de ser atribuída ao romance, que é marcado sobretudo pela passionalidade, uma dimensão pictorizante, expressionista, quanto características gerais do que chamamos *pathos pictórico*, que coincidiriam com uma maneira, um estilo de enunciar expressionista.

Palavras-chave: expressionismo; romance *Angústia*; pintura; literatura; *pathos*.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Gustavo Maciel. **Between pictorial and verbal *pathos*: expressionism in painting and the novel *Angústia*, by Graciliano Ramos.** 2024. 370 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

Based upon the theoretical mechanisms from Greimassian Semiotics and its developments (tensive semiotics, the semiotic of passions, sociosemiotics, literary semiotics, and plastic semiotics), in dialogue with other areas of knowledge, such as aesthetics, passion theories, and Art History, the current Ph.D. dissertation seeks to carry out an approximation between literature and paintings, focusing on the passional dimension of the discourse in both languages and following two general goals which intersect: first, - once the novel *Angústia* is commonly considered an 'expressionist' novel in the critical resources of Graciliano Ramos - the goal of encircling the reasons for the approximation of the novel to the representing paintings that belong to this vanguard; second, the goal of establishing elements, parting from the approximation to the novel and what is understood as expressionist in painting, of what is considered as a *pathos* in the pictorial language. With this aspiration, the studied concepts in the goals under analysis are especially related to the enunciation (observer, body), to the figurativity and to (hyper-) esthesia, analyzed in the work of Graciliano Ramos in comparison to the figurative dimension and the plastic of paintings from groups considered representative of the expressionist movement, such as Die Brücke, the Der Blaue Reiter, the abstract expressionism, as well as the pioneer painters as Edvard Munch, Vincent Van Gogh and James Ensor. Besides the understanding of a *pathos* not only as *enuncive* (discourse of the passion), but also *enunciative* (passionate discourse) in painting, in a general way - two profiles, separated only because of clarity purposes - are elevated in this inquiry together with a pictorial *pathos* and with the *Angústia* artwork: a *figurative profile* marked by the hyperbolic, pathemized and rethorizarized exacerbation of forms (which tend to the deformed, to the exacerbated, to horrendous and to grotesque), what is caused by the aspectualizing and passional point of view from what is inherent both to the novel and to the studied paintings, which is the same point of view that is especially pathemized and marked by a *plasticizer* and

pictorizer thought, and a *plastic profile*, characterized by the excessive proliferation of chromatic isotopies, in the literary work, and by the abundant and ecstatic use of color and the textural investment in the pictorial artwork. These elements beyond showing the roots of the convergence between both studied objects are mainly symbolic and tensive-passionate. They also define at the same time, in general terms, both the reason of the attribution of a pictorized and expressionist dimension to the novel (which is marked mainly by passionability) and the general characteristics of what we call *pictorial pathos*, which corresponded with a manner or style when making an expressionist enunciation.

Keywords : expressionism; novel Angústia; paintings; literature; *pathos*.

Sumário

INTRODUÇÃO	15
1. SEMIÓTICA, PAIXÃO E ESTÉTICA	24
1.1 – Da tensividade.....	26
1.2 – Do corpo.....	35
1.2.1 – Do corpo em Greimas	42
1.2.2 – Corpo, enunciação, expressividade	48
1.2.3 – Pregnância do sensível	56
1.3 – Figuratividade.....	66
1.3.1 – Figuratividade patemizada	71
1.4 – Paixão e plano de expressão	80
1.4.1 – Do semissimbolismo.....	94
1.4.2 – Da poeticidade à musicalidade?.....	97
1.5 – Da (hiper-) estesia.....	101
2. CORPO, EMOÇÃO, IMAGEM: do discurso da paixão ao discurso apaixonado	106
2.1 – Emoção: expressão somática	109
2.1.1 – A emoção “contida”: rosto e gestualidade	117
2.1.1.1 – Pietà, vanitas.....	118
2.1.1.2 – Charles Le Brun	123
2.2 – Laocoonte.....	133
2.3 – Emoção: experiência somática.....	145
2.3.1 – Representar vs. apresentar	147
2.3.2 – O barroco e a análise de Wölfflin	151
2.3.3 – Van Gogh, Munch.....	156
2.4. – Balanço geral	171
3. DO EXPRESSIONISMO: uma estética da exacerbação?	177
3.1 – Dos movimentos e da denominação	180
3.1.1 – O termo “expressionismo”	181
3.1.2 – Expressionismo, expressão.....	186
3.1.3 – Delimitações.....	194
3.2 – Die Brücke: exemplos.....	198
3.3 – Do feio, do horrendo.....	218
3.4 – Expressionismo e abstração	243
3.4.1 – Wassily Kandinsky e Der Blaue Reiter	244
3.4.2 – O expressionismo abstrato.....	256

3.5 – Expressionismo: uma constante estilística?	261
4. O ROMANCE <i>ANGÚSTIA</i>: um <i>pathos</i> pictorizante	269
4.1 – O romance <i>Angústia</i> e sua fortuna crítica	274
4.2 – Luís da Silva: um ponto de vista passional.....	277
4.2.1 – Visões, alucinações, memórias	283
4.2.1.1 – Simbolismo e figuras no <i>Angústia</i>	288
4.3 – Hiperbolização: do enorme, do monstruoso	298
4.4 – Seg-Cap. 26	302
4.5 – Segs.-Caps. 29 e 30.....	305
4.6 – Seg-Cap. 35	310
4.7 – Isotopias cromáticas.....	315
4.8 – Por fim: o <i>pathos</i> pictórico	325
5. CONCLUSÃO	336
REFERÊNCIAS.....	343
ANEXOS	360

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Percurso gerativo reformulado	32
Figura 2 – Figuratividade I e II.....	68
Figura 3 – A grande cidade iluminada, de Antonio Bandeira	76
Figura 4 – Kill the Poor, de Glenn Brown	89
Figura 5 – Estesia modulada.....	104
Figura 6 – Esquema canônico do ciúme	112
Figura 7 – Alegoria da prudência, de Ticiano	119
Figura 8 – Melancolia, de Domenico Fetti	121
Figura 9 – A admiração, croqui de Charles Le Brun.....	128
Figura 10 – A tranquilidade, croqui de Charles Le Brun	129
Figura 11 – Seis emoções típicas	131
Figura 12 – Laocoonte	134
Figure 13 – Regimes de manifestação da paixão na pintura	146
Figura 14 – Anunciação, de Fra Angelico	148
Figura 15 – A negação de São Pedro, de Valentin de Bologne	153
Figura 16 – A noite estrelada, de Van Gogh	158
Figura 17 – Autorretrato, de Van Gogh	160
Figura 18 – O grito, de Edvard Munch	168
Figura 19 – Despero, de Edvard Munch.....	170
Figura 20 – Imitação vs. expressão.....	187
Figura 21 – Cabeça de mulher defronte de girassóis.....	200
Figura 22 – Autorretrato, de Erich Heckel	204
Figura 23 – Paisagem fluvial, de Max Pechstein.....	206
Figura 24 – Nu, de Erich Heckel.....	214
Figura 25 – Capa de Memórias do Cárcere, de Graciliano Ramos	216
Figura 26 – Máscaras a brigar por causa de um enforcado, de James Ensor	220
Figura 27 – Fantasia 1 e 2	222
Figura 28 – Autorretrato com lenço vermelho, de Max Beckmann.....	225
Figura 29 – Imaginário lógico vs. Imaginário pático	231
Figuras 30 –	236
Figura 31 – O cristo vermelho, de Lovis Corinth	237
Figura 32 – Os retirantes, de Candido Portinari	240
Figura 33 – A Travessa “Grüngasse” em Murnau, de Kandinsky.....	246
Figura 34 – Desiconização vs. iconização	248
Figura 35 – Névoa lavanda 1, de Jackson Pollock.....	259
Figura 36 – São Mateus escrevendo o evangelho	267
Figura 37 – Simbolismo 1 e 2.....	297
Figura 38 – Enorme vs. miúdo	301

INTRODUÇÃO

O presente trabalho de tese se apresenta como um desdobramento de uma série de questionamentos de nossa vida, assim como de nossa dissertação de mestrado (Oliveira, 2019), em que analisamos a paixão do “desespero” no romance *Angústia*, de Graciliano Ramos, nos utilizando do ferramental teórico da semiótica. Valemo-nos, à época, assim como nesta tese, sobretudo dos desdobramentos da teoria que são mais voltados a questões concernentes ao passional, mantendo também a tradição já comum da semiótica de vertente greimasiana de se voltar para objetos estéticos.

Foi em tal pesquisa que chegamos à conclusão de que a figuratividade, camada mais superficial do plano do conteúdo – pensando em termos de percurso gerativo do sentido – se manifesta no romance *Angústia* de modo *hiperestésico*. Esse comportamento da estesia, da intensidade e das paixões na obra foi o que nos levou a outras problemáticas que, em linhas gerais, nos direcionavam ao estético não só no que tange à acepção deste termo voltada à arte, mas também no que ele se aproxima à problemática da sensação.

Essa hiperestesia, a ser mais bem debatida no decorrer desta tese, está relacionada com paixões presentes no romance, que aparecem de modo *demasiado* intenso, chegando a um tamanho grau de intensidade que a isotopia da afetação transborda até mesmo para a da patologia¹. Tal configuração passional e estética é então responsável pela forte dimensão figurativa e, em termos metafóricos, “plástica” do romance, fator que desperta o interesse central da presente tese. Nesse contexto, tendo em mente essa dimensão visual da obra, percebemos que se fazia e se faz necessário escrever um trabalho em torno desses elementos que urgem ser debatidos na obra. A presente tese assume essa missão.

¹ O personagem principal Luís da Silva apresenta características de um “neurótico obsessivo”, conforme Meneses (1991, ps. 65, 67) afirma.

Além desse fator, constatamos que a fortuna crítica sobre Graciliano Ramos costuma aproximar *Angústia* da estética expressionista, sobretudo na pintura (Daffenner, 2008; Franco, 2005; Carvalho, 2009). De diferentes lados, por diferentes fontes, portanto, a aproximação, a análise conjunta, pareceu e parece-nos ser deveras pertinente. Dentro desse jogo, aproximam-se, logo, diferentes pontos que ensejam nossa pesquisa: o termo *expressionismo*, sobretudo na pintura; a *pictoricidade* que se alçaria na obra literária em estudo; e a *passionalidade* que, na surdina, parece ser ponto em comum, raiz dessas convergências, já que a obra *Angústia* é marcadamente passional e as definições de expressionismo² nos livros de História da Arte também assumem essa direção.

A comparação, como se vê, se dá porque o discurso excessivo, transpassado de alucinações, confusões, sinestésias, presente na obra de Graciliano Ramos, a partir da utilização de um observador *sensibilizado* (Fontanille, 1989), relaciona-se, como chegamos a afirmar, à figura de um sujeito extremamente afetado timicamente com o mundo. Tais elementos nos apontam para características de uma estética expressionista, como, por exemplo, as constantes deformações presentes em descrições e visões do sujeito-protagonista na obra. Não obstante, a figuratividade em *Angústia*, rebaixada aos estados de alma do sujeito, ainda se apresenta como uma espécie de fazer-criar ou fazer sentir o grotesco social, o “feio” da sociedade, ou seja, relacionada com aspectos ideológicos do discurso.

Foram esses aspectos que nos fizeram ter forte contato com o que é o terceiro romance de Graciliano Ramos, e que nos fizeram buscar depreender uma dimensão visual que se salienta na obra, bem como uma dimensão passional, estética. Essa dimensão nos levou a pensar em questões de *intensidade*, além de nos indicarem possíveis efeitos que as obras de arte

² A título de ilustração, e tomando como base um dicionário, posto que ainda faremos um amplo debate sobre o termo nos livros de História da Arte, podemos ver o expressionismo ser assim definido: “1. Arte e técnica de pintura, desenho, escultura, etc., que tende a *deformar ou a exagerar a realidade por meios que expressam os sentimentos e a percepção de maneira intensa e direta*. (...). 3. Qualquer manifestação artística em que *o conteúdo emocional e as reações subjetivas exercem forte domínio sobre o convencionalismo e a razão*.” (Ferreira, 1988, p. 285, itálicos nossos)

podem causar em seus enunciatórios. É por haver esse apelo imagético na obra mencionada que buscamos, com o auxílio do romance, o nosso principal objetivo: a partir da aproximação do romance com o expressionismo, ir atrás do que se configura como passional na pintura, já que, repetimos, o elemento passional está subjacente a considerações que os críticos de arte fazem sobre essa vanguarda.

As figuras de alguns pintores vistos como precursores do expressionismo, ou já participantes da vanguarda chamada expressionista, nos chamaram atenção, tais como as de Van Gogh, Edvard Munch, Emil Nolde, Max Pechstein, dentre outros. No caso dos precursores, vemos que Edvard Munch e Van Gogh abriram de modo nuclear os caminhos para que a estética expressionista despontasse no século XX. O autor norueguês, por sinal, explora constantemente paixões em suas pinturas, o que está expresso nos títulos de algumas: “Ansiedade” (1894), “Desespero” (1894), “Melancolia” (1895), “Amor e dor” (1893). Vemos em Munch o passional em forma de *plasticidade*, muitas vezes em cores excessivas, quentes (categorias cromáticas, [Floch, 1985; Pietroforte, 2016]), estas, dentre outros componentes, responsáveis por gerar efeitos de sentido que podem estar ligados a modulações passionais, tais como aceleração, no caso de um quadro como “O grito”, bem como a efeitos de subjetivação e de estesia.

Quanto a Van Gogh, vemos constantemente uma associação de seu discurso ao expressionismo e a um posicionamento passional. Podemos até mesmo citar uma passagem de um autor sobre o tema, que revela a pertinência de nosso propósito: “Van Gogh é exemplo típico, considerado por muitos críticos como um pintor ‘expressionista’ avant la lettre, justamente por seu apego obsessivo ao significado emocional dos elementos da composição artística” (Dias, 1999, p. 11). Em acréscimo, vemos, sobre o expressionismo em geral, assim ser dito: “a alma sob tensões, torturada e queimando em terrível incandescência – a essa preocupação se pode chamar expressionista.” (Furness, 1990, p. 18)

Não deixam de nos chamar atenção os termos presentes nessas passagens, afinal: o que seria um “significado emocional”? E um significado

emocional na pintura e, mais especificamente, na pintura de Van Gogh? Qual é o correlato paradigmático de “significado emocional”? Significado representacional? São questões como essas com as quais procuraremos aqui lidar, já lançando a hipótese que este significado “emocional” pode estar atrelado ao sentido como *expressividade* e ter dimensão similar ao que mencionaremos, no primeiro capítulo, sobre o que Eco (2000, p. 302), ao citar Kandinsky, chama de signos expressivos.

Desse modo, o foco aqui dado ao passional não se estabelece somente porque, como o veremos, o romance *Angústia* é uma obra marcada por essa questão, mas porque este é um ponto central dos livros que abordam o tema do expressionismo em geral e é esse ponto que, como Van Gogh e Munch já provam, é pertinente para uma abordagem das pinturas a serem examinadas aqui. No decorrer desta tese exploraremos a comparação entre as duas linguagens, sempre pondo lado a lado o estético e a dimensão passional.

Por essas razões o tema do *pathos*, da paixão, da passionalidade, se tornam centrais nesta tese, que toma como parâmetro a relação entre a linguagem pictórica e a verbal, bem como as relações que a passionalidade pode ter com o corpo, com a estesia, tudo isso para tecer considerações gerais sobre o que seria uma espécie de *pathos pictórico*, um *pathos* característico da pintura. Nesse ponto, é importante frisar que o modo como entenderemos *pathos* aqui não se refere estritamente ao *pathos* do enunciatário – ainda que por diversas vezes fatalmente nossas reflexões tratem disso –, mas a um *pathos* alargado, referente ao sofrer humano em geral e a todo o universo ligado a esse sofrer, às emoções e ao que recebeu, na tradição do Ocidente, a célebre alcunha de paixões da alma.

Nesse ponto, seguimos postura similar à de Norma Discini (2013) ao tratar do termo *páthos* em sua tese de livre-docência e se posicionar em relação ao modo como Aristóteles via o conceito em sua retórica: “Nos livros I e II da Retórica, Aristóteles circunscreve o *páthos* a disposições afetivas do auditório, a ser levadas em conta pelo orador na ‘arte de persuadir’” (Discini, 2013, p. 6), porém, no prosseguimento da mesma passagem, Discini acrescenta “Mas um conceito alargado, aludido em outras obras do Estagirita e até nas entrelinhas

da própria *Retórica*, remete o *páthos* a um lugar de compatibilidade com a noção de percepção” (Discini, 2013, p. 6). Nessa visão, o *pathos* não se restringe somente à figura do enunciatário, mas “diz respeito, nos estudos discursivos, ao sujeito da enunciação, enunciador e enunciatário, no encontro com o mundo percebido” (Discini, 2013, p. 6).

É nesse sentido que buscaremos um *pathos* de dimensão visual nesta tese, um *pathos* em ato, estésico, que, como o leitor o verá, assume feição *enunciativa* também, de forte poder afetante, repercutindo, potencialmente, na instância do enunciatário. Assim, ao levarmos em conta esse *pathos* alargado, aproximado à percepção, esta *patemizada*, acreditamos que, no trato das questões relativas à pintura, podemos trazer ao mesmo tempo reflexões que sirvam para pesquisadores que venham a se debruçar sobre a questão das paixões em semióticas visuais, já que o expressionismo se tornou mais popular sobretudo no âmbito do visual (na pintura e no cinema), e até mesmo (por que não?) no âmbito das semióticas não-verbais em geral, já que as reflexões aqui trazidas se voltarão para elementos gerais de significação. Essa inquirição ao passional em semióticas não-verbais ainda não foi tão explorada na área³, como afirmam Fontanille e Zilberberg (2001):

Mas a questão da manifestação da paixão e da emoção nos discursos não-verbais ainda está por resolver. Com efeito, nos discursos verbais é possível escapar, com relativa facilidade, dos lexemas passionais e concentrar-se nos constituintes modais da sintaxe passional; mas nos discursos não-verbais logo que tentamos sair das expressões passionais figurativas, representadas por exemplo num quadro ou numa fotografia, coloca-se imediatamente a questão da ancoragem plástica das emoções. O problema é duplo: é preciso perguntar-se ao mesmo tempo qual é, no caso, o equivalente das modalidades, e em que lugar residem as tensões de que se nutrem, por definição, as paixões. (Fontanille; Zilberberg, 2001, p. 315)

Refletindo um pouco sobre o trecho, e sobre questões gerais desta tese, nos perguntamos: como abordar discursos marcados por uma forte exploração

³ Não poderíamos deixar de mencionar o conceito de *passionalização* que, a título de ilustração, lembramos estar presente na obra de Luiz Tatit em geral, como aparece em Tatit (1994) e Tatit e Lopes (2007), o que é um exemplo de estudo de uma dimensão passional em uma semiótica não estritamente verbal, pois se pauta em parâmetros melódicos também.

do passional, mas não somente em uma linguagem de natureza verbal, e sim em linguagem diversa, no caso, a pintura? É pertinente tratar das modalidades nesta arte, por exemplo, já que estas são pedra de toque da abordagem que a semiótica faz das paixões? Ainda mais, como conceber essa “ancoragem plástica das emoções” a que aludem Fontanille e Zilberberg? Intentamos explorar essas questões nesta tese.

A busca por inquirir uma dimensão passional também no plano pictórico, assim, vem a serviço de tratar dessas questões sem nos restringirmos à abordagem do universo passional tão-somente ao universo literário/verbal, posto que os trabalhos de maior envergadura sobre o assunto, em abordagens de cunho semiótico, têm se voltado mais para tal universo (Lima, 2010, 2014; Harkot-De La-Taille, 1999; Oliveira, 2019; Leal, 2016), com a ressalva de que este último citado se volta para roteiros de cinema, porém sem explorar a questão na linguagem cinematográfica em si. No que tange a trabalhos menos extensos, e enfocados na pintura, podemos citar os de Thürlemann (1980) e Cañizal (1995), voltados, respectivamente, para a admiração e o desespero. Pela própria dimensão desses textos, eles não tratam das questões teóricas que aqui serão debatidas.

Em nossa empreitada, portanto, o leitor deve ter percebido, buscaremos sobretudo matar dois coelhos de uma cajadada só: estabelecer que as razões de se afirmar que o romance *Angústia* é um romance expressionista são sobretudo tensivo-passionais; e estabelecer alguns elementos, a partir do que se entende como expressionismo, do estatuto do que se configura como *pathos* na visualidade, mais especificamente, na pintura. Está embutido nessa empreitada, como se pode ver, o foco na pintura, na apreensão da dimensão passional dessa linguagem, e a ideia de que a literatura pode exercer importante papel nessa investigação e na investigação sobre mecanismos gerais do sentido.

Obviamente, toda essa discussão, como já indicia o pronunciamento de Fontanille e Zilberberg (2001), demanda um contexto teórico a que se liga esta tese e que se vale de preocupações sobre o objeto de estudo da teoria semiótica, ou seja, a significação. A questão está ligada às próprias peculiaridades de se

abordar as paixões em discursos não-verbais, bem como à própria incursão da teoria nessas temáticas. São essas inquietações que norteiam todo o caminho de nossa pesquisa.

É por esse motivo que, no primeiro capítulo da tese, abordamos assuntos referentes ao modo como, com o tempo, a semiótica foi tratando da dimensão passional e estética dos discursos, propondo reformulações de seu próprio modelo e dando vazão a questões tensivas, que são cruciais para a lida com esses fenômenos. É neste sentido que, além de pensar essas problemáticas no âmbito do discurso verbal, nós passamos a pensá-las também no âmbito do pictórico e do visual, vendo o *locus* específico de alguns desses pontos, dando ênfase não só ao aspecto figurativo do discurso da pintura, mas também visando tecer considerações no que tange ao plano da expressão, ou seja, à dimensão plástica.

O objetivo deste capítulo, além do que foi dito, é o de situar as questões teóricas que a semiótica enfrentou para tratar do sensível e da paixão, questões que dialogam com problemáticas filosóficas de longa data já no Ocidente, seja na própria tradição filosófica, ou estética, seja na tradição de disciplinas como a antropologia, a psicologia das emoções, a fisiologia, ou mesmo a biologia. É o capítulo, do ponto de vista teórico, que traz os principais conceitos a serem abordados em toda a tese. É nesse contexto que o conceito de estesia se torna central na discussão, bem como o de corpo, de tensividade, de enunciação, de figuratividade, de plano de expressão, de observador, sem esquecer a querela do sensível e do inteligível. Trazemos para o debate, nessa exposição, a própria tradição semiótica também, mormente a partir de figuras como Herman Parret, Claude Zilberberg, Eric Landowski, Jacques Fontanille, Verónica Estay Stange e, claro, o próprio Algirdas Julien Greimas. Ao fazermos essa incursão, mostramos em que a semiótica dialoga com outras áreas do conhecimento e ao mesmo tempo se posiciona e estabelece uma postura epistemológica própria face a essas questões.

No segundo capítulo, trataremos do conceito de “emoção” e de como ele se apresenta fortemente ligado ao corpo e à visualidade. Mais que isso, mostramos sobretudo a relação que a emoção tem com questões de imagem e

de corporalidade, sensorialidade, porque estas serão importantes para se pensar um *pathos* não só representado, mas como simulacro do *vivenciado*. Dar este foco ao simulacro do vivenciado é um imperativo gerado pela própria abordagem da pintura, que não pode ter sua dimensão passional resumida à representação figurativa das ditas paixões nominais. Em verdade, cremos que é o passional próximo a esse simulacro que trata genuinamente da experiência passional pictórica, porque o passional relativo às paixões nominais ou a representação figurativa de paixões a partir do ator do enunciado já nos põe em face de uma forte inteligibilização do passional em si.

Tal discussão servirá para mostrar características e constantes da abordagem do tema na visualidade e terá o objetivo de, nesse bojo, trazer o que seria uma espécie de tradição da abordagem das paixões no Ocidente. Isto servirá para estabelecermos uma espécie de contraste entre o expressionismo e essa tradição, uma vez que constantemente os críticos de arte se valem desse procedimento para assim poderem realçar a inovação ou pelo menos a singularidade do que eles chamam de expressionismo. A nosso ver, isto reside sobretudo no modo como a paixão é discursivizada (enuncia ou enunciativamente?), no modo como a emoção se situa em relação à noção de paixão e como a emoção pode ser parâmetro para se ver a passionalidade em ato nos discursos. Em outros termos, põe-se em contraste, nesse capítulo, a paixão vista pelos olhos do moralizador e a paixão do ponto de vista do sujeito apaixonado.

Todo esse desiderato vem inspirado pela maneira como conceberemos o expressionismo nesta tese, o que demanda posicionamentos. Expliquemos: abordar o conceito expressionismo demanda um entendimento sobre o termo e é neste sentido que, no terceiro capítulo, visaremos tratar dos elementos mais cruciais referentes ao termo e em que eles podem nos ajudar ou indiciar pontos concernentes a uma dimensão passional tanto no âmbito da figuratividade, quanto no âmbito do plano de expressão pictórico. O foco girará em torno da questão do passional.

Nesse mesmo capítulo, versaremos sobre algumas pinturas consideradas expressionistas e sobre o modo em que elas exploram a passionalidade. Não

obstante, trataremos dos principais grupos referidos nos livros que têm como assunto o expressionismo: o Die Brücke, o Der Blaue Reiter e o chamado “expressionismo abstrato”. Nossa exposição não será exaustiva, dará mais foco ao Die Brücke, e terá como mote e fio condutor, repetimos, o modo como questões passionais são exploradas nessas obras, daí que as análises, em alguns momentos, só explorem esses aspectos.

No último e quarto capítulo, passaremos ao romance *Angústia* em si, vendo em que elementos ele se relaciona ao expressionismo e em que tudo isso converge para um esclarecimento sobre a própria abordagem de uma dimensão passional do discurso pictórico. O foco da análise, deixemos claro, estará em elementos da figuratividade no romance, tais como as formas descritas na obra e percursos isotópicos de cores. Em toda essa análise estará pressuposta a transposição de elementos figurativos para elementos plásticos, ou seja: analisaremos o romance também imaginando como esses aspectos podem ser pensados na pintura.

A ideia é, por um lado, cercar o que se configura como expressionismo no romance e, por outro, mostrar aspectos figurativos e estésicos que indiciam semelhanças tanto com a abordagem figurativa do expressionismo na pintura, quanto plástica. Ou seja: mesmo nossas considerações sobre o romance sendo restritas ao plano do conteúdo, pelo modo como aparece a cor, por exemplo, podemos refletir sobre a cor tanto como conteúdo quanto como expressão na pintura. Com isso explicaremos, ademais, o porquê de a obra ser tão facilmente aproximável à pintura, e em que ela é de fato crucial para refletirmos sobre um *pathos pictórico*.

1. SEMIÓTICA, PAIXÃO E ESTÉTICA

"Tanto em pintura como em música e literatura, tantas vezes o que chamam de abstrato me parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu" (Lispector, 1999, p. 316)

"Il y a un genre d'émotion qui est tout particulier à la peinture [...]. Il y a une impression qui résulte de tel arrangement de couleurs, de lumières, d'ombres, etc. C'est ce qu'on appellerait la *musique du tableau*. Avant même de savoir ce que le tableau représente, [...] souvent vous êtes pris par cet accord magique." (Delacroix, 1942, p. 88-89)⁴

Com o tempo, a semiótica greimasiana, teoria que tomamos por base nesta tese, trouxe para o núcleo de suas preocupações questões relativas a temas mais voltados para a subjetividade, o sensível, a percepção, a tensividade, a presença. Estas, por sinal, revelavam e revelam haver uma dimensão estética, estésica, a ser levada em conta nos estudos sobre o sentido, o que indicaram autores, entre outros, como Greimas (2017[1987]), Silva (1995a), Landowski (2004a, 2014), Landowski, Dorra e Oliveira (1999), Bordron (2011), Parret (2006a, 2006b), o que gerou toda uma reflexão em torno do percurso gerativo da significação, desde o nível profundo, no que se refere à instância das precondições – tensividade fórica, em Greimas e Fontanille (1993) –, aos níveis mais superficiais, no caso, à figuratividade, tal como se diz em Brait (1995), Farias (2010), Oliveira (2010) Bertrand (2003), e ao que até mesmo o extrapola, o plano de expressão.

⁴ Traduzimos da seguinte maneira o trecho para o português: "Há um tipo de emoção que é muito particular da pintura [...]. Há uma impressão que resulta desse arranjo de cores, luzes, sombras, etc. Isto é o que chamaríamos de *música da pintura*. Antes mesmo de você saber o que a pintura representa, [...] muitas vezes você é pego por esse acordo mágico." (Delacroix, 1942, p. 88-89)

Esse movimento, apesar de apontar para alguns impasses que ainda persistem na semiótica atual, como indiciam Bevidas (2016), Mancini (2019), Fiorin (2017; 2020) e Saraiva e Leite (2019), teve o mérito de estabelecer uma aproximação com um ponto que será objeto de maior foco nesta tese: os aspectos estético-passionais (estésicos?) dos textos que cruzam o caminho do semioticista. Quanto a isso, salientamos gestos como os de Norma Discini (2019a, 2019b), ao aproximar a figura de Claude Zilberberg à de um esteta, assim como a postura de outros autores, mormente as pesquisas de Jean-François Bordron, Verónica Estay Stange ou mesmo de um Herman Parret, autor que se situa num limbo entre filosofia e semiótica e que tem, em seus escritos, tratado de temas de ambas as áreas e proposto uma reflexão que prima pela aproximação entre semiótica e estética, algo como uma “semio-estética” (Parret, 2017, 1988, 2006a, 2006b).

Achamos pertinente inquirir esse caminho, a fim de ajudar a desbravar em que a semiótica pode contribuir para o entendimento da dimensão estético-emocional dos textos. Assim, ao se falar em uma estetização da semiótica, é preciso lembrar que isto pressupõe – ou deve pressupor – a via contrária, ou seja, a de uma possível semiotização que temáticas estéticas sofreriam ao serem apropriadas pelos semioticistas. Perguntamo-nos: o processo assim se dá mesmo, por uma única via? Ou a semiótica, de alguma forma, esquematiza, articula, categoriza ou esclarece elementos e preocupações dos estudos estéticos? Além disso, em que essas questões põem em tensão os próprios postulados centrais da semiótica? Eis a própria raiz dos debates que se têm realizado desde a década de 1990, calcados na discussão sobre a semiose, o afeto, a percepção.

O objetivo desta discussão inicial é, em suma, o de trazer à baila a ideia de que ao voltar-se para a tensividade, para as paixões, bem como para os objetos de ordem artística que serão alvo de maior foco no presente trabalho, a semiótica começou a ter que pensar em uma espécie de estética do sentido, o que culminou na sua mencionada estetização. Nosso objetivo é deixar mais claro o porquê de se dar papel tão importante a essa questão e o porquê de ela, ainda que de ordem diferente, constantemente estar sendo relacionada ao universo passional. Nesse bojo, queremos ver também como esses elementos,

concebidos como mecanismos de geração de sentido, podem ser matéria de uso por discursos artísticos que exploram fortemente expedientes de ordem passional e sensível.

1.1 – Da tensividade

Diante do que foi afirmado, nós podemos dizer que um dos primeiros elementos a vir a nosso campo de presença, ao mencionarmos a relação entre a semiótica e essas temáticas, está ligado às relações entre o que se tornou de praxe dicotomizar como o inteligível e o sensível, sendo o estético algo que, além de apontar para o universo da arte e de categorias como a do belo e do sublime, aponta para o âmbito da sensibilidade, uma vez que, mais intimamente, se relaciona também com uma inquirição à sensação e à sensorialidade (Parret, 2017). Assim é que temáticas como a da estesia, do plano da expressão, e da semiótica do mundo natural (Greimas, 1975), estão relacionadas à estética, uma vez que a nossa relação com o mundo sensível envolve outros fenômenos significantes que não as línguas naturais e que estão ligados a outros canais sensoriais (tato, olfato, paladar)⁵.

Dissemos que, ao inquirirmos essas questões, queremos mostrar em que o passional e o estético podem se imbricar, o que se passa sobretudo pela forte presença na semiótica da atualidade do termo *estesia*. É essa aproximação que, por exemplo, faz com que, nos textos de um autor como Landowski, ele identifique, ou melhor, aproxime, estesia e o campo do passional. A passionalidade se imiscui na nossa própria percepção e em nossa sensibilidade,

⁵ Aqui se configura como o âmbito em que a percepção é o lugar não-linguístico da significação, tal como aparece em Greimas (2015 [1966]; 1973). Exemplos de pesquisas estéticas fora da linguagem verbal, ou seja, a partir de outras semióticas, estão bem presentes em Parret (1988, 2003), quando o autor versa sobre o vinho e a voz, bem como sobre o tato, a carícia e também sobre a pintura. Outros exemplos podem ser encontrados em Bordron (2002), texto que Parret (2006b) cita, e em Fiorin e Landowski (1997). Há ainda, a título de menção mais histórica, o número 35 da série *Actes Sémiotiques - Bulletin*, dedicado à estética (Bordron, 1985).

compondo nossa experientiação com o mundo e o campo das afecções de nós, sujeitos.

Não é difícil relembrar de dois momentos-chave em que a semiótica passou a tratar do assunto, considerados até como marcos de inflexão e de forte abertura na teoria: a publicação de *Da Imperfeição* e de *Semiótica das Paixões*, em 1987 e 1991, respectivamente. A busca por dar um tratamento a questões estéticas/estésicas foi, por sinal, uma preocupação de Greimas mais para o final de sua trajetória intelectual, seja individualmente, seja nos escritos em parceria com Jacques Fontanille, ao que se pode incluir até mesmo o texto sobre o belo gesto (Greimas; Fontanille, 2014). No que tange ao *Da Imperfeição*, as temáticas estéticas claramente vieram à tona situadas em um contexto eivado de uma postura que leva sobretudo a figuratividade (plano do conteúdo) em consideração, dado que Greimas se volta mormente para o plano figurativo dos textos literários que ele comenta (os textos de Michel Tournier e Italo Calvino, só a título de exemplo).

Assim, quando Greimas por alguns momentos se refere aos dados figurativos de textos dos autores mencionados, mas também aos de Cortázar, de Rilke, entre outros, está reivindicando justamente uma dimensão estésico-estética a esses elementos – ainda que eles estejam situados no plano do conteúdo desses textos. O autor capta que a funcionalidade estética e passional desses elementos se passa sobretudo pelo apelo sensorial das figuras e em que elas implicam paradas e epifanias no percurso dos personagens dessas obras analisadas. Ao lado dessas considerações, mais específicas no trato dos textos que ele aborda, o mestre lituano faz incursões em torno da tradição estética ocidental, mencionando temas como o da feiura e do belo, bem como a tradição do classicismo.

Podemos dizer que Greimas elabora, de certa maneira, uma teorização estética, ou pelo menos entra no debate, ainda que não seja seu objetivo central ser um esteta. Não obstante, Greimas introduz a questão do estético, mas assumindo posições. Esta afirmação se endossa se levarmos em conta palavras de Herman Parret, quando este autor diz o que seria uma espécie de postura quase platonista de Greimas, subjacente às reflexões estéticas presentes em *Da*

Imperfeição: “seria necessário liberar a semiótica desse pesado fardo metafísico quase platônico que tanto pesa sobre as intuições estéticas de Greimas” (2017, p. 6).⁶

Não entraremos no mérito filosófico ou na discussão sobre qual postura é a mais coerente no tratamento do sensível, afinal, sabemos, essa é uma problemática antiga no Ocidente. Acreditamos, com efeito, que a postura de Greimas se justifica porque o ponto central de sua discussão é que a *imperfeição* consiste em um *parecer*, e que acusa uma *experiência* diferente com o sentido. O que isso nos diz é que o mestre lituano, mesmo com as possíveis impressões que o livro de 1987 possa ter gerado, se manteve coerente com toda sua obra, ao tratar o sensível como uma memória, uma nostalgia do uno. Para Greimas cabe captar os “cheiros”, expressão presente no *Semiótica das Paixões*, e o *parecer* desse sensível e buscar lidar com essa experiência com a sensibilidade, que parece residir, sobretudo, em uma dimensão do não-categorizado, somente recuperável pela categorização, maneira de ver que continua presente e subjaz a todo o discurso de Greimas e Fontanille (1993). Talvez por isso, para Parret, Greimas se distancie um pouco “platonicamente” da dimensão sensível. Quanto ao ponto relativo ao caráter não-diferenciado dos ditos valores estéticos, revelar-se-ia uma problemática que impulsionou importantes reflexões na teoria semiótica. Sobre isso, Greimas assim diz, mencionando Robert Blanché, importante lógico e matemático:

Robert Blanché, grande construtor de sistemas – quadrados e hexagonais – de valores para todos os usos, encontra-se em dificuldades, tendo que admitir esta insubordinação da estética, cujos julgamentos não são equilibrados, não separam os valores em positivos e negativos (...) (Greimas, 2017, p. 88)

Os posicionamentos de Greimas e a problemática levantada por ele já apontavam questões de que a teoria teria de tratar. A referência a Blanché demonstra que a perquirição de Greimas aos valores estéticos se encontra ligada a toda sua reflexão sobre o sentido. Ora, a discussão sobre a dimensão

⁶ Tradução nossa para o seguinte trecho: “il fallait libérer la sémiotique de ce lourd fardeau métaphysique quasi platonicien qui pèse tant sur les intuitions esthétiques de Greimas”. (Parret, 2017, p. 6)

estética e sensível dos textos não pode prescindir do que se configura como ponto central de uma teoria semiótica: a significação. Afinal, qual o estatuto desses elementos na economia geral de uma teoria que visa lidar com o sentido? Como encarar a *diferença* nesses casos? Qual o papel da percepção na significação?

Como é sabido por parte dos semioticistas, o mestre lituano sempre esteve preocupado com a estrutura elementar da significação, com a *diferença*, ponto base de sua teoria, calcada no princípio de que só podemos depreender o sentido articulado, a partir da relação entre pelo menos mais de um termo, estando tais relações fincadas no jogo entre identidade e diferença. Obviamente, o que inquietava Greimas, na passagem em que menciona Blanché, era justamente o fato de que os valores estéticos parecem não obedecer a essa condição, ou seja, obedecem ao que parecia ser uma lógica outra, uma maneira de significar diferente.

Se formos para o livro *Semiótica das Paixões* essas questões se encontram todas ligadas e se conjugam numa pretensão a uma revisão epistemológica que tem como mote principal o sensível e a paixão. Nesse contexto, os valores estéticos são considerados os valores tensivos por excelência. É por isso que, em alguns momentos, Greimas e Fontanille mencionam que as modulações tensivas são convocadas diretamente para o discurso (nível discursivo), não passando pelo fazer discretizante e categorial que caracteriza o percurso gerativo do sentido como articulador de significação. Por vezes, vemos até mesmo os autores dizerem que essa convocação da tensividade no discurso se refere a um alçar da insignificância à manifestação⁷. Assim é dito sobre a tensividade, na obra:

Essa *tensão para a unidade* é própria da *estese*, que aparece como movimento inverso ao que resolve os sincretismos. Em sua nova relação com o mundo, o sujeito experimenta o valor na primeira dissociação de que ele mesmo é engendrado; a emoção estética

⁷ “(...) é por isso, enfim, que a inquietude apresenta-se, na maioria das vezes, como ascensão da *insignificância* ao nível da manifestação discursiva.” (Greimas; Fontanille, 1993, p. 32, *itálico nosso*), “com efeito, se nada se opõe às forças dispersivas postas em ação pelo primeiro abalo do sentido, depois da *insignificância* do ‘um’ instala-se outra *insignificância*, a do caos (...)” (Greimas; Fontanille, 1993, p. 36, *itálicos nossos*)

poderia ser interpretada como "ressentir" dessa cisão, como a nostalgia da "tensividade fórica" indiferenciada. Isso permitiria dar conta do fato de que as manifestações da estese acompanham-se, na maior parte do tempo, de uma troca de papéis sintáticos: mergulhado na foria, o sujeito estético encontra o momento em que sua configuração prototípica teria podido instaurar-se tão bem como objeto quanto como sujeito. Vê-se também, por vezes, nas representações figurativas, o objeto estético transformando-se em sujeito de um fazer estético, cujo sujeito da própria emoção poderia ser, por sua vez, o objeto. (Greimas; Fontanille, 1993, p. 29, itálico nosso em "tensão para a unidade")

"Tensão para a unidade", "movimento inverso ao que resolve os sincretismos", a instabilidade actancial, todos esses termos e expressões nos remetem à postulação realizada no livro de uma tensividade fórica, de uma espécie de mundo tensivo em que as formas não estão bem delineadas e são marcadas por um *devoir* e por movimentos não-categorizados. Nesse âmbito, a categorização se refere à discretização, ou seja, à polarização *estabilizada* entre euforia e disforia. Em relação a isso, os valores estéticos (também tensivos), a emoção estética, ligada a uma direção para o uno, a uma não separação, se apresentam como uma espécie de substância não-diferenciada, em que a categorização seria a forma.

Ao contrário, a emoção estética, por exemplo, parece dificilmente discretizável; ou o mundo é marcado esteticamente ou não o é; ele pode ser mais ou menos estetizado, num modo contínuo, mas escapa, então, ao jogo das diferenças semióticas categoriais. Em compensação, a protensividade "mole" de *La chute* acompanha-se de uma suspensão universal das diferenças: somos todos semelhantes, todos culpados, não há nem valor no sentido axiológico, nem valor no sentido estrutural.) (Greimas; Fontanille, 1993, p. 40)

A nosso ver, os posicionamentos de Greimas e Fontanille, ainda que possam ser julgados imprecisos por diversos momentos, não são posicionamentos a serem esquecidos pela tradição semiótica, justamente pelo que eles têm de intuitivo ainda. Assim, interessante é notar como os autores puseram, pela primeira vez de modo mais marcado na teoria, em jogo a questão epistemológica que gerou e gera inquietações e debates na semiótica principalmente desde os anos 1990. O livro *Semiótica das Paixões* é um livro fundamental porque nos põe claramente em um momento de tensão na própria

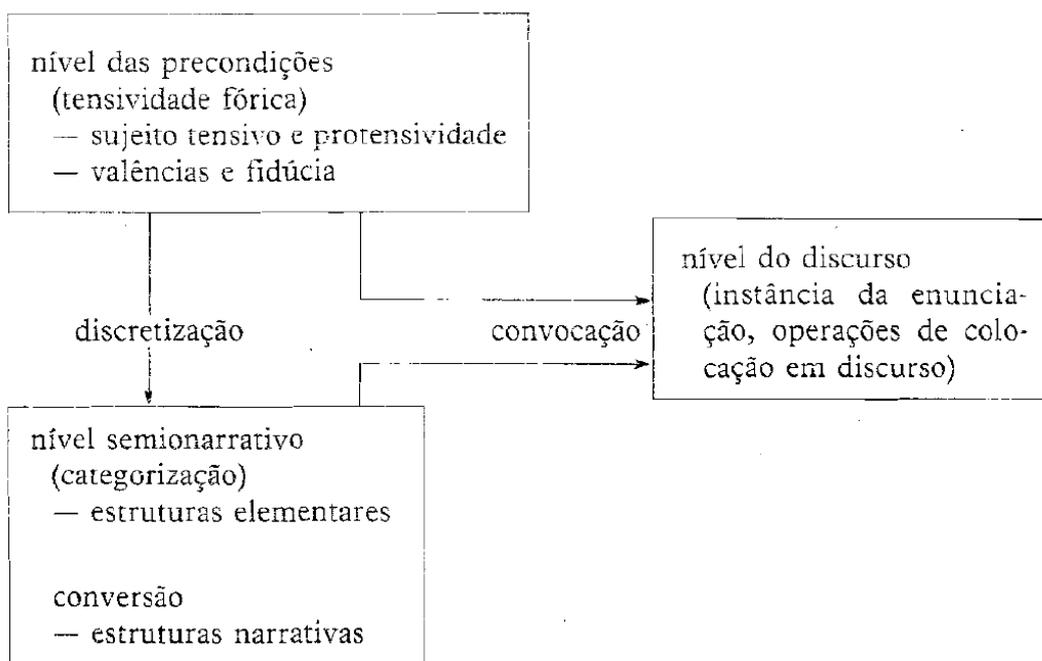
teoria, tensão que se liga a questões que remontam até mesmo às tradições de pensamento relativas à relação entre sensível e inteligível, nos pondo em face de aporias levantadas desde Platão⁸.

Pensando nisso, ganha relevo, na discussão dos autores, uma dimensão dos objetos significantes que cruzam o caminho do semiótico – e das maneiras de significar em geral – que, por não obedecerem somente a lógicas *categoriais* comuns de articulação da significação, para mencionar os termos utilizados por Greimas e Fontanille (1993), demandam discretizações e formalizações menos drásticas. Foi assim que, nessas últimas décadas, foi necessário passar a falar, por exemplo, de *valências* e não somente de *valores*, interpondo-se entre o sujeito e o objeto mediações não somente cognitivas, mas também afetivas, assim como de outros regimes de sentido, dando-se vazão também a regimes passionais e sensíveis de significação (Landowski, 2004a, 2011, 2014; Fontanille, 2008a, 2017a). Em suma, essa tensão a que aludimos aparece, de certa forma, em um esquema do *SP*⁹, que representa uma nova formulação do percurso gerativo do sentido:

⁸ É assim que Meyer (1994, p. 32) diz, após algumas páginas em que aponta os paradoxos atrelados à reflexão sobre a paixão em geral: “Como já dissemos, o paradoxo deve-se ao facto da paixão ser simultaneamente reflexiva e o irrefletido da vida sensível; uma contradição insolúvel, de qualquer modo. Vendo-se entre estes dois pólos, Platão não consegue resolver verdadeiramente o nó górdio que enlaçou.”

⁹ Dadas as várias remissões, doravante trataremos o livro *Semiótica das Paixões* por *SP*.

Figura 1 - Percurso gerativo reformulado



Fonte: extraído de Greimas e Fontanille (1993, p. 69)

No esquema, vemos uma reformulação em que o modelo passa a ter uma estrutura triangular e não mais uma estrutura verticalizada. Além disso, pode-se ver que os autores realmente abandonam o entendimento de um nível discursivo somente como conversão das estruturas semionarrativas e passam a entendê-lo como uma estrutura de convocação. Este último termo realmente é de crucial importância para o livro *SP*, pois ele visa dar tratamento teórico à relação entre o nível discursivo e o nível profundo, justamente porque há uma dimensão *pregnante* dos discursos, sobretudo os estéticos, ou os fortemente passionalizados, que demanda uma separação menos drástica desses níveis. Há uma dimensão aspectual dos mecanismos de geração do sentido, que urge ser levada em conta e que os autores buscaram inserir, com esse gesto, na coerência geral da teoria.

Nota-se, como já dissemos, que ainda havia dificuldades na inserção dessas questões no modelo. Ao que parece, essa era a única forma que os

autores de *SP* acreditavam haver para conciliar a tensividade e o percurso gerativo do sentido, todavia, sem abandonar a concepção de enunciação como mediadora da passagem das estruturas semionarrativas para as estruturas discursivas¹⁰. No modelo assim pensado, capta-se claramente o desejo dos autores de diminuir a “distância” entre o nível profundo da teoria e os níveis mais superficiais (mormente o discursivo, sem menção ao plano de expressão). No decorrer deste capítulo e desta tese em geral, veremos como pode se dar essa relação do nível profundo com a figuratividade, e estendemos, ao plano de expressão, nas semióticas-objeto aqui estudadas, convocando a questão da enunciação de maneira similar à defendida por Mancini (2019), em trabalho dedicado a tratar dessa questão.

Voltando ao *SP*, o que se põe em jogo nessa discussão em torno do modelo gerativo e da distribuição das modulações tensivas é a questão da própria apreensão do sentido. E isso reverbera (e não poderia deixar de ser) na própria consideração sobre a estrutura e a relação entre diferença e dependência. Em Fontanille e Zilberberg (2001), em outro momento pujante de reflexão epistemológica na história da semiótica, no caso, o livro *Tensão e Significação*, os autores tratam, no capítulo 3, do quadrado semiótico como uma forma de categorização e buscam mostrar as dependências que estariam subjacentes à sua formação. Ao darem foco a uma semiótica da dependência, visam criar um método que supõe haver, e aqui usamos nossos termos, diferenças mais sutis que as diferenças captadas até então, e é isso o que os faz usar até mesmo o termo “distinção”, ao comentarem uma passagem do filósofo Gilles Deleuze: “a *distinção* precederia de direito a diferença ou, em outros termos, a independência como negação da dependência precederia a diferença.” (Fontanille; Zilberberg, 2001, p. 43, *itálico nosso*)

O que acontece aí, cremos, é justamente a diminuição de um possível fosso (que haveria no modelo greimasiano) entre os elementos identitários e os diferenciais. A saída é de ver a diferença *na* similitude, e a similitude *na* diferença¹¹, numa releitura importante da tradição semiótica, sem que, a nosso

¹⁰ Exploramos essa questão com mais vagar em Oliveira (2021).

¹¹ Quanto a esse ponto, mencionamos ainda as considerações de Lopes (2004, p. 48), que assim diz sobre a feição de uma semântica extensiva, que está por trás da releitura

ver, isso implique uma ruptura, sendo, em verdade, um desvelar mesmo das nuances do mecanismos-base que nós semioticistas buscamos e que são tão bem acompanhados por Lopes (1997). Nessa direção, portanto, dá-se um foco e peso maior à *identidade*¹², ao princípio de *participação*, em contrapartida ao foco anterior dado à diferença, e um pouco a um princípio de exclusão também, o que reverbera em outras clássicas oposições estruturais, como o maior foco no sintagmático face ao paradigmático, e – este último, mais controverso – um maior foco ao plano de expressão, em contrapartida ao foco dado ao plano do conteúdo.

Diante dessas problemáticas, o que todos esses elementos nos revelam é que as questões estéticas e passionais representaram um mote fundamental para a pesquisa em geral sobre a significação e para a apreensão de *regimes* de significação que até então não haviam sido tão explorados pela dita semiótica standard, mas que ficam entrevistados por possíveis lacunas desta, o que não é pouca coisa. A pesquisa sobre o passional, ao fim e ao cabo, não é só uma pesquisa restrita a estudos voltados para determinadas paixões e sentimentos, mas uma pesquisa que começa a desbravar uma visada *outra* face à significação.

tensiva da estrutura elementar da significação: “De fato, entre dois contrários, o que temos é uma desigualdade, e nisso todas as teorias semânticas concordam. Mas nos termos de uma semântica extensiva a desigualdade não é tomada da identidade própria dos termos, mas de um investimento desigual da categoria distribuída; entre dois contrários, um é menos ou mais que o outro. Numa perspectiva extensiva, entre dois contrários, não há diferença de natureza, mas de proporção.”

¹² Zilberberg, já em 1988 no texto “Para introduzir o fazer missivo”, presente em *Razão e poética do sentido*, já dizia algo nesse sentido: “A nosso ver, a semiologia de Saussure possui como ‘constante concêntrica’ o conceito de diferença; a glossemática substituiu o conceito de diferença pelo de dependência, ainda que Hjelmslev, por fidelidade a Saussure, não o tenha admitido; por fim, a semiótica atua – embora não esteja provavelmente disposta a admitir ou a reconhecer – como uma *semiótica da identificação*. Deslocamentos que são extensões: uma semiótica da identificação deve ser englobante em relação a uma semiótica da dependência que, por sua vez, mostrou-se englobante em relação a uma semiótica da diferença” (Zilberberg, 2006 [1988], p. 140-141, itálico nosso)

1.2 – Do corpo

Todas essas afirmações, de feição teórica, e que podem assustar um pouco o leitor não tão familiarizado com a semiótica de base greimasiana, nos servem para mostrar o que implicou a entrada massiva da questão da tensividade no modelo semiótico. Foram esses elementos que puseram no mesmo bojo paixões, mundo natural e significação, porque, no fundo, as paixões estabelecem uma tensão, mas também um *diálogo* entre o sensível e o inteligível¹³, bem como uma via de reflexão sobre uma própria discussão epistemológica. Não deixa de nos inquietar que o tema da estesia apareça constantemente nessa discussão, o que nos faz pensar no que foi dito sobre as paixões, em outros tempos. Vejamos.

Se pensarmos bem, na história do Ocidente, os termos *paixão* e *sensação* parecem ter, por algumas vezes, se imbricado. É o que, mencionando indagações de Erich Auerbach, diz Moreau (2008, p. 7), mas também Vigarello (2016, p. 52-53, itálico nosso): “A paixão clássica, em primeiro lugar e em igual medida, é experiência penosa do corpo. É *sensação* também: trajeto interno, fluxo de humores, aventuras líquidas”. Em Descartes, vemos o seguinte, ao versar sobre a alma: “pode-se em geral chamar suas paixões toda espécie de percepções ou conhecimentos existentes em nós” (Descartes, 1999, p. 234).

As acepções aí giram em torno de uma visão mais lata ou mais estrita de paixão. O que nós poderemos perceber, ao fazer essa inquirição aos filósofos, é que a paixão, o campo do passional, pode transitar tanto no universo que se convencionou chamar, sobretudo na modernidade, de “interior” (sensação de alegria, por exemplo) ou de “exterior” (sensação passional com o amargo ou com doce, também a título de exemplo). O campo das paixões se situa num limbo,

¹³ Não ver a *paixão* no que ela pode dialogar com a *razão* é manter ainda uma visada, face ao passional, pautada somente na negatividade, ou seja, na paixão como o negativo da razão, disforizada (moralizada) por um ponto de vista tradicional que concebe a razão de uma determinada maneira. Nesta tese trataremos de outro modo essa diferença: a paixão não é só um fenômeno contingente da vida humana, ela participa de nossa existência e de nossa condição, o que, a nosso ver, é uma postura pressuposta no ponto de vista tensivo (Zilberberg, 2011a), que trabalha intensidade e extensidade sob um fundo geral de correlação, logo, de *participação* entre ambas.

imbricando o “dentro” e o “fora”, dicotomia que serve para cifrar o que é da ordem do corpo (externo) e o que é da ordem da alma (interno), por isso as paixões podem ser aproximadas ao campo da experiência e da estesia e, ao mesmo tempo, gerar discussões filosóficas sobre a relação corpo e alma, tornada célebre pela metafísica cartesiana.

Em psicologia das emoções, área mais recente, essa aproximação entre sensação e paixão/emoção também se deu, e de modo mais claro ainda. É o que se pode notar em teorias como a de James-Lange que assimilava as emoções a sensações fisiológicas. No livro *Teoria das emoções*, de Vigotsky, e nas considerações críticas que este autor faz frente ao viés fisiologizante dessa visão das emoções, assim é dito: “Na vivência das emoções, James atribui o papel principal às sensações viscerais. Lange reduz completamente essa experiência à sensação do sistema vasomotor.” (Vigotsky, 2004, p. 36)¹⁴. Antonio Damasio, na neurociência, vê as emoções de um ponto de vista fisiologizante, biologizante, ponto de vista este que é ainda mais frisado em *Biologie des passions*, de Jean-Didier Vincent.

A imbricação entre as duas dimensões, que se expressou de modo mais patente na mencionada tradição da psicologia das emoções e da neurociência, já vinha sendo dimensionada contundentemente em figuras como a de um filósofo como Spinoza, ou mesmo nas reflexões de médicos no decorrer do tempo, como em Hipócrates e sua teoria dos humores, Galeno, Marin Cureau de la Chambre¹⁵ e até mesmo na analogia dos estoicos nos termos “doença da alma”. As paixões/emoções, dessa forma, sempre aproximaram as duas dimensões, e essa foi umas das principais razões para que elas se tornassem problema filosófico.

¹⁴ Tradução nossa para o trecho em espanhol: “En la vivencia de las emociones, James atribuye el principal papel a las sensaciones viscerales. Lange reduce enteramente esa vivencia a la sensación del sistema vasomotor” (Vigotsky, 2004, p. 36)

¹⁵ A título de exemplo, explicitamos o que diz Desjardins (2004) sobre Marin Cureau de la Chambre: “Les cinq volumes des *Caracteres des passions* le répètent sans cesse : toute passion provoque un mouvement des esprits, dans la mesure où ces esprits sont les « instruments de l’âme » et que ce mouvement cause, à son tour, un flux ou un reflux du mouvement du sang et des humeurs.” (Desjardins, 2004, p. 271)

Além disso, as paixões/emoções estiveram relacionadas à reflexão sobre a apreensão do conhecimento, ou, em outros termos, à problemática da passagem do exteroceptivo (campo das sensações) ao interoceptivo (campo das ideias), que se marca como “passividade receptiva” ao mundo. Um exemplo disso é o que diz um empirista como Hume (2009, p. 25, p. 309), em sua oposição entre “impressões”, “ideias”, dividindo as primeiras em “originais” e “secundárias”. Antes da formação das ideias, se interpõe o momento das impressões, sendo as originais as sensações, e as secundárias as emoções, paixões:

as impressões secundárias ou reflexivas são as que procedem de algumas dessas impressões originais, seja imediatamente, seja pela interposição de suas ideias. Do primeiro tipo são todas as impressões dos sentidos, e todas as dores e os prazeres corporais; do segundo, as paixões e outras emoções semelhantes. (Hume, 2009, p. 309)

As paixões e emoções se colocam, portanto, num meio, ponto intermediário entre o momento *incoativo* da sensação até o *terminativo* em que se formam as ideias. É uma espécie de gradação da visada debrante do sujeito em relação ao mundo: mais aproximado na sensação; menos na formulação das ideias; numa espécie de limbo, no que se refere às paixões. A visão de Locke, em seu *Ensaio sobre o entendimento humano*, é similar. Essas reflexões, de dois filósofos considerados empiristas, refletem um pouco dessa relação de aproximação, ainda que haja diferença, que diversos autores viram entre paixão/emoção e sensação¹⁶.

A nosso ver, essa imbricação indicia que o sofrimento humano não se resume a um conjunto de nomes dados a sentimentos ou paixões, mas é a própria relação do sujeito com as suas vivências em geral e uma maneira de

¹⁶ Não deixa de lembrar, essa maneira de conceber, o modo como Jacques Fontanille (2008) concebe, em semiótica, a semiose e o papel do corpo na geração do sentido, o que se daria pela apreensão de um plano de expressão exteroceptivo, “los productos de la percepción de las figuras del mundo natural” (Fontanille, 2008b, p. 182), e de um plano do conteúdo interoceptivo, “los productos de la percepción del mundo interior, cognitivo e emocional” (Fontanille, 2008b, p. 182-183). O que acontece é que, para este semioticista francês, no processo da semiose, pela mediação do corpo, a passagem dos primeiros aos segundos representa um processo de interiorização.

experienciar que, de alguma forma, não se restringe ao que se concebeu como “alma” na história do Ocidente. Assim é que, podendo a passionalidade se confundir com as vivências em geral, é que se abre margem para uma visão das paixões sem nome (Landowski, 2004).

Nesse debate, pois, importante é termos em vista que, se não operarmos uma intelectualização demasiada das paixões, lidaremos com um sofrimento humano *menos convencionalizado*, menos coagido pelas possíveis moralizações também inerentes ao universo do passional. Esse sofrimento menos convencionalizado é marcado sobretudo pela tensividade, a aproximar, pelo proprioceptivo, o interoceptivo e exteroceptivo. Termos como *estesia* demonstram essa interrelação que se dá pelo corporal, bem como o desbravar da semiótica rumo ao sensível passional e ao sensível relativo ao mundo natural, que são duas questões que se aproximam nesse caso, mas que ao mesmo tempo são questões distintas.

Logo, trazer esse debate é advogar que as ditas paixões da alma podem resvalar também em paixões do corpo (somatização), ou ainda em âmbito contrário, quer dizer, as paixões do corpo podem resvalar em paixões da alma, pois o sofrimento corporal sempre possui implicações “n’alma” também. Quanto a isso, é interessante notar trechos como os que seguem, de Landowski e Zilberberg, respectivamente, e que nos remetem a essas questões: “estados da alma e do corpo indissociavelmente ligados” (Landowski, 2004a, p. 119)¹⁷; “ ‘o afetivo’ somatizado ou ‘o somático’ afetante...” (Zilberberg, 2011b, p. 136)¹⁸. É o corpo como perturbação da alma ou alma como perturbação do corpo, em duas diferentes orientações, que se evidenciam aqui nas passagens dos autores.

Tudo isso nos chama a atenção para o fato de que essas questões nos remetem ao campo da estesia e do passional, dando ênfase ao que essas duas problemáticas – paixão e sensação –, que não se igualam, reiteramos, se aproximam. Ao distinguir *sensações*, *afecções* e *paixões*, tomando como parâmetro Richir (1993, p.10-22), Fontanille (2008b, p. 174) distingue de modo

¹⁷ Tradução nossa para o seguinte trecho: “états de l' « âme » et du corps indissociablement liés” (Landowski, 2004a, p. 119)

¹⁸ Tradução nossa para o trecho em espanhol “ ‘lo afectivo’ somatizado o “lo somático” afectante...” (Zilberberg, 2011b, p. 136)

claro as três noções, demonstrando, por outro lado, o fundo que as *igualam*: o corpo. As paixões transitam, portanto, no campo do “sensível”, ou, se for preferível, no do “sentir”, seja este entendido como relativo a uma sensorialidade, seja como relativo a construções similares a “sentir tristeza”, “sentir alegria”. Em suma, não é por acaso que o termo “sentir” e alguns de seus correlatos se aplicam a esses dois universos.

Vejam um exemplo: um sintagma como “sentir dor” se desloca entre esses dois âmbitos e nos põe em face de uma espécie de aproximação unificadora, além de suas acepções transitarem também entre os dois universos (dor física e dor como desgosto, esta última assumindo feição metafórica). Por um lado, sentir dor, na primeira acepção – no sentido corporal mesmo –, é uma experiência que conjuga interoceptivo e exteroceptivo de uma forma que o corpo se torna instância de sensação e de paixão/emoção. O corpo, pois, *unifica* o sujeito de tal forma que as suas sensações “sensoriais”, com o perdão do pleonasma, e as “afetivas”, se conjugam numa experiência *una*, como se o contato com o mundo fosse o equivalente a uma aproximação entre estados de coisas (o que acontece “efetivamente”) e estados de alma (o que é da ordem do interior e do imaginário do sujeito).

Um outro bom exemplo dessa imbricação aparece em um livro como *Histoire de la douleur*, de Rey (2000), dedicado ao tema da dor, onde aparece o seguinte questionamento: a dor é uma sensação ou uma emoção? É essa dimensão afetiva, e o efeito de unidade, apontado por nós até aqui, que traz a questão do corpo para a discussão, e para a semiótica. No que tange a esta última, o corpo é a instância dos efeitos estésicos, logo, da sensibilidade dos textos, por isso remete também à instância enunciante, a uma instância meta e também identitária¹⁹. Isto se dá porque o corpo, operador da semiose, é o termo complexo da relação entre exteroceptividade e interoceptividade, tal como aparece na formulação de Fontanille, presente no *Soma et séma*:

¹⁹ Intencionalmente escrevemos em dupla acepção: seja identidade do enunciador, em oposição a *alteridade*; seja como instância das identidades, em oposição à *diferença*, no contexto da apreensão geral e elementar da significação.

Tal como na concepção fenomenológica do próprio corpo, aqui a união do nível de expressão e do nível de conteúdo é assegurada pela única entidade comum à interocepção e à exterocepção, a saber, a propriocepção: o *corpo próprio* é o mediador dos dois planos da linguagem, e a *propriocepção* é considerada como o termo complexo da categoria *interocepção/exterocepção*. (Fontanille, 2008b, p. 183)²⁰

Diante de uma tal passagem, nos perguntamos: o que seria, ou como se situaria a estesia, ao se pensar nessa oposição entre plano de expressão e plano do conteúdo, ou seja, entre exteroceptivo e interoceptivo? E no caso da hiperestesia, a ser debatida ainda com mais vagar neste capítulo? Adentrar-se-ia, na hiperestesia, um estado de alma no próprio campo da afecção e da sensação, já que o “hiper” da sensação demarca justamente o exagero de um estado de alma? Como veremos em *Angústia*, a hiperestesia aparece no romance justamente porque as sensações do personagem principal estão em função dos seus estados de alma. Pela sensação se exprime paixão, portanto, num efeito de unidade que se dá sobretudo pelo corpo e pela proprioceptividade. São interessantes questões a se pensar e que o discurso simula em seu universo linguajeiro.

Reflitamos ainda em outros termos, a fim de deixar claro ao leitor o que nos inquieta aqui: se pensarmos que, nas reflexões que a filosofia, a medicina, a biologia e psicologia das emoções fizeram sobre as paixões, o corpo pode ser visto como plano de expressão (exteroceptivo) – o rubor de uma face, por exemplo – de uma paixão (interoceptivo), a vergonha, no caso, que é um conteúdo, o que acontece na estesia, em situações em que não identificamos uma paixão nominal em exato? É o efeito *uno* da proprioceptividade que se ressalta, não mais separando a expressão (fisiológica) e um conteúdo (paixão, emoção), mas trazendo, em ato, a estesia como sensação passionalizada. Ainda que nossa reflexão se baseie num exemplo do corpo biológico, podemos dizer que

²⁰ Tradução nossa para o trecho, extraído de versão em espanhol: “Como en la concepción fenomenológica del cuerpo mismo, aquí la unión del nivel de expresión y el nivel de contenido está asegurada por la única entidad común a la interocepción y la exterocepción, a saber, la propiocepción: el cuerpo mismo es el mediador de los dos planos de lenguaje, y la propiocepción se considera como el término complejo de la categoría de interocepción/exterocepción. (Fontanille, 2008b, p. 183)

estes elementos são semiotizáveis, no sentido de que podem ser encarados na malha do jogo das expressões e conteúdos.

É a partir de uma questão similar que se dá a razão que Landowski, no texto “Faire signe, faire sens: régimes de signification du corps”, presente em seu *Passions sans nom*, diferenciar duas maneiras de o corpo se discursivizar, ou, em outros termos, dois regimes de sentido em que podemos pensar o corpo: um do corpo dessemantizado e desencarnado, simples superfície de inscrição sígnica, passível de leitura de uma doença, de uma paixão, por exemplo; e o corpo como instância discursiva vivente, marcado por um regime de sentido enquanto produto de interrelações somáticas, *fazedor* de sentido (Landowski, 2004a, p. 78)

O que Landowski chama de corpo dessemantizado é o corpo objetivado pela ciência. A título de outra ilustração, pensemos em uma prática banal de leitura, que não deixa de ser similar à prática da psicologia das emoções e da tradição dos estudos fisionômicos: a de um sintoma a partir de um traço corporal, a exemplo, o ato de pôr a mão na testa de alguém, acompanhado do auxílio de um termômetro, para delimitar que, pela temperatura corporal, alguém está com febre. A temperatura corporal, de mais de 37 graus, delimitará o estado de febre do sujeito. Temos, logo, expressão e conteúdo aqui: o traço fisiológico é o plano de expressão do conteúdo “febre”, esta que, por sua vez, pode ser expressão de um outro conteúdo, mais abstrato. Algo de similar acontece em uma imagem de um sujeito acometido de uma paixão. É uma prática bem comum nossa, por sinal, ler numa expressão facial, que é, portanto, uma expressão corporal, delimitando um conteúdo, um estado de alma, uma emoção. O corpo aqui é um corpo-signo, na formulação de Landowski, que tem uma dimensão semiótica, portanto, enuncia.

É esse um dos motivos que faz com que a paixão tenha feito parte da reflexão de tradições, ou partilhado de ideias, da fisiologia ou mesmo da medicina. É um corpo como instância indicial de um sentido subjacente. A questão que se acentuará aqui é de mostrar a paixão conjugando esse dois âmbitos nos textos, e ao mesmo tempo mostrar que a estesia tem o poder de expressar isso em ato nos discursos, diminuindo a distância dualista entre a

expressão corporal e o estado passional, em outros termos, é um corpo que não é signo de paixões, mas que ele próprio se exprime passionalmente, é um corpo com dimensão enunciativa, e não enunciva, por isso essas considerações nos interessam, porque concernem ao corpo ou como representação visual, ou como instância enunciante. É ao enunciativo a que alude Landowski ao se utilizar do termo *corpo-sujeito*, em oposição a *corpo-objeto*. No decorrer desta tese esclareceremos essas ideias, porque elas são basilares em nossa empreitada e sempre estaremos às voltas com elas.

Por ora, queremos mostrar ao leitor que essa oposição *corpo-objeto* x *corpo-sujeito* também se atrela a uma dimensão enunciativa, ou seja, ela está relacionada a níveis de enunciação em que podemos situar, de modo distinto, a dimensão passional do discurso e a questão do corpo. Não obstante, está atrelada a diferentes regimes de sentido, ou modos de significância, segundo tem pensado Eric Landowski. Investigaremos como esses pontos podem ser pertinentes para tratar da experiência passional e estética nos discursos. Antes disso, vejamos como a questão do corpo foi se insinuando na obra de Greimas.

1.2.1 – Do corpo em Greimas

Vimos tratando aqui das paixões e do corpo em diálogo com o que foi dito em outras áreas, fazendo menções a ideias de semioticistas, tais como Fontanille, Landowski, Zilberberg, que serão cruciais para nós. Mas, na tradição dos estudos semióticos, achamos interessante expor como, nos escritos de Greimas, a questão do corpo foi se insinuando gradativamente. Se formos ao *Semântica estrutural*, veremos o seguinte trecho: “Diríamos que tudo se passa como se, ao nível da percepção onde situamos essas figuras, uma categoria subjetiva, proprioceptiva, viesse ao seu encontro para binarizá-los numa espécie de a priori integrado na própria percepção” (Greimas, 1973, p. 116)²¹

²¹ Tradução em português do trecho: “On dirait que tout se passe comme si, au niveau de la perception où nous situons ces figures, une catégorie subjective, proprioceptive,

É justamente em um capítulo dedicado ao que Greimas à época chamava de nível semiológico, mais tarde chamado o nível figurativo, que se trata dessas questões. Ao mesmo tempo, é um trecho em que se fala de disforia e euforia, o que está ligado ao que, mais tarde, na teoria, seria caracterizado como concernente ao nível profundo. Nos níveis superficiais do sentido, as passagens indiciam, se insinua uma instância profunda, de ordem proprioceptiva, responsável por pôr as figuras e o discurso na malha do jogo valorativo – e afetivo – da euforia e da disforia.

No *Dicionário de Semiótica*, quando os autores versam sobre a categoria tímica, é dito que esta “serve para articular o semantismo diretamente ligado à percepção que o homem tem de seu próprio corpo” (Greimas e Courtés, 2016, p. 505) e ainda acrescentado: “ela entra como termo complexo (ou neutro?), na articulação da categoria que lhe é hierarquicamente superior à da exteroceptividade/interoceptividade” (Greimas e Courtés, 2016, p. 505). A nosso ver, a dúvida sobre ser um termo “complexo” ou “neutro”, insinuada pela pergunta parentetizada, na passagem, revela a tensão entre o sensível e o inteligível na teoria, entre os termos simples e os termos complexos e a maneira como o quadrado semiótico lida com ambos. Afinal, pensando-se neste último, essa instância é da pura negação das díades (nem um, nem outro) ou é uma instância das complexidades e, logo, associada ao termo complexo e a uma tensão entre contrários?

No *Sobre o sentido II*, em um importante texto para a tradição da entrada da questão do passional em semiótica, o intitulado “Sobre a modalização do ser”, num contexto em que Greimas buscava justamente estabelecer uma relação entre o nível profundo e o universo modal, mais uma vez a instância proprioceptiva é mencionada: “Trata-se de uma categoria ‘primitiva’, também chamada proprioceptiva, com a ajuda da qual procura-se formular, muito sumariamente, a maneira como todo ser vivo, inserido em um meio, “sente” a si próprio e reage a seu entorno (...)” (Greimas, 2014, p. 103). Chama atenção essa aparição de um “sentir-se a si próprio”, bem como do termo “primitivo”, o que nos

venait à leur reencontre pour les binariser dans une sorte d'*a priori* intégré à la perception même.” (Greimas, 2015 [1966], p. 87).

remete a uma instância do sentido que parece se pôr na própria tensão entre “natureza” e “cultura” e numa afetividade elementar: “ser que é entendido como ‘um sistema de atrações e repulsões’”.

Greimas estava pensando em semantismos elementares do discurso, os quais podemos associar a uma dimensão afetiva porque indiciam se determinado elemento é *aprazível* (eufórico) ou não ao discurso, ou melhor, ao universo axiológico ligado a ele. As relações de euforia e disforia são, pois, elementos de ordem afetiva também, a demarcar as escolhas e preferências discursivo-passionais do sujeito enunciante. Relações de atração e repulsão, dor e prazer, representam, assim, relações elementares no contato sujeito-objeto, espécies de interação primeira e passional dessas duas instâncias. Se pensarmos no veio da estética atrelado à problemática da sensação, essas relações são de ordem estética, porque elas remetem ao campo da sensação, similares ao prazer e a dor: na relação sujeito-objeto, logo, se coloca primeiro um timismo elementar, espécie de apreciação afetiva primeira, depois vertida em valor inteligível que o sujeito busca.²²

Mas é para uma outra passagem que queremos direcionar o leitor, presente em um livro não tão central na obra de Greimas, o *Semiótica e Ciências Sociais*: “A linguagem poética apresenta-se assim como uma organização específica da fala que procura escapar da arbitrariedade dos signos linguísticos e reencontrar uma motivação originária como a dos signos onomatopáicos, ou no limite, do grito humano.” (Greimas, 1976, p. 182)²³ O que é de veras interessante no trecho é que, ainda que não fique tão evidente a menção ao corpo, a passagem nos remete à mesma instância de sentido, espécie de instância profunda. Frisamos ainda que, ao lado do exemplo utilizado sobre a linguagem poética, há o do “grito”, que evidencia uma menção, ainda que não explorada, do universo passional, ou seja, de uma experiência passional de pura

²² Espinoza, em uma passagem de sua *Ética*, assim o diz: “não desejamos algo porque esse algo é bom, mas algo é bom porque o desejamos.” (Espinoza, p. 255, p. 299). A dimensão afetiva, nesse trecho, parece vir antes da inteligibilização cognitiva ou moral do valor.

²³ Tradução presente em Tatit (2019, p. 126).

pontualidade e aceleração, que poria em xeque a própria possibilidade do discurso e da arbitrariedade da semiose.

No *SP* fica mais claro em que isto é relacionado ao corpo: o corpo é uma instância que parece se ressaltar quando se trata do passional em forte intensidade, é a volta a um momento “pré-sentido”, um retornar à “proprioceptividade selvagem”. Obviamente, esses termos só têm sua pertinência na medida em que eles entram na malha do discurso. O que essas considerações nos mostram, ainda que causem estranhamento, é que a dimensão emotiva presente nos textos (exemplificada com o grito), bem como a estética (exemplificada com a motivação na poesia) nos põe por vezes em face de um efeito de *autocentração* do discurso nele próprio, o que remete, por sua vez, à enunciação.

Dentro desse âmbito, chama atenção que um termo como “reembreagem sobre o sujeito tensivo” tenha sido forjado em *SP*, porque o passional em ato remete justamente a uma experiência baseada no sofrer, no sentir aumentos e diminuições e num efeito de unidade. O emprego de “embreagem” aqui, precedido pelo “re”, que demarca uma *volta* a uma instância profunda do sentido, está na acepção que é mais comum entre os franceses, de modo um tanto equivalente ao que, na maneira como Fiorin (2016)²⁴ o emprega, é a *debreagem enunciativa*.

O grito, assim, retomando a passagem de Greimas, e tal como aparece em *SP* (1993, p. 22), marcaria uma volta do discurso sobre ele mesmo, uma necessidade de, devido à forte afetação que ele veicula, de (d)enunciar sua

²⁴ Não utilizaremos nesta tese o termo “embreagem” no sentido dos franceses pelo fato de estar assim dito no *SP*, mas, para que o leitor entenda bem o termo “reembreagem”, no contexto da obra, já que as mudanças terminológicas podem gerar fortes dificuldades de entendimento do termo “reembreagem sobre o sujeito tensivo”, dizemos que o termo equivale à *debreagem enunciativa*. Na terminologia de Fiorin (2016), que se opõe à *debreagem enunciativa*. Ao mesmo tempo, é importante salientar que essa “reembreagem sobre o sujeito tensivo”, presente no *SP*, se aproxima do que Estay Stange (2011, 2014) tem chamado de *debreagem sensível*. Salientamos, assim, que, mesmo sendo enunciativa, essa marcação enunciativa sensível do discurso possui certa peculiaridade em relação ao que geralmente se designa como “debreagem enunciativa”. Isto será explicado no capítulo 2 desta tese.

própria instância enunciante. Além disso, tenderia a aproximar expressão e conteúdo, estabelecendo uma espécie de motivação, que, ainda também seja já uma díade, porque um grito sempre pode ser fingido²⁵, é também um efeito de motivação e um efeito de discurso, de presença. A alta tonicidade, pois, faz rememorar o corpo e faz se realçar a instância enunciativa do discurso.

Captar uma aproximação entre plano de expressão e plano de conteúdo no “grito”, e apontar uma espécie de efeito motivacional no discurso que manifesta o grito, é também acusar uma espécie de dimensão *introversiva* na linguagem – para remontar a um termo de Estay Stange (2014, p. 357), que ela retoma de Jakobson e que ela diz ser inseparável da função estética do discurso –, uma espécie de instância profunda que possui a tendência de se acusar em discursos estetizados ou passionalizados e mostrar, assim, uma espécie de “auto-telismo” que a linguagem, nesses casos, torna mais evidente. Em suma, essa instância profunda é uma instância do *sujeito*, que se torna prenhe em nesses discursos fortemente passionalizados e estetizados. Ou ainda: em discursos que não prescindem da sua maneira de enunciar – na verdade, nenhum discurso prescinde de sua enunciação –, mas nesses discursos a que aludimos, essa pregnância da enunciação se torna ainda mais eloquente e recrudescida, fazendo com que a dimensão estética e *corporal* do discurso se ressalte.

Um outro bom exemplo para isso podemos encontrar em Landowski (2016, p. 189-206): ao investigar estratégias de presentificação no gênero carta, uma vez que é um gênero marcado pela ausência/distância do destinatário em relação ao remetente, o autor se volta para aquelas que, marcadas pela passionalidade (relativa à ausência do outro) não estão preocupadas em fazer o destinatário *saber* algo, mas em fazer-ser, em intensificar, por recursos

²⁵ Isto nos faz lembrar das constantes colocações de Umberto Eco (2000) sobre o fato de que a significação pode ser aproximada à mentira. No Tratado de Semiótica Geral, o autor assim diz: “Por tanto, siempre que se manifesta una posibilidad de mentir estamos ante una función semiótica” (Eco, 2000, p. 100). E ainda diz, na mesma página: “Siempre que hay mentira, hay signicación. Siempre que hay signicación, se da la posibilidad de usarla para mentir”. De certo modo, portanto, se o grito pode ser fingido, então é porque aí já estamos na alçada da semiótica. É o tal do fingidor pessoano, que chega a fingir que é dor a dor que deveras sente.

enunciativos, o paradoxo da ausência-presença do objeto desejado. Ao propor três regimes, mas que podem ser vistos em dois polos, o autor explora o fato de que nas cartas pode haver uma postura mais voltada ao informar, marcada por uma relação *transitiva* entre enunciador e o conteúdo a explicitar ao enunciatário, ou uma que procede de modo inverso, ou seja, busca suprimir a distância, com o sujeito do discurso a se queixar da ausência e se dirigindo ao próprio discurso, numa atitude reflexiva.

Nesse último regime, de mais passionalidade, o discurso volta-se a si mesmo, portanto, se *aliena* da funcionalidade mais comum da carta de estabelecer interlocução entre um remetente e um destinatário: “em suma, escrever se reduz então a contar indefinidamente as circunstâncias imediatas do acto mesmo de escrever ou, na falta de algo melhor, de sua dolorosa impossibilidade.”²⁶ (Landowski, 2016, p. 202) O discurso, pela intensificação da passionalidade, do sentimento de ausência, volta-se a si mesmo, como se, por uma espécie de exercício de metalinguagem, e de implosão, buscasse uma instância *meta*.

Interessante é que, ao tecer essas considerações, o semioticista diz tornar-se o discurso da carta uma “variante particular do discurso poético” (Landowski, 2016, p. 202). Desligada da relação transitiva com o mundo e com o interlocutor, a enunciação passional se avizinha de uma enunciação poética (e estética, portanto), convertendo-se “em ato de presença”, ainda segundo termos de Landowski (2016, p. 204). Não obstante, é nessa instância do sentido da presentificação que “O comércio epistolar transcende a partir desse momento o domínio da pura comunicação intersubjetiva e se converte, posivelmente, em ‘literatura’”²⁷ (Landowski, 2016, p. 206) A passionalização do discurso revela uma sua instância autotélica e, conseqüentemente, o estetiza.

É essa mesma problemática que está por trás da passagem de Greimas e que pode ser pensada ainda de outra maneira, como na célebre oposição entre

²⁶ Tradução nossa para o seguinte trecho: “en suma, escribir se reduce entonces a contar indefinidamente las circunstancias inmediatas del acto mismo de escribir o, a falta de algo mejor, de su dolorosa imposibilidad.” (Landowski, 2016, p. 202)

²⁷ Tradução nossa para o seguinte trecho: “El comercio epistolar trasciende a partir de ese momento el dominio de la pura comunicación intersubjetiva y se convierte, posiblemente, em ‘literatura’” (Landowski, 2016, p. 206)

dizer e *dito*, para utilizar uma dicotomia que aparece em título de livro de Ducrot (2001), ou quando Maingueneau (1996, p. 15-16) convoca a oposição “dizer” vs. “mostrar”. A parada que o estético causa, portanto, se liga ao fato de que sua maneira de enunciar, de dizer, é sempre marcada por uma espécie de “dizer dizendo-se”, que remete sempre a uma forma de exprimir, por isso é mais difícil separar enunciação e enunciado nesses discursos.

Portanto, o que a passagem de Greimas indicia, e a questão do corpo veio nos dizer, é que o tratamento do discurso não se dá em uma passagem rápida pela enunciação, por isso, nesta tese, a questão da enunciação também nos será muito cara. É necessário “parar” de modo mais detido, captar a dimensão subjetiva da linguagem, sua pertinência semiótica, ainda que isso nos leve a aporias, e a semiótica não tem enfrentado poucas nas últimas décadas. Logo, ao tratarmos dessa aproximação entre o estético e o passional chegamos à conclusão de que o passional nos leva a uma outra lógica do sentido.

Quanto ao corpo, frisamos o fato de ele se revelar como instância significativa e que se acusa pela dimensão afetiva e enunciativa do discurso. A implicação disso é que a discursivização da paixão *em ato*, como já adiantamos, implica em ela tomar conta de todo o discurso, numa espécie de recusa à debreagem. É como se uma força *enunciativa* (em oposição à *enunciva*) sobreviesse ao discurso indiciando que o passional em ato só pode se manifestar se for no caso de o sujeito só se sentir a si mesmo, por isso os autores de *SP* utilizaram os termos “reembregem sobre o sujeito tensivo”. Não estamos advogando aqui que isto não seja um efeito de sentido, pelo contrário, mas evidenciando a relação próxima que os efeitos de *corporalidade* nos discursos têm com a questão da enunciação e com o *observador*.

1.2.2 – Corpo, enunciação, expressividade

Achamos interessante, nesse debate, mencionar alguns outros autores que trataram questões desse mesmo interesse. Um primeiro ponto concerne a termos correlatos ao termo “expressão”, este que está por trás da origem da palavra “expressionismo”, que nos interessa centralmente nesta tese. Podemos

começar citando o fato de Roman Jakobson, ao alcinhar a “função emotiva”, tachá-la também “expressiva”. O uso desse termo não se dá só por estudiosos da linguagem, mas em estudiosos de arte também. O ponto que mostra essa confluência se refere ao fato de que a dimensão expressiva concerne a uma espécie de pregnância do *dizer no dito*, à enunciação, em suma.

Nesse ponto, devemos perceber que, ao dizermos que a enunciação se aproxima da economia manifestacional do discurso, ou seja, de sua *vida*, de sua “vibração”, é porque ela opera também os processos de presentificação do discurso. É por esse motivo também que o nível enunciativo é sobretudo aquele que está ligado a uma dimensão pragmática, e aos efeitos (estéticos e passionais) gerados pelos textos. Discini (2013) também toca nesse tema, ao lembrar, com Austin, que, a partir do ato de jurar, como ato ilocutório, “obtem-se um *efeito direto* dizendo” (p. 357, itálico nosso) e Benveniste, quando a autora cita a seguinte passagem de célebre texto deste linguista: “A enunciação *je jure* é o próprio ato que me compromete, não a descrição do ato que eu cumpro. Dizendo *je promets, je garantis*, prometo e garanto efetivamente.” (Benveniste, 1995, p. 292). É o próprio dizer, e não a narração sobre o dito, que se torna pertinente aqui.

A enunciação é da ordem da pregnância do discurso porque é um efeito de tornar presente, o que a faz se confundir com a própria manifestação em geral do discurso, logo, com *todo* o discurso. É essa dimensão da enunciação que a semiótica tensiva reivindica e que a põe em tensão com a visão greimasiana, que parte de outro ponto de vista, o da passagem do sistema ao processo. Na visão tensiva, a enunciação é a própria processualidade, busca lidar com o *discurso em ato*. A nosso ver, além da projeção de pronomes pessoais, bem como das associações subjetivantes e afetivantes geradas pelos mecanismos de modalização, há a enunciação que se confunde com a própria economia manifestacional da linguagem, responsável pela dimensão emotiva do discurso, pela “vida da linguagem”²⁸, por sua tensividade, por suas estratégias de presentificação e por suas estesias. Assim, o expressivo designa uma

²⁸ Não deixamos de lembrar aqui, ao usar essa expressão, do livro “Le langage et la vie”, de Charles Bally que, em alguns pontos, é um autor que, nos estudos linguísticos, é um pioneiro na reflexão sobre essas questões.

dimensão tensiva e emotiva que estará atrelada fortemente a questões relativas a esses diferentes aspectos enunciativos do discurso, sendo esse aspectos do discurso uma visada que encara o enunciado em sua totalidade, ou seja, uma visada extensiva, globalizante.

Para deixar esses pontos mais claros, vejamos como o “emotivo” e o “expressivo” aparecem de fato em Jakobson: “A chamada função EMOTIVA ou “expressiva”, centrada no REMETENTE, visa a uma *expressão direta* da atitude de quem fala em relação àquilo de que está falando.” (Jakobson, 1976, p. 123-124, *italico nosso*). Na passagem, o termo “expressão direta” não deixa de nos chamar atenção, porque o termo “direto” também aparece na passagem de Discini (2013). A nosso ver, o que esse uso do “direto” indicia é justamente a colocação em ato da presença do próprio discurso, em sua dimensão tensiva. É por esse motivo que, nesta tese, traremos constantemente a questão da diferença entre o discurso apaixonado e o discurso da paixão, dando ênfase ao primeiro, que se liga ao que Jakobson chama de “expressão direta” e à emoção dita ao nível da enunciação, o que se confunde com a própria dimensão tensiva de todo o discurso.

Fontanille e Zilberberg (2001, p. 280), na recensão do capítulo “Emoção”, mencionam a função expressiva em Karl Bühler e nos remetem a uma dicotomia do autor, que via duas formas de expressão da emoção: a “ressonância” e o “índice”. A nosso ver, a ressonância, que os mencionados semioticistas dizem deveria ser digna de muito mais atenção, revela justamente essa dimensão emotiva enunciativa, que não se reduz a tornar a emoção algo como um sintoma, um signo estabilizado, ou uma figura traduzível, mas que aponta a própria vibração do discurso, do enunciado em sua globalidade, que manifesta a vivacidade e tensividade da enunciação.

Esse mesmo termo (“expressivo”), e seus correlatos, que aparece equiparado ao emotivo nesse contexto, aparece constantemente em manuais de estilística e também na pena de críticos e estudiosos de arte quando estes versam sobre uma dimensão dos objetos artísticos que remete a uma maneira de significar que não funciona sob a forma de veiculação de ideias (conteúdos). Essa outra forma se refere a investimento estético e emotivo, tal como acontece em comentários de Didi-Huberman (2015, p. 180) sobre a transposição de uma

fotografia de uma paciente do hospital de La Salpêtrière em gravura: “um exagero absolutamente ‘expressivo’ da crispação dos ombros” (Didi-Huberman, 2015, p. 180, itálico nosso), “e até a cabeleira Richer nos torna mais ‘expressiva’, como uma torrente desordenada de paixão” (Didi-huberman, 2015, p. 180, itálico nosso). As formas da gravura acentuam as formas da fotografia justamente para intensificar a expressão do pasisonal.

Georges Roque, ao escrever sobre a arte abstrata, teoriza sobre o que queremos apontar aqui ao trazermos essa discussão sobre expressividade: “o significante não tem mais apenas a função de transmitir a ideia (a palavra como o 'signo' da ideia), ele também tem seu *valor expressivo próprio*.” (Roque, 2003, p. 319, itálicos nossos)²⁹. cremos que essa dimensão não se restringe somente à pintura e à arte abstrata, mas nos põe em face de uma maneira de significar, maneira esta que tornou possível o projeto semiótico de um Claude Zilberberg, por exemplo, bem como as afirmações de Landowski sobre a diferenciação entre *apreensão* e *leitura*, dois regimes de sentido diferentes, sobre os quais ainda versaremos com mais vagar.

Voltando a mencionar um autor mais próximo dos estudos da linguagem, vemos que, em Bally (s/d [1909]), o termo “expressão” é associado ao sujeito da enunciação, ao estilo e à dimensão afetiva da linguagem, o que também acontece na estética de um Croce (2016). Em outra obra de Bally, a intitulada *Le langage et la vie*, veremos a abundância de usos de palavras como “vida” e “expressividade”, que estão relacionadas justamente a uma dimensão ao mesmo tempo estética, emotiva e enunciativa da linguagem.

O que havia em comum nesses autores, e que aparece de modo muito claro já num estudioso como Bally, é algo similar ao que é abordado em Volochinov/Bakhtin (2017) como *vertente subjetivista* de abordagem da linguagem, é o paradigma da linguagem como “expressão”, da linguagem como “energeia”, para mencionar termo de Humboldt, e que postula uma visada sobre a linguagem mais pautada em uma visão *dinâmica* do que *estática*, mais

²⁹ Tradução nossa para o seguinte trecho: “le signifiant n’a plus seulement pour fonction de véhiculer l’idée (le mot comme ‘signe’ de l’idée), il a aussi sa *valeur expressive propre*.” (Roque, 2003, p. 319, itálicos nossos)

subjetiva do que *objetiva*. Essa mencionada dicotomia presente em Volochinov/Bakhtin (2017), a nosso ver, já revela uma querela similar ao que temos levantado até aqui sobre a tensão entre a objetivação e a subjetivação em semiótica.

E não é somente em autores como estes que o termo “expressivo” ou “expressão” aparecem. Tudo isso faz pensar também no modo como Merleau-Ponty trata do termo “expressão”, pensador que em muito se dedicou também à reflexão sobre a arte, sobretudo a pintura. No caso do filósofo, vemos uma busca por apreender a dimensão de acontecimento da percepção e sua pertinência. O gesto do filósofo se passa na delimitação de uma dimensão expressiva da figuratividade e do plano da expressão³⁰. No fundo, o que Merleau-Ponty faz também é reivindicar uma visada estética relativa à percepção, ponto que é crucial na abordagem de discursos e objetos estéticos ou estetizados, posto que a dimensão estética é também fruto de visada aos discursos/objetos.

É preciso reconhecer, antes dos "atos de significação" (Bedeutungsgebende Akten) do pensamento teórico e tético, as "experiências expressivas" (Ausdruckserlebnisse); antes do sentido significado (Zeichen-Sinn), o sentido expressivo (Ausdruc/cs-Sinn); antes da subsunção do conteúdo à forma, a "pregnância" simbólica da forma no conteúdo. (Merleau-Ponty, 1999, p. 388)

Merleau-Ponty aponta algumas dicotomias aqui: a do “sentido significado” e a do “sentido expressivo”, bem como “forma” e “conteúdo”. Obviamente, “forma” não está empregada no contexto tal como em semiótica, e nos põe em face, na verdade, é dos mecanismos enunciativos dos discursos, das escolhas do enunciador e de sua “forma” de se expressar. A oposição forma e conteúdo, portanto, da tradição literária e da crítica de arte, reflete a oposição entre dizer e

³⁰ Doravante, para não gerar ruídos de significação quanto aos termos “expressão” e “plano de expressão”, utilizaremos “plano de expressão” para nos referir a um dos planos da linguagem, tal como determina a terminologia semiótica, e “expressão” será utilizado em referência a uma acepção do senso comum, utilizada por esses outros autores, e que se aproxima em muitos casos da noção de enunciação. O “expressivo”, a “expressividade”, como se pode perceber, não concerne somente ao plano de expressão, portanto, mas está relacionado aos dois planos da linguagem, uma vez que se refere, em verdade, a efeitos *enunciativos* do discurso.

dito, sendo a forma considerada “forma de dizer” algo. O termo expressão também é pensado de forma similar, por isso perpassa os dois planos, em termos semióticos, porque cifra justamente a enunciação do discurso, a sua dimensão de *dizer*³¹.

Por vezes, assim, no dito de Merleau-Ponty, o que entrevemos é uma espécie de equiparação do “expresso” com o “enunciado” e da “expressão” com a “enunciação”, numa correlação similar à que se faz entre o dito e o dizer: “é preciso reconhecer, veremos, uma operação primordial de significação em que o expresso não existe separado da expressão e em que os próprios signos induzem seu sentido no exterior.” (1999, p. 229). É uma busca de menor separação até mesmo entre os dois planos da linguagem também, ponto que temos mencionado aqui, porque isso é característico do discurso estetizado e apaixonado.

Todos esses elementos giram em torno do fato de que determinados mecanismos dos discursos são feitos, ou podem ser visados, não somente para serem “lidos” e “interpretados”, mas para serem apreciados em sua própria dimensão *sensível* e enunciativa, ou seja, em sua própria feição de *aparecer* e por suas próprias qualidades perceptivas, ainda em outros termos, em seu próprio “aqui e agora”, o que acusa, pois, uma dimensão enunciativa. A *expressividade* do discurso, a que aludem os manuais de estilísticas, ou os estudiosos da arte que analisam as obras sobre as quais eles se debruçam, é justamente essa autocentração que os elementos dos textos podem ter ou acentuar, apontar, e que é característica em comum dos efeitos estéticos e passionais dos textos.

Diríamos que esses mecanismos de sentido evidenciam, carregando um pouco nas tintas, uma semiose *em primeira pessoa*. Além disso, é importante

³¹ É por isso que se pode utilizar o termo “expressão” tanto no sintagma plano de expressão, o que já é uma delimitação da terminologia semiótica, quanto “manifestação de pensamento”, o que se confunde com o ato de dizer, com o enunciar. No terceiro capítulo desta tese mostraremos a pertinência de se pensar nas múltiplas possibilidades semêmicas do termo, para entendermos o termo “expressionismo” e suas implicações e pressupostos, afinal, o termo não é usado por acaso. Neste momento da tese, o que é sobretudo importante é a ideia de que, nos discursos, quando a enunciação se torna pregnante, e se acentua, acentua-se também a dimensão figurativa e, em discursos mais estetizados, o plano de expressão.

frisar que toda a discussão de Merleau-Ponty se dá justamente em um deslocamento de um ponto de vista: sair de um plano demasiado objetivante da análise para um plano mais enunciativo e acontecimental do vivido simulado em discurso. Ou seja: é uma questão de olhar de outra forma também os objetos, porque as questões estéticas sempre demandam uma recepção. Em linhas gerais, por esses motivos as reflexões fenomenológicas se revelaram importantes. O gesto merleau-pontyano é o de sobretudo refletir sobre um estrato sensível da relação do sujeito com o mundo, mediada pelo corpo, na busca de dar vazão a uma espécie de experiência do mundo pelo sujeito, o que se dá em ato, em devir.

Todas essas questões se insinuam também em Discini (2013), em seu *Corpo e estilo*, quando a autora se apropria da dicotomia *fala falante* e *fala falada*, de Merleau-Ponty, bem como associa a conotação a uma dimensão subjetiva/estética do discurso. A dimensão expressiva, sensível, que se explora a partir da instância enunciante, nos reporta justamente a essa *fala falante* de que a autora se vale para tratar do estilo e da enunciação: “Constituído na relação com o corpo actorial, o *lógos*, entendido como constitutivamente estésico, pode abeirar-se do estético, situação em que favorece a vizinhança com tais movimentos sugeridos por Merleau-Ponty como compatíveis à *fala falante*.” (Discini, 2013, p. 150)

A fala falante aparece em oposição à fala falada. Discini está a nos dizer que há uma dimensão do discurso que se reporta a uma espécie de imanência autotélica a ele e que se cifraria também pelo seu caráter em ato, já que a oposição “falante” vs. “falado” se refere, do ponto de vista temporal, ao acabado e ao não acabado. Há uma pregnância da dimensão enunciante do discurso, é o que podemos perceber quando a autora cita a seguinte passagem de Merleau-Ponty: “a fala ou as palavras trazem *uma primeira camada* de significação que lhes é aderente e que oferece o pensamento enquanto *estilo*, enquanto valor afetivo, enquanto mímica existencial antes que como enunciado conceitual” (Merleau-Ponty, 1999, p. 248, *itálicos nossos*).

Não deixa de chamar atenção, pensando em todo esse debate que estamos ensejando, que Norma Discini também trate constantemente de

conotação: “(...) o que remete à noção de conotação na vizinhança com uma *fala falante* subjacente à *fala falada*.” (Discini, 2013, p. 166). Qual seria a funcionalidade de tratar de conotação, nesses casos? Por que a conotação é associada a uma dimensão subjetiva e estética dos discursos? Ora, uma das funcionalidades é que a conotação se liga a uma visão da função sígnica em que, além da sua dimensão denotativa, apresenta outras nuances de sentido. Ao dito, pois, se acrescenta *algo*, e é nesse algo onde reside um quê “a mais” similar ao do dizer do discurso estético, bem como da dimensão afetiva e subjetiva do discurso.

Quanto ao acontecimento estético, consideramos a dominância de uma *fala falante*, jamais apartada de uma *fala falada* que, supostamente denotada, e supostamente primeira em relação à conotada, é entendida por nós como de conotação processada segundo uma valência mitigada ou mínima de acento do sensível sobre o inteligível. É consenso que o denotado antecede o conotado, mas admitimos um princípio contrário a esse, enquanto entendemos o próprio *lógos*, como fala e discurso, dado sob oscilações de graus de estesia, para que se configure o que Rastier chama de “estética fundamental”. (Discini, 2013, p. 171)

Qual a importância de uma tal discussão? A importância é que a dimensão passional do discurso em ato, bem como a dimensão estética, demandam do analista um olhar mais atento à relação entre enunciação e enunciado, e entre plano de expressão e do conteúdo. Na passagem de Discini, e constantemente em Greimas, aparece que os discursos estéticos possuem uma linguagem “primeira” e uma linguagem “segunda”. O conceito de conotação sempre lidou com uma dimensão expressiva do discurso, uma dimensão que gera conteúdos de modo mais sutil e que remetem a escolhas do plano da expressão e escolhas do conteúdo. Afinal, a diferença entre o fonema alveolar inicial de “tia”, pronunciado como africada em outras regiões do Brasil, não conota também diferenças de identidade do falante ?

Entretanto, em discursos como o da arte abstrata, ou da linguagem musical, bem como nos discursos apaixonados, a camada expressiva muitas vezes chamada de “linguagem segunda” apresenta uma independência que a torna “linguagem primeira”, e o discurso, pondo-se no terreno do tensivo, realça de modo contundente seu plano de expressão ou sua maneira de dizer. Se essa

questão faz lembrar algo similar a uma semiótica conotativa, daí que Kandinsky (2015) aponte uma série de conotações atreladas às cores, é importante lembrar que ela se diferencia porque a significação nesses textos reside somente nos jogos *valorativos* do plano da expressão e em sua pertinência tensiva ou semissimbólica.

É essa dimensão estética do discurso que se deixa entrever nos autores que versaram sobre o estilo, e sobre uma função emotiva-expressiva da linguagem. Utilizando-se do termo “expressão” e seus correlatos em acepções atreladas ao do senso comum, ou seja, deslocadas em relação à maneira que a semiótica o delimita, dentro de sua terminologia, como “plano de expressão”, alguns desses autores também cunharam o termo “expressionismo”, ponto sobre o qual nos debruçaremos mais detidamente no segundo capítulo desta tese.

Em suma, a questão que nos inquieta aqui é a de, afinal, pensar: como dizer a emoção? Versando sobre ela ou fazendo o discurso mesmo, todo ele, se *exprimir* emocionalmente? *Enunciva* ou *enunciativamente*? Vemo-nos ante a dicotomia “discurso da paixão” e “discurso apaixonado”, ponto sobre o qual versaremos ainda, mas que nos revela que a força enunciativa do discurso, sua dimensão “re-embreante”, é que pode manifestar a paixão genuinamente, ao mesmo tempo que isso torna o discurso potencialmente expressivo, *co-movente*, sensível. Daí que a fala falante trazida por Discini nos leve a pensar nessas questões: “um corpo imperfectivo, apresentado como o que *está sendo posto*; um corpo perfectivo, que se apresenta como o que *foi posto* (perfectivo).” (Discini, 2013, p. 306).

1.2.3 – Pregnância do sensível

Quando Merleau-Ponty nos mostra que devemos atentar também para um sentido expressivo dos objetos sobre os quais nos debruçamos, ele nos mostra justamente que o foco nessa dimensão está relacionado a uma *pregnância do sensível*. Podemos pensar isso a partir de uma exemplificação, para chegarmos em outro ponto interessante de nosso percurso: o da visada ao discurso, ou seja, da postura que podemos ter face às semióticas-objetos

quando as analisamos, pois a questão do sensível repercute nisso também, bem como do estético, que depende da nossa recepção.

Podemos nos utilizar da situação hipotética de um sujeito que avista uma camisa vermelha: ele pode olhá-la e depreender/buscar que significados (percursos temáticos, semas) o vermelho da camisa recobre, bem como associá-la ao universo figurativo dessa imagem; por outro lado, ele pode se pôr em face da *vermelhidão*, que antes de tudo o afeta, e assim parar na pregnância do vermelho (se ele é *mais* vivaz ou *menos*, por exemplo). Nesse segundo caso, o sujeito não se preocupa com a identificação da camisa como figura e do vermelho como seu atributo, mas sobretudo com a dimensão estésica da cor. Essa maneira de olhar é estetizante e passionalizante e se volta não para o universo representado, mas para a própria *corporalidade* do discurso, para a dimensão tensiva deste.

Exemplo similar é dado por Didi-Huberman (2021), ao tratar de ideias do cineasta russo Eisenstein: “É preciso saber fazer com que o azul-celeste dos papéis de parede ou do tecido dos estofados não seja apenas a cor desses papéis ou tecidos, mas que ela possua, no momento desejado, seu próprio *valor emocional*” (Eisenstein, 1947, p. 281 *apud* Didi-Huberman, 2021, p. 309, *itálicos nossos*). Didi-Huberman ainda acrescenta: “É que a própria cor é movimento (...) e não estagnação” Didi-Huberman (2021, p. 309). Ora, é a dimensão tensiva que dá independência à cor, que é vista por seu *valor emocional* próprio. Uma camada de significação se impõe e lida com a seguinte questão: a cor se põe dessa forma ou de outra? Logo, a escolha no plano de expressão já é uma escolha enunciativa que tem sua pregnância própria, a *superfície* do texto já é significante em si mesma.

Interessante é que o texto em que Didi-Huberman extrai essa passagem de Eisenstein é uma aula intitulada “Extrait d’un cours sur la musique et la couleur dans Ivan le Terrible”. Em outro momento, ao continuar a mencionar as analogias de Eisenstein com a música, Didi-Huberman (2021, p. 310) ainda diz: “E é assim que, em Eisenstein, o vocabulário da tonalidade passará da cor para a *musicalidade*”. Ainda trataremos com mais vagar dessa dimensão “musical”; o que nos chama atenção, por ora, nessa menção à música, é que essa arte

sempre foi vista por apresentar uma dimensão autorreferencial e afetiva, sendo paradigma até mesmo para se falar de uma “linguagem emocional”³².

Essa dimensão pregnante que as qualidades sensíveis dos discursos podem ter nos faz pensar que todo esse movimento da entrada mais massiva do sensível, do corpo, da tensividade na teoria semiótica veio revelar e nos faz pensar que, em verdade, ela indicia que há mais de uma visada face ao discurso, uma vez que podemos ter um olhar mais inteligibilizante ou um olhar mais voltado para os elementos sensíveis, como mostramos com o caso presente em Eisenstein, trazido por Didi-Huberman.

Podemos dizer, assim, que essa dicotomia (sensível e inteligível), de longa tradição no Ocidente, se atrela a questões de *ponto de vista*, o que, sabemos, está relacionado a questões de enunciação e à temática do *observador*. A querela entre sensível e inteligível marcaria, então, dois pontos de vista opostos, ou melhor, polos graduais, complementares em semiótica, o que se dá pelo fato de que os movimentos de “breagem”³³ (colocação em discurso) podem ser vistos de modo mais geral e aproximados de efeitos de aproximação e afastamento, e ligados à questão tensiva, como aparece em Fontanille (1991), que assim o diz:

se a condição dinâmica da colocação em discurso, logo da aspectualização, resulta de uma convocação das propriedades do espaço tensivo subjacente, não é de estranhar que as operações do colocar em discurso prossigam para começar por uma verdadeira esquizia da instância de enunciação que, como a cisão do proto-actante tensivo, se desenvolve em duas orientações opostas, que se pode intuitivamente glosar como “separação vs. reunião” e que na semiótica toma o nome de “debreagem” vs “embreagem”.³⁴ (Fontanille, 1991, p. 131)

³² Pode-se citar, por exemplo, as constantes aproximações que Lévi-Strauss faz, em suas *Mitológicas*, entre música e função emotiva: “Fica claro, entretanto, que, pelas razões já indicadas, torna-se ainda mais difícil isolar seu papel [função emotiva] do que no caso da linguagem articulada, já que vimos que de direito, senão sempre de fato, *função emotiva e linguagem musical são coextensivas*.” (Lévi-Strauss, 2004[1964], p. 51)

³³ Aqui utilizamos o termo “breagem”, conforme aparece em Saraiva e Leite (2013), e nos utilizamos da visão dos autores ao pensarem de modo gradual as relações entre enunciação e enunciado como efeitos de aproximação e afastamento no discurso.

³⁴ Tradução nossa para o trecho: “si la condition dynamique de la mise en discours, puis de l'aspectualisation, résulte d'une convocation des propriétés de l'espace tensif sous-

Os mecanismos de debreagem (enunciava) e embreagem (debreagem enunciativa) são aproximados em Fontanille a movimentos de reunião e separação. Pensamos se não seria tal raciocínio aplicável a qualquer movimento semiótico que se estabeleça como relação entre um sujeito observador e um objeto observado, incluindo-se em nível metateórico. Desse modo, se essa visão pode ser aplicada à própria teoria, perguntamo-nos se a uma conduta menos debreante não poderia ser atrelada uma postura mais aproximativa aos objetos, e, numa visada mais debreante, uma postura menos aproximativa aos objetos, pondo-se ao lado, respectivamente, do sensível e do inteligível, querela e luta antagônica da semiótica³⁵.

Em termos gerais, a questão que se coloca é que a entrada do sensível e do corpo sempre impôs o seguinte para a semiótica: a da aproximação/afastamento entre a metalinguagem e a linguagem-objeto. Afinal, não é uma questão corrente a questão do “vivido” e a da visada do analista em semiótica? Não está por trás disso a querela sobre a tensão entre uma semiótica *objetal* e uma semiótica *subjetal*, conforme dicotomia presente em textos de Jean-Claude Coquet? Analisar o discurso em sua dimensão corporal e estética demanda um olhar mais aproximado aos objetos, mais atento à dimensão enunciativa deles.

jacent, il n'est pas étonnant de constater que les opérations de la mise en discours procèdent pour commencer d'une véritable *schizie* de l'instance d'énonciation qui, comme la scission du proto-actant tensif, se développe en deux orientations opposées, qu'on peut intuitivement gloser comme «séparation vs réunion» et qui prennent en sémiotique le nom de «débrayage vs embrayage». (Fontanille, 1991, p. 131)

³⁵ Uma outra vantagem dessa visão sobre a questão do ponto de vista é que ela revela ser a presença um efeito gerado por mecanismos semióticos, ou seja, por posicionamentos enunciativos. É importante frisar isso para delimitar em que reside a dimensão semiótica da questão, e não somente a estritamente fenomenológica. Fontanille assim diz, quando versa sobre a presença: “De fait, la catégorie sous-jacente que nous nous efforçons d'articuler est celle de la présence, et il faut se demander non pas ce qu'est la 'présence' phénoménologique, mais plutôt *la manière dont le discours en acte schématise la présence phénoménologique pour en faire une de ses propriétés sémiotiques.*” (1999, p. 218). Tradução nossa: “De fato, a categoria subjacente que estamos tentando articular é a da presença, e devemos perguntar não o que é a “presença” fenomenológica, mas sim a maneira como o discurso em ato esquematiza a presença fenomenológica para torná-la uma de suas propriedades semióticas.” (1999, p. 218)

Pensando desse modo, poderíamos dizer que a visada greimasiana (semiótica standard) é constantemente encarada como uma visada mais *debreante* (enunciva) face ao discurso, mais preocupada com uma passagem ao plano do conteúdo e com as articulações significantes do texto, com a apreensão dos temas, dos temas, dos percursos actanciais, das estruturas elementares da significação; em contrapartida, vemos a questão do sensível em semiótica como marcada por uma visada menos *debreante* (enunciativa) aos discursos, porque é essa visada que se põe mais em face das qualidades expressivas das semióticas-objeto. É uma mudança de postura do analista³⁶, de *ponto de vista*, o que tem estatuto constitutivo, já que encarar um texto com uma ou outra visada é mudar seu estatuto significativo ou de pelo menos boa parte de seus elementos pertinentes. É como se se mudasse o contrato veridictório basilar da leitura do texto.

Landowski (2014), em diversos pontos da sua obra, tem trazido de modo veemente a necessidade de pensarmos em outros regimes de sentido, outras lógicas do sentido, outras visadas aos discursos. É assim que aparece, por exemplo, o termo *união* na teoria desse semioticista. No bojo dessas ideias, vemos o autor trazer, de modo claro, até mesmo uma dicotomia, a nosso ver, que se refere a duas visadas às semióticas-objetos, estas mencionadas por nós, o que o autor chama de dois modos de significância distintos:

É, portanto, necessário distinguir dois tipos de processos de significância: a *leitura*, decifração das “significações”, fundada sobre o reconhecimento de formas figurativas, e a *captura*, apreensão do “sentido” que emana das qualidades sensíveis — plásticas, rítmicas, estéticas — iminentes aos objetos.

Sublinhamos que nem um nem o outro desses regimes se define por referência a uma classe determinada de elementos à qual ele se aplicaria especificamente, mas que aquilo que os separa deve-se à

³⁶ Importante é dizer que, em sua radicalidade, a visada menos *debreante* é uma utopia, porque o analista, mesmo fazendo de conta que assume esse ponto de vista, sempre está em uma posição “meta”. É nisso que residem as questões colocadas por Landowski (2004a) sobre se se pode mesmo pensar essa dimensão do sensível. Ao mesmo tempo, sem deixar de ter isso como pano de fundo, é necessário assumir essa visada a fim de observar o objeto *de outra maneira*, a fim de angariar determinadas vantagens de adequação que ela traz. Em suma, é em torno de uma problemática tal que residem justamente essas aporias da tensão entre sensível e inteligível em semiótica.

diferença dos *tipos de olhar* que eles implicam respectivamente, sobre o mundo, qualquer que seja o elemento visado. Mais ainda, leitura ou captura, cada uma implica na realidade, da parte do sujeito, uma modalidade diferente de “ser no mundo” e, por esta razão mesmo, entra em correlação com os modelos praxiológicos oriundos da gramática narrativa enquanto problemática da interação. (Landowski, 2014, p. 13, *itálicos nossos*)

Landowski opõe “leitura” e “captura” (em outros textos, esta última é traduzida também como “apreensão”, termo que utilizaremos aqui). A primeira, a *leitura*, é essa responsável pela “decifração”, interpretação do discurso, ou seja, pela busca em vista da apreensão dos temas que lhe subjazem, das suas invariantes de conteúdo, o que começa pelo reconhecimento de figuras até o tratamento mais profundo desses conteúdos. Já a segunda, a *apreensão*, trata da pregnância expressiva das semióticas-objeto, de suas qualidades sensíveis, que demandam, pois, um olhar mais sensível ao sensível do discurso, à enunciação e à figuratividade, aos dados dos discursos que são mais infensos a uma *redução*³⁷.

E tem mais: ao complementar, o autor ainda diz que esses modos podem ser vistos como “tipos de olhar” e que essas duas visadas devem ser pensadas como duas maneiras de ser no mundo, e em interação com toda a gramática actancial já erigida na semiótica standard. Tratar aqui desses termos, portanto, é só participar desse movimento em geral da semiótica, nas últimas décadas, de trazer a questão do sensível de modo mais massivo para o seu corpo teórico, mas não para hipotasiá-la e sim ver como ela interage com o inteligível e nos revela que a relação entre os dois, sensível e inteligível, não pode ser estanque. Vejamos em que nos pode interessar o tratamento dessa “apreensão” de que fala Landowski, apreensão esta que indicia uma visada estetizante ao discurso, logo, tem implicações estésico-estético-passionais. Ao dar exemplos, o autor assim diz:

³⁷ Termo utilizado por Greimas no *Semântica estrutural*, para denominar escolhas e recortes metodológicos que o analista faz em seu objeto. Na obra, que, vale lembrar, foi publicada na década de 1960, o que ficou mais célebre foi o recorte dos dêiticos, ou seja, dos dados enunciativos (Greimas, 1973, p. 200-202).

Para mostrar isso, vamos recorrer a dois exemplos literários. Primeiro, o herói de *O Vermelho e o Negro*, de Stendhal, Julien Sorel. Da parte dele, a decifração das significações é efetuada por meio de uma meticulosa leitura do mundo (e, mais tecnicamente, da leitura de suas “figuras de superfície”) que é acompanhada pelo comportamento social característico de alguém que se valia de intrigas: Julien é um sujeito *programado para manipular*. No extremo oposto, Goliadkine, personagem central do conto de Dostoievski, *O Duplo*, apresenta-se como absolutamente incapaz de retirar alguma significação clara das intrigas que, ele crê, são tramadas ao seu redor: é uma linguagem que ele não sabe «ler». Inversamente, a cada instante, prolifera a seus olhos, sobre o modo da captura — isto é, no contato com as qualidades plásticas do mundo que o circunda (ou estéticas dos corpos que ele margeia) —, uma multiplicidade de tropismos que, na medida em que, em si mesmos, fazem sentido para ele, comandam inteiramente sua maneira de agir em sociedade e o que se pode chamar sua praxis existencial. (Landowski, 2014, p. 14)

O autor, se utilizando de exemplos literários – é importante frisar –, põe em contraposição duas personagens, Julien Sorel e Goliadkine, presentes em livros de Stendhal e Dostoievski, respectivamente. Landowski contrapõe duas visões, duas visadas sobre o mundo que as duas personagens indiciam: Julien Sorel representa o sujeito que vê o mundo a partir de uma postura equivalente ao que Landowski chama de leitura, é a busca da apreensão da significação a partir do que significam as figuras do mundo, bem como do que lhe subjaz; já no caso de Goliadkine, o que temos é um sujeito imerso no mundo, sentindo o mundo e não assumindo uma postura analítica sobre as figuras e sobre o percebido, mas de alguma forma *sendo parado* na dimensão estética e plástica deles.

Landowski se utiliza, como se pode ver, da literatura para fazer uma reflexão geral sobre o sentido, é a literatura o engate para a percepção e apreensão dessas diferentes visadas sobre o sentido. É nesse ponto, e de maneira similar sobretudo à figura de Goliadkine, que Luís da Silva, protagonista do romance *Angústia*, nos será importante porque, em sua relação hiperestésica com os objetos, vemos justamente essa ligação entre o passional, o estético-estésico e a aproximação entre sujeito e mundo: a relação do sujeito com as qualidades expressivas deste último, com os objetos que aparecem e as qualidades destes se marca, em primeiro lugar pela afetação, por um ponto de vista passional sobre as coisas. A visada do sujeito é sobretudo uma visada que *sente* e se espanta com a intensidade presencial dos objetos com os quais ele

entra em contato, ou seja, que entram em seu campo de presença, por isso a questão da estesia e do corpo se relacionarão com a da enunciação, porque a *aproximação* toma conta de todo esse campo e, potencialmente, pode ter repercussões na instância do enunciatário.

Ainda em outro texto, intitulado “Modos de presença do visível”, publicado em Oliveira (2004), e presente como capítulo no *Passions sans nom*, Landowski aborda com vagar a oposição. O semioticista francês, assim como em Landowski (2014), nos põe em face da contraposição, outra maneira de formular a dicotomia leitura e apreensão, entre o que ele chama de *significação* e de *sentido*: a primeira ele associa a “decifrações de significações”, a um “conjunto de elementos que depende de princípios de leitura combinados”, a um regime do fazer *signo*, *significação*; enquanto o outro está atrelado à “presença efetiva”, ao *fazer sentido*, “imediatamente acessível” (Landowski, p. 2004b, p. 97-98).

A dicotomia *significação* e *sentido* gera, portanto, a necessidade de pensar em outros aspectos da economia geral do estudo do sentido e da *significação*: “(...) se para *ter significação* é preciso que as coisas possam ser apreendidas inicialmente como partes integrantes de um todo que *faz sentido* em si mesmo, de um modo global e concreto, então qual é o estatuto desse ‘sentido’?” (Landowski, 2004b, p. 100). Ao dizer isso, o autor menciona os paradoxos que tal questão impõe, paradoxos estes que já vimos levantando até aqui e que se referem ao seguinte ponto: como lidar com esse sentido sensível sem o “matar”? Nesse momento, Landowski contrapõe o fazer científico ao fazer dos artistas e ao pensamento mítico. Ao mesmo tempo, o autor se questiona se essa dimensão não comportaria também uma dimensão semiótica, uma “forma superior de conhecimento” (Landowski, 2004b, p. 98), mais *fundamental* que os regimes de *significação* do pensamento científico. Essas perplexidades o autor expõe em forma de pergunta:

(...) se o mundo faz sentido de um modo que depende do *imediatismo* inerente à experiência sensível vivida (em oposição à *distância* que a ciência deve manter diante de seus objetos para extrair deles uma *significação* qualquer), esse simples fato já não seria suficiente para invalidar, precisamente enquanto formas de conhecimento, o conjunto das produções citadas, especialmente as “obras” (pictóricas, poéticas, musicais, etc.) que podem resultar desse processo? Como a

apreensão de um sentido que seria somente da ordem do experimentado poderia engendrar a produção de um saber? Seria então preciso admitir que toda experiência do sentido, mesmo a mais imediata, já deixa um lugar para uma forma de retorno reflexivo sobre ela mesma? (Landowski, 2004b, p. 99, *itálicos nossos*)

Landowski aposta nessa visada e se vale de afirmações de Claude Lévi-Strauss para corroborar sua visão. No fundo, o semioticista francês quer questionar o “racionalismo restrito”, buscando um alargamento do inteligível, ou seja, um passar a ver este não só restrito como ao fazer científico, mas um inteligível — como já dissemos, inspirados na dedicatória presente em Beividas (2016) — mais sensível ao sensível, o que implica um entendimento menos estreito da racionalidade humana. Em suma, é uma busca por fazer se comunicarem sensível e inteligível porque o puro afeto é inapreensível, ao mesmo tempo que a exagerada inteligibilização das coisas é um perder por demais a sensibilidade inerente a elas. É nesses pontos que reside o problema do estatuto semiótico desse “sentido” e a necessidade do texto de Landowski se construir a partir de questionamentos e de um tom que é sobretudo reflexivo: “se, como a experiência imediata parece atestar, há ‘sentido’ além da ‘significação’, (...) então qual é o estatuto desse ‘sentido’?” (Landowski, 2004b, p. 100)

Pode soar um tanto estranho trazer esses termos, mas acreditamos que são essas duas posturas trazidas por Landowski que nos permitem pensar, respectivamente, em um discurso que apela mais para uma pregnância expressiva, estética e/ou passional de sua composição, contraposto a um discurso que nos faz passar mais direto aos seus conteúdos mais abstratos, pensando no âmbito do percurso gerativo do sentido e em seus níveis de abstração. Fazemos a ressalva de que essa outra visada não diminui a potência do modelo greimasiano, mas mostra-se como complementar e até mesmo como uma nova possibilidade de uso analítico do próprio modelo, mobilizado nas semióticas-objetos de modo mais pregnante. É esse outro uso que permite, pois, a Estay Stange (2015, p. 407-415) esboçar uma espécie de percurso gerativo do plano da expressão.

Podemos pensar ainda, trazendo a questão para o plano do conteúdo, que há uma pregnância das figuras do plano do conteúdo também, justamente

porque estas já apresentam um efeito de sentido de recriação da sensorialidade. É isso que permite Landowski se utilizar de exemplos literários e da linguagem verbal, ou seja, de exemplos com a figuratividade no plano do conteúdo mesmo, para extrair conclusões sobre a plasticidade e a estesia em geral.

É pensando nesses pintos que uma visada que se simula mais *aproximada* aos objetos está mais aberta às qualidades sensíveis destes. “Olharemos” as semióticas-objeto tomando como ponto de partida essa visada. Acreditamos que, se formos às semióticas do mundo natural sempre com o olhar do “inteligível”, entendido aqui dentro de uma tradição que trata a razão de modo restrito, fatalmente iremos para questões de plano do conteúdo e continuaremos a recalcar o plano de expressão, ou a tratar do plano de expressão só como passagem para o plano do conteúdo. É preciso uma visada estética em relação aos objetos.

Veremos como esses elementos elencados se comportam nos aproximando mais dos conceitos principais que norteiam esta tese. Para realizar essa empreitada, trataremos da figuratividade, do plano de expressão e das possíveis relações de ambos com a dimensão passional e estética do discurso. Assumiremos a postura de analisar e focar justamente nos elementos “superficiais” dos textos, vendo-os como os principais responsáveis por essa exploração passional e estética, pelos quais, na tradição das análises semióticas até os anos 1980, se diz que em geral se passou rápido³⁸, o que começou a mudar com livros como *Da Imperfeição*, que foca e se detém sobretudo nessa dimensão estética.

O nosso intuito é de analisar quando plano de expressão e figuratividade são eles próprios “paradas” nos textos, são eles próprios postos como

³⁸ Não deixa de ser interessante mencionar o seguinte trecho de Paul Ricoeur, claramente relativo a uma época ainda inicial da teoria, e que trata desse olhar pouco detido na figuratividade: “o leitor terá observado que nada é dito aqui sobre o terceiro nível, o nível de manifestação, em que os postos definidos formalmente no plano da gramática de superfície são preenchidos de modo figurativo. De fato, o nível figurativo permaneceu até o presente o parente pobre da análise semiótica. Ao que parece, a razão disso é que a figuração (axiológica, temática, actancial) não é considerada o produto de uma atividade configurante autónoma. Daí o nome de manifestação dado a esse nível: como se nele nada acontecesse de interessante, a não ser a exibição das estruturas subjacentes. Nesse sentido, o modelo oferece figurações sem configuração.” (Ricoeur, 1995, p. 87-88)

expressivos. Nesse desiderato veremos, em suma, como o proprioceptivo está a serviço de expressar afeto, porque é isso que está por trás da noção de estesia aproximada à de paixão, à de hiper-estesia e às implicações estético-passionais que mencionaremos na análise do romance *Angústia* e nas pinturas expressionistas. É a imbricação entre a paixão, o estético/estésico, bem como a manipulação do observador nos discursos, que nos interessarão daqui para a frente.

1.3 - Figuratividade

O inquirir somente as “superfícies” dos textos não soa sem sentido justamente porque, e este ponto é interessante, pela superfície nós também chegamos às “profundezas” (tensivas) do discurso. É por esse motivo que foi bem a figuratividade mesma, dada a sua dimensão perceptiva, um dos conceitos fundamentais para que questões sobre a tensividade fossem pensadas em semiótica. Além disso, é importante frisar que esse conceito é de inspiração da pintura e representa um ponto de ligação entre diferentes linguagens – mormente da pintura com a literatura (linguagem verbal), nesta tese. Pensemos um pouco em todas essas questões, trazendo-as agora para mais próximo dos objetos que abordamos neste trabalho, literatura e pintura, levando em conta sobretudo esta última.

É sabido que em toda a tradição estética e da filosofia da arte no ocidente, a figuratividade esteve ligada às duas artes mencionadas, bem como à ideia de real ou de verdade. Basta pensar no conceito de mimesis, presente em Aristóteles (1984), ou na reflexão platônica de que a pintura estaria em um terceiro plano de distância em relação ao real (Platão, 2017), posto que ao imitar as coisas, o artista já imitava uma imitação de uma forma ideal.

Obviamente, ao semioticista não interessa o estatuto de realidade ou ontológico dos objetos significantes, bem como uma ontologia do real, da “sensação”, do puro “sentido” sentido e vivido. O que é importante reter é que, dentro dos estudos da semiótica, essas similaridades, ou melhor, esses pontos em comum no que tange à figuratividade, revelam o porquê de haver pontos em

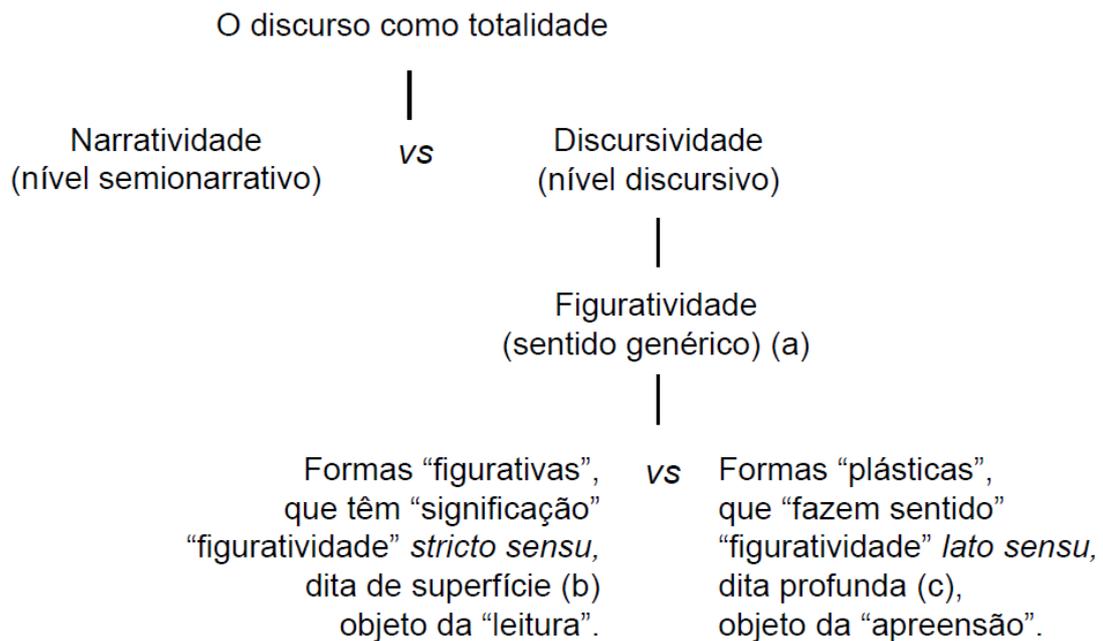
comum também na tradição de literatura e pintura – o que pode se estender ainda a outras artes –, algo que se refere ao próprio caráter geral da semântica, um dos postulados iniciais do projeto greimasiano. No que tange a esses elementos, o mestre lituano assim afirma sobre a comparabilidade de diferentes linguagens:

Compreende-se agora por que os problemas colocados pela análise dos textos visuais se comparam aos dos textos verbais, literários ou não: a questão levantada pelas figuras visuais a serem lidas como objetos do mundo lembra imediatamente a do funcionamento das imagens e de outras metáforas e metonímias nos discursos verbais. (...) As investigações figurativas constituem, por conseguinte, um componente autônomo da semiótica geral (...) (Greimas, 2004, p. 82)

A discussão sobre a figuratividade faz Greimas afirmar a própria autonomia desse componente no percurso gerativo. É aquele estrato do percurso de geração do sentido que, não deixando de se situar no plano do conteúdo, se marca por um teor de maior concretude e que se liga ao discurso já espacializado, temporalizado e actorializado. No que tange a esse nível do percurso gerativo, é importante mencionar, como bem afirmam Bertrand (2003) e Farias (2010), que o conceito de figuratividade passou por uma releitura a partir da década de 1990.

É tal fator que nos faz trazer novamente ideias de Landowski (2017), em comentários sobre o texto “Semiótica figurativa e semiótica plástica”, de Greimas, onde o autor pensa na figuratividade em termos lato e estrito. Essa dimensão fica muito clara na seguinte formulação (Figura 2), a nos remeter à mudança de visada que se passou a ter sobre a figuratividade em semiótica. Mais uma vez aparece a dicotomia “leitura” e “apreensão”, que motiva a diferença:

Figura 2 - Figuratividade I e II



Fonte: extraído de Landowski (2017, p. 97)

Como podemos ver, Landowski traz a figuratividade vista de modo lato e estrito, e repartida em profunda e de superfície. Na fórmula do tipo b o autor afirma que temos a figuratividade em função de ser *lida*, seu papel consiste “em permitir ao observador ter acesso aos dispositivos mais abstratos organizados pela sintaxe narrativa, graças, justamente, ao deciframento ou à decodificação – a leitura – dessa sua ‘vestimenta discursiva’” (Landowski, 2017, p. 97). É a figuratividade vista ao modo do *legível*, como recobrimento de conteúdos mais abstratos. No outro caso, na fórmula do tipo c, a figura “impõe imediatamente a presença do sentido tal que ele emana das articulações plásticas e rítmicas imanentes ao mundo sensível.” Em outros termos, Landowski considera que a fenomenalidade do mundo, a tensividade, se apresenta a nós em forma de figuratividade “profunda”, manifestada no plano de expressão do mundo natural, em suas oscilações rítmicas.

Além da dimensão icônica, portanto, de identificação de figuras contenedoras comuns às culturas, atreladas ao fazer-creer do discurso, bem como à função de recobrimento de percursos temáticos em um texto, a

figuratividade pode veicular uma dimensão sensorial, tensiva, de aspectualidades, intensidades, alterações de andamento que expressam uma forte relação desses elementos figurativos com a própria percepção. Daí o autor formular as questões assim, o que não se dá de modo muito diferente da maneira como o trata Farias (2010, p. 2), que faz um apanhado do momento em que o conceito ganha uma outra feição em semiótica: “a de que a figuratividade instaura outra forma de apreensão do sentido, constituindo um raciocínio figurativo, mantendo relação direta com a percepção.”

É esta autora que cita um texto de Tereza Keane, intitulado “Figurativité et perception”, publicado em 1991, nos *Nouveaux Actes Sémiotiques*, artigo que Farias (2010) diz ser referência central na discussão sobre a figuratividade. Farias (2010) afirma que, no texto de Keane, aparece a oposição figuratividade profunda e de superfície, donde parece vir a distinção de Landowski. Um exemplo dado por Tereza Keane, diz Farias, dessa figuratividade profunda, se dá em uma análise de uma obra de Italo Calvino, em que a autora se detém “observando a construção da figuratividade relacionada ao campo visual (traços eidéticos, cromáticos e de luz)” (Farias, 2010, p. 9). A concepção de Keane é a de que antes de categorizarmos o mundo, nós o percebemos, e é isso que pode ser apreendido pelo comportamento das figuras em Calvino, vistas em sua própria imanência sensível, como se apresentassem uma espécie de “plasticidade” em si mesmas.

Como se pode ver, transparece, nessa distinção de Keane, veiculada por Farias, que as figuras do plano do conteúdo podem expressar essa figuratividade profunda, já que a análise do texto de Italo Calvino se finca no plano do conteúdo figurativo do texto. Isso faria com que a figuratividade, mesmo no plano do conteúdo, pudesse se comportar de modo similar, análogo a um plano de expressão, ou seja, tal como a dimensão plástica de um texto pictórico, ou rítmica, de um texto musical, pois se apresenta a nós como uma espécie de *enformação* perceptiva que realizamos dos dados tensivos, em outros termos, das modulações tensivas dos discursos, modulações que se manifestam nos dois planos da linguagem.

Desse modo, em nossa discussão sobre a relação entre estesia e paixão, a figuratividade assume papel nuclear e crucial, uma vez que, além de ser o estrato do percurso gerativo da significação que mais se aproxima de uma concreção do sentido, advogaremos, como já temos dito em diversos momentos deste capítulo, uma sua dimensão *expressiva*. Isso servirá para pensarmos-la, por analogia, com o comportamento de um plano da expressão plástico na pintura, e para justificar porque, tratando do plano do conteúdo do romance *Angústia*, podemos extrair consequências eloquentes para a pintura.

Assim, pela figuratividade, o nível profundo e o nível discursivo da teoria semiótica podem apresentar uma íntima relação, o que nos faz lembrar do esquema triangular que trouxemos anteriormente, em que Greimas e Fontanille afirmam que as modulações tensivas podem ser convocadas diretamente para o nível discursivo (Figura 1). O que se configura como o território da ondulação, portanto, do andamento, da tensividade, pode se expressar de maneira tensiva no nível *figurativo* do plano do conteúdo das semióticas-objeto. Essas colocações nos remetem ainda à relação espelhada que pode haver entre os níveis e nos levam a outro autor que de modo similar mencionou a mesma questão:

Há uma *figuratividade profunda* que repercute, ressoa, na superfície do texto. A relação entre figuratividade profunda e a de superfície é conhecida, na teoria semiótica, como figurativização. Ela institui um jogo de eco (Eco?!) ou de espelho (Narciso?!) entre a estrutura profunda e a de superfície. Estamos acostumados a pensar nessa relação como se dando no sentido que vai da estrutura profunda em direção à da superfície. Usando as metáforas Eco e Narciso, estou sugerindo uma orientação dupla na leitura desse percurso: pode ser que as figuras de superfície sejam eco da estrutura profunda, pode ser ainda que a relação entre esses níveis seja uma espécie de relação narcísica, um jogo de espelhos (Silva, 1995b, p. 30-31, itálico nosso).

Essas relações entre os níveis nos serão importantes aqui porque possibilitarão também uma apreensão de uma figuratividade *mais* ou *menos* patemizada, o que nos interessa de modo mais nuclear nesta tese. Podemos pensar isso, por exemplo, se considerarmos que o componente figurativo de um texto pode nos veicular dados tensivos tais como uma vibração das figuras, ou mesmo a confusão entre elas em função de um estado de alma. Na formulação

de Silva (1995b), chamam atenção ainda essas metáforas a partir de mitos, sobretudo a relativa a narciso, já que ela nos faz vislumbrar também a figuratividade como instância de investimentos *simbólicos*, alegóricos, algo bem comum na pintura também, ou até mesmo *semisimbólicos*, passionalizados nos textos, tal como aparece em Fontanille (2008a, p. 136-138) e Greimas e Fontanille (1993, p. 287).

Este último ponto nos inquieta justamente porque pode haver nos textos, cremos, uma espécie de funcionamento *espelhado* das figuras, que poderia ser ilustrado por obras que apresentem uma espécie de *mimetismo* figurativo de conteúdos de desejo ou de morte situados no nível profundo, comuns nas análises psicanalíticas e na obra *Angústia*, como veremos, que espalha pelo discurso *imagens* passionais. Por esse mimetismo, gerar-se-ia, pois, uma espécie de impressão de que o texto tem uma dimensão *pulsiva*, as figuras sendo espécies de códigos passionais que escondem, mas ao mesmo tempo concretizam, afetos reprimidos, obsessões dos sujeitos. É esse ponto, junto a outros elementos, que nos faz refletir sobre uma “figuratividade patemizada”, expressão inspirada na utilização dos termos “figuras patemizadas”, presente em Greimas e Fontanille (1993, p. 287).

1.3.1 – Figuratividade patemizada

Ao tratarmos de figuratividade patemizada levamos em conta discursos que explorem a visão de um sujeito passional, este que é sobretudo e fortemente um figurativizador. É essa característica do sujeito passional que está por trás da própria diferenciação entre “estados de coisas” e “estados de alma” de uma narrativa, que diferenciam um fenômeno relativo ao que seriam as mudanças e acontecimentos efetivos, e o que são *imaginações* do sujeito passional, que foram chamadas por Greimas e Fontanille de simulacros existenciais: “também os *simulacros existenciais*, isto é, as junções projetadas pelo sujeito no espaço *imaginário* aberto pelas modalidades.” (1993, p. 76, itálico nosso)

Em sua entrada na semiótica, o sujeito passional é visto sobretudo como aquele que *imagina*, que vislumbra a conjunção com objetos ilusórios. Em suma,

o sujeito passional é aquele que vê o mundo de outra forma. É assim que no exemplo com a fábula de La Fontaine, Greimas e Fontanille (1993, p. 134) apontam que, antes da realização da performance, Perrette (na versão brasileira, Maria), personagem da fábula, já está a sonhar acordada com as conjunções futuras, desdobramentos projetados da venda do leite que efetivamente ela ainda estava a vender. É essa “especulação imaginária” (Greimas; Fontanille, 1993, p. 135) que serve até mesmo para dizer que o percurso passional é uma parada no percurso de Perrette, que se esquece por um momento da performance real.

É bem esse elemento que faz com que os autores continuem o trecho tratando de veridicção. Afinal, ressalta-se aí um ponto de vista passional face ao mundo. Valendo-nos de outros exemplos, podemos pensar até mesmo na alucinação, ou mesmo em patologias perceptivas, porque, afinal, nos perguntamos: não estariam, nesses casos, o “estado de coisas” rebaixados aos “estados de alma” do sujeito? É algo que poderia ser aplicado ao terreno da patologia em geral: não estaria a figuratividade de um discurso visto do ponto de vista de um psicótico, por exemplo, sobredeterminada pelo olhar patológico deste, que cria o mundo em função da sua loucura? O que reside aí é a ideia de um sujeito que mais cria o mundo com sua psicose do que o recebe. Cabe ainda dar exemplos mais concretos.

Podemos pensar isso a partir de filmes como “Taxi driver” ou “Ilha do Medo”, de Martin Scorsese, “Cisne negro”, de Darren Aronofski, ou “O coringa”, de Todd Phillips, ou mesmo no teatro, na importante e inovadora peça “Vestido de noiva”, de Nelson Rodrigues. Todos possuem em comum histórias que exploram pontos de vistas de personagens provavelmente marcadas por alguma passionalidade/patologia, fator que cria a ambiguidade entre duas figuratividades: uma, a que pretensamente se adequaria aos estados de coisas da narrativa; outra, a que expressa tão e somente a imaginação, os estados de alma da personagem. Aqui a figuratividade patemizada se apresenta sobretudo como engano veridictório (desacordo entre parecer e ser) face ao mundo representado na narrativa.

Poderia ser muito produtivo esse estudo das paixões e da intensidade do que é muitas vezes considerado patológico, uma vez que é a exacerbação do já

excessivo que faz com que o passional saia do seu terreno estrito e transborde para o patológico. E é por isso também que alguém como Freud pode ser considerado um exímio leitor de paixões e a psicanálise um dentre os interessantes nichos de pesquisa para essa questão, porque ele lidou com o passional fortemente acentuado. Em suma, ter-se-ia, pois, apontamentos para uma verdadeira semiótica do *homo demens*³⁹.

Mas o que estamos querendo mostrar, ao trazer esses dados, é o fato de que a figuratividade pode nos pôr em face de uma visão⁴⁰ subjetiva do mundo, mesmo quando a extensidade (Zilberberg, 2011) parece ser o seu maior foco. Seria uma figuratividade, pois, toda sobredeterminada pelos afetos, obsessões ou tresvarios dos sujeitos, encerrados estes no mundo imaginário dos seus afetos, o que é bem característico da visão de mundo de Luís da Silva, no romance *Angústia*. Se podemos pensar dessa forma, podemos enfocar ainda de outro modo o que estamos chamando aqui de figuratividade patemizada. Fontanille (2008a) assim o diz:

A inscrição do afeto nas figuras do discurso é uma das chaves da lógica passional. O actante apaixonado é um actante ligado aos valores, mas que, na lógica que é provisoriamente a sua, não os pode reconhecer de um ponto de vista conceitual: *os valores apresentam-se diante dele imersos em um universo figurativo que lhe proporciona sensações. Essas sensações são fontes de prazer e de dor.* Assim, o código figurativo torna-se, para o actante apaixonado, um código de pressentimentos axiológicos. (Fontanille, 2008a, p. 224, itálicos nossos)

O que a passagem de Fontanille deixa entrever é similar ao que trazemos com Landowski, quando ele versou sobre a *apreensão* e a *leitura*. O sujeito passional apreende as figuras do discurso tensivizadas, logo, estetizadas, ou seja, como sensações dinâmicas, em devir, por isso ele está aberto a uma recepção das qualidades plásticas do mundo, e aos seus elementos tímicos e aspectuais. As figuras, além de semantizarem seu sofrimento, são também

³⁹ Há toda uma semiótica do delírio por fazer.

⁴⁰ Usamos, por vício ocidental, o termo “visão”, mas o ideal mesmo é usar “percepção”, porque isso se liga a toda a percepção do sujeito.

aparicões em seus percursos, demarcando sua relação tímica com o mundo, sua forte sensibilidade.

Em suma, o que a passagem de Fontanille deixa transparecer de modo muito claro é o que poderíamos chamar de um contato fortemente tímico (sensações de prazer e de dor) do sujeito passional com as figuras. É o mundo visto e sentido na malha das repulsas e atrações do sujeito, bem como em primeiras valorações, de ordem prévia, de ordem sensível. Nesse ponto, o que chama atenção é justamente o fato de que as qualidades expressivas se realçam num modo de ver passional, numa percepção marcadamente estésica e estética do mundo.

Essa relação tímica com as figuras pode muito bem ser relacionada com os autores da estética que se preocuparam sobre o fato de uma imagem ser *agradável* ou não aos olhos do enunciatário. Categorias estéticas tais como o feio, o belo, o gracioso, o sublime, o grotesco, etc., mostram que, além da questão do plano de expressão, a afetação pode ser pensada no âmbito da representação (plano do conteúdo) também, com o discurso pondo seus receptores em face de figuras consideradas “belas”/“feias”, agradáveis/desagradáveis, numa espécie de valoração prévia a uma possível leitura dessas mesmas figuras. A figura, assim, é recepcionada mais pelo que afeta do que por remeter a um tema.

Podemos dizer, ainda, que a figuratividade pode ser sobredeterminada por fatores tensivos e passionais quando está a serviço de uma modulação da percepção criada nos textos, ora mais da ordem da extensidade e dos espaços bem *delimitados*, ora mais para as percepções mais *confusas* ou temporalizadas, se estiverem essas grandezas em correlação inversa (Zilberbeg, 2011), ou seja, a apreensão das figuras em direção contrária à percepção estésica da dimensão plástica delas. É assim que levamos em conta uma situação em que os estados de alma sejam postos de modo muito intenso, podem estar correlatos a um estado de coisas que tende a se alterar, a se borrar, a perder precisão, etc, ou a se mostrar como uma tela enganosa, nos pondo em face dos enganos veridictórios.

Assim, nessa linha de raciocínio, podemos pensar em discursos mais nítidos e menos nítidos. Melhor dizendo, discursos que põem em cena o próprio processo de apreensão de seu conteúdo (figurativo). É assim que podemos ter pinturas ou textos em que a própria apreensão das formas figurativas seja difícil de fazer, e isso pode estar relacionado a graus de passionalização do ponto de vista que rege esses discursos.

Pietroforte (2016), ainda que de modo indireto, toca nesse assunto. O autor afirma que a exposição de figuras nos textos de modo assimétrico ou simétrico pode estar relacionada a efeitos de subjetividade e objetividade. Conforme o raciocínio do autor, teríamos duas maneiras de representar as figuras nos discursos, sejam verbais ou pictóricos: uma que preza pela clareza delas e sua delimitação e outra que as borra ou que as modula, dificultando sua delimitação. No dizer de Pietroforte, temos aí sugerida uma contraposição entre marcações da presença do enunciador ou não no texto, a indicar escolhas. Acreditamos que isso pode ser pensado e aplicado também na apreensão passional de figuras.

O semioticista exemplifica com um conto de Lovecraft, para mostrar que os dois regimes de representação das figuras podem ser percebidos tanto na linguagem verbal quanto na pictórica: quanto à primeira, “a retórica verbal cuida de gerar os efeitos figurativos descritos no conto de Lovecraft” (Pietroforte, 2016, p. 85); quanto à segunda “a retórica plástica cuida de fazer o mesmo, ora singularizando as figuras na descrição visual, ora assimilando-as em meio a sombras, sem limites definidos com clareza.” (Pietroforte, 2016, p. 85). Sendo a descrição feita de modo difuso (e o autor lembra que é uma descrição verbal e não por signos visuais) tem-se efeito de subjetivação; sendo feita de modo mais detalhado, tem-se efeito de objetivação. Em outro trecho, após tratar dessas questões comparando-as com o plano de expressão, o autor deixa ainda mais claro o que diz:

Voltando aos domínios do conteúdo, no regime de figuratividade detalhada, na medida em que os objetos são colocados na cena enunciada singularizados em planos distintos, geram-se graus de distanciamento entre o enunciador e seu enunciado. Nesse processo, o enunciador termina demarcado em um plano também singular, do qual ele se encontra separado e pode separar aquilo que está em seu

entorno; distante dos objetos, o enunciador parece ser mais objetivo. Já na figuratividade difusa, diferentemente, imerso entre os objetos que mal consegue definir, o enunciador se instaura assimilado a eles; simula-se sua subjetividade, que se sobrepõe à focalização objetiva da percepção. (Pietroforte, 2016, p. 87-88)

A oposição detalhado e difuso indicia caminhos, portanto, de uma descrição objetivada e subjetivada de representações, e se refere a parâmetros tensivos também, a regimes de mistura e de triagem. Nas duas maneiras, modula-se a representação figurativa, sendo o borramento (mistura) dos contornos visto, nas duas semióticas (pictórica e verbal), como sinais de subjetivação e de patemização, fazendo-se a ressalva de que esse raciocínio é aplicável sobretudo a textos que demonstram um investimento passionalizante⁴¹. Para dar um exemplo, vejamos o quadro *A grande cidade iluminada*, do pintor cearense Antonio Bandeira:

Figura 3 - A grande cidade iluminada, de Antonio Bandeira



⁴¹ Dizemos isso por pensarmos em discursos consagrados como realistas, mas que apresentam uma forte consistência e concretude estéticas da sua dimensão plástica, como um Caravaggio, por exemplo. Diante de uma possível objeção relativa a essa questão, lançamos a hipótese de que nestes casos, as instâncias de intensidade (plástico) e extensidade (apreensão triada das figuras), ao invés de estarem em correlação inversa, pensando nos termos de Zilberberg (2011), estariam em correlação converso, sendo o universo figurativo do quadro apreendido com detalhismo ao mesmo tempo em que é intensificada sua dimensão estética. O auge desse jogo converso, e não inverso, seria, a nosso ver, uma representação hiper-realista.

A grande cidade iluminada

(Antonio Bandeira, 1953, óleo sobre tela, 72 cm x 91 cm)

O que podemos perceber, no quadro, é a própria dimensão figurativa da obra, ou seja, o conteúdo representado, sendo tratada de modo difuso, *misturado* e não detalhado. A visão da cidade, que é a forma figurativa que podemos depreender pelo título do quadro, está sobreterminada pelos parâmetros de intensidade do discurso. É assim que as possíveis formas que comporiam essa cidade, como as casas e edifícios, surgem mais como a *aparicção* plástica de cores e de formas não tão bem separadas umas das outras. Mais do que nos pôr em face da visão de uma cidade, Antonio Bandeira nos põs em face de uma visão que simular *sentir* a cidade, que experiencia passional e acentuadamente as formas e cores dessas figuras, que as faz até se encontrarem em direção a uma *abstração patemizada*, que acentua o plástico, ponto sobre o qual versaremos em outro capítulo desta tese.

Ao tratar desse ponto relativo a uma acentuação do plástico, podemos dizer, em outros termos, que este componente se *atualiza* mais na pintura de Bandeira, enquanto o figurativo se *potencializa*. Dizer isso sobre o quadro de Bandeira é uma forma de ilustrar também a ideia, presente, em Silva (1995b), de que qualquer pintura não é de todo desprovida de figuratividade, mesmo feita ao modo da arte abstrata, e que a arte figurativa não é, obviamente, desprovida de plasticidade: ao situar esse contínuo, pela intensificação, entre o plástico e o figurativo, uma obra como a de Bandeira nos mostra que a plasticidade, ao se enformar, gera figuras de conteúdos, além de ela própria possuir uma dimensão “figurativa”, pelo fato de seus elementos serem *identificáveis*; e que as figuras do conteúdo são resultado dessa enformação plástica, logo, possuem também uma dimensão plástica, o que se dá pelo próprio fato de elas serem *perceptíveis*.

Quadros como esse, de Antonio Bandeira, bem como a reflexão que estamos fazendo aqui, põem em correlação tensiva (inversa), portanto, o figurativo (icônico) e o plástico, ou seja, a dimensão identificável, delimitável e inteligível das formas, em oposição à consistência plástica destas que, se

recrudescida, ganha em tonicidade e se alça a primeiro plano. É essa maneira de fazer apreender o discurso que nos fará dizer, no capítulo segundo desta tese, que ela é ilustrativa também do que chamaremos de discurso apaixonado na pintura.

Essa maneira de discursivizar é análoga a um modo delirante de ver o mundo, ou alucinado, ou hiperestésico, o que nos evidencia uma maneira passional de perceber, marcada sobretudo pela presença sensível dos objetos. É por isso que, ao versar sobre essas questões, Estay Stange traz como exemplo a alucinação em poemas de Baudelaire, o que deixa clara também a questão da analogia do visual com o verbal. A autora exemplifica com o plano do conteúdo figurativo verbal (no mencionado Baudelaire), porém trazendo questões plásticas:

Estamos pensando, por exemplo, nos *Paraísos Artificiais*, onde Baudelaire desenvolve o tema da alucinação, que leva a um enfraquecimento da continuidade perceptiva. Através da gradual “decantação” da figuratividade icônica, o alucinado opera a passagem do “figurativo” ao “plástico”, e deste ao musical. O sujeito acaba apreendendo o mundo apenas como um devir pontuado por formas sensíveis: “A harmonia, o balanço das linhas, a eurritmia nos movimentos” (Estay Stange, 2011, p. 34)⁴²

Como se pode ver, Verónica Estay Stange capta que a patemização da figurativização no poema de Baudelaire nos remete a alterações de andamento, nos termos de Zilberberg (2011), que pensa esse conceito para lidar com questões de aceleração ou desaceleração nos discursos. A delimitação da figuratividade se apresenta, pois, determinada pelos estados de alma envolvidos no discurso, discurso este que se deixa tomar por um ponto de vista passional, o que implica também uma espécie de sensibilização e estetização, já que são

⁴² Tradução nossa para o trecho: “Nous pensons par exemple aux Paradis artificiels, où Baudelaire développe le thème de l'hallucination, qui entraîne un affaiblissement de la continuité perceptiva. Par la « décantation » progressive de la figurativité iconique, l'halluciné opère le passage du « figuratif » au « plastique », et de celui-ci au musical. Le sujet finit par n'appréhender le monde que comme un devenir rythmé de formes sensibles : « L'harmonie, le balancement des lignes, l'eurythmie dans les mouvements [...] (Estay Stange, 2011, p. 34)

suas formas, sua “expressão” figurativa que se realça, deixando o conteúdo temático um pouco de lado. Não é só uma representação de alguma matéria passional, mas uma representação *passionalizada*, ou seja, as alterações de andamento apontam uma timização do próprio discurso como um todo, que precisa vibrar para passionalizar a representação, por isso a questão enunciativa é tão importante no trato dessas questões.

Chama atenção ainda, nas colocações de Estay Stange, ela fazer uma espécie de “transposição imaginária” do nível figurativo para o plano da expressão, ao dizer “o alucinado opera a passagem do ‘figurativo’ ao ‘plástico’” e complementar “e deste ao musical”, que evidencia a dimensão tensiva do fenômeno. Em suma, o que a autora mostra é a possibilidade de não só estudarmos a dimensão figurativa comum entre ambas as artes, mas nos possibilitar fazer analogias entre o figurativo e o plástico também quanto a sua temporalização.

Greimas (1968), pensando também na relação entre a linguagem verbal e o mundo natural, dizia, no texto “Condições para uma semiótica do mundo natural”, que na passagem do mundo natural para a figuratividade linguística, o que havia era uma conversão da *figura do plano da expressão* do mundo natural em *figura do plano do conteúdo* na linguagem verbal. Em outras palavras, o mestre lituano queria dizer que, a título de exemplo nosso, a linha “do mundo visual” serve como figura de expressão, enquanto que, na linguagem verbal, o lexema “linha” se verte em uma *figura lexemática* do conteúdo para também formar um significado de ordem figurativa. Ora, o que temos é uma operação de transposição.

O conceito de figuratividade patemizada e a operação de transposição serão deveras importantes nesta tese. Assim o será porque conceberemos, neste trabalho, que o modo como aparece a percepção no romance *Angústia* nos servirá não só como matéria de análise e aproximação à pintura expressionista, mas também para imaginar uma transposição para o plano de expressão pictórico do modo de aparecer da percepção figurativa no romance. Assim, a partir do diálogo com o posicionamento convergente desses autores, nosso projeto de traçar um perfil do modo como se comporta a dimensão

passional em geral do discurso pictórico se dará na comparação entre o plano do conteúdo (figuratividade) da literatura com o plano do conteúdo e o da expressão no caso da pintura.

Isto se dá porque, apesar de não estarmos realizando um trabalho com o plano da expressão na obra de Graciliano Ramos⁴³, isto inevitavelmente ocorrerá no caso do expressionismo em pintura, além do fato de que isso indicia especificidades da própria linguagem pictórica. Como veremos, na própria definição do que se entende sobre expressionismo e na própria análise de alguns quadros, poderemos ver uma espécie de funcionamento tenso dos componentes do plano de expressão e dos elementos figurativos nas obras a serem aqui estudadas.

1.4 – Paixão e plano de expressão

Ao trazermos o quadro de Antonio Bandeira como exemplo, já indicamos caminhos e questionamentos sobre relações entre plano de expressão e paixão na abordagem das pinturas. Por outro lado, talvez não fique tão claro para o leitor notar em que se imbricam interoceptivo, exteroceptivo e proprioceptivo nessas questões até aqui abordadas. Utilizemos-nos novamente de uma exemplificação que imbrica mundo natural e mundo passional: chama atenção que, no imaginário ocidental, o amargo tenda a uma experiência disfórica (amargura), e o doce, ao contrário (doçura). Não estamos querendo lidar com simbolismos, conotações, mas atentando para o fato de que uma experiência estética é estabilizada como correlata a um estado passional, sendo passível, conseqüentemente, de uma transposição figurativa produtora de metáforas que transitam entre os universos exteroceptivo e interoceptivo, numa imbricação entre os dois.

⁴³ Porém, ao advogarmos aqui uma dimensão expressiva da figuratividade, temos mostrado nesta tese e mostraremos em outras partes como ela, a figuratividade, pode ser vista, um tanto metaforicamente, claro, de modo análogo a um “plano de expressão”.

Podemos pensar, logo, que o mundo natural, o mundo semiológico, a partir de suas propriedades sobretudo qualitativas e quantitativas, apresenta um valor emotivo, tal como se pode perceber em passagens como as seguintes, de Jean-François Bordron, importante autor na discussão dessas questões: “Podemos acrescentar que, diferentemente do nível icônico, o nível semiológico parece reter, de uma modalidade para outra, não apenas um valor cognitivo, mas também um valor emocional.”⁴⁴ (Bordron, 2013, p. 138). Em outro trecho, ainda diz: “Isso nos parece um argumento que vai na mesma direção de nossa hipótese segundo a qual o semiológico preserva, por meio das modalidades sensoriais, parte dos aspectos emocionais ligados à percepção.”⁴⁵ (Bordron, 2013, p. 139)

A questão que nos inquieta, nesse contexto, é em que e como essas qualidades sensíveis podem fazer se relacionarem passionalidade e plano de expressão. Nesse sentido, voltando ao exemplo do vermelho, podemos pensar que, em determinados textos, tal cor pode não se manifestar somente para recobrir um tema, ou o tema da morte, ou da opressão, ou qualquer outro conteúdo correlato. O vermelho pode estar ali para dizer a vivacidade do discurso, a aspereza do discurso, a lentidão do discurso, etc. É nesse sentido que o plano de expressão pode ter também uma dimensão afetiva, ou seja, por suas qualidades sensíveis estar correlato a um efeito patêmico. Um exemplo chamativo aparece em texto de Landowski (2004b), autor crucial para nós e já diversas vezes mencionado nesta tese:

A ponta afiada de uma faca, a acuidade de um olhar acusador, a estridência de um grito cortante, a acidez do berro de uma criança, de uma crítica mordaz ou de um molho vinagrete mal dosado, o gesto incisivo do indicador apontado contra o interlocutor: todas são manifestações que, mesmo pertencentes a semióticas distintas, são portadoras de um único efeito de sentido global, em que o agudo, no

⁴⁴ Tradução nossa para o seguinte trecho: “On peut ajouter que, contrairement au niveau iconique, le niveau sémiologique semble conserver, d’une modalité à l’autre, non seulement une valeur cognitive mais aussi une valeur émotive.”⁴⁴ (Bordron, 2013, p. 138)

⁴⁵ Tradução nossa para o seguinte trecho: “Cela nous semble un argument allant dans le même sens que notre hypothèse selon laquelle le sémiologique conserve, à travers les modalités sensorielles, une part des aspects émotifs liés à la perception.” (Bordron, 2013, p. 139)

plano estésico, combina com o agressivo no *plano dos afetos* por oposição ao grave e ao modulado, ao suave, ao amável ou ao afetuoso. (Landowski, 2004b, p. 102, itálicos nossos)

Landowski frisa a questão da identidade no trecho (“mesmo pertencentes a semióticas distintas, são portadoras de um *único* efeito de sentido global”) porque, nesse momento do texto, está em busca de uma transversalidade do plano de expressão, de um ponto em comum. Ao mesmo tempo, trata do jogo opositivo que se dá entre o “agressivo”, o “grave”, o “modulado”, etc. O que nos inquieta é sobretudo o que ele afirma referente a uma correlação entre dois planos: um estésico e um patêmico, sendo o mais importante a se captar o efeito de unidade, ou, melhor dizendo, de aproximação entre ambos, já que a expressão está sendo pensada a partir de suas *qualidades estésicas*, que são também *qualidades patêmicas*. A dimensão estésica e a patêmica se unificam porque estamos no âmbito do afeto, e o afeto conjuga sensação “física” e sensação como “paixão”.

Nesse contexto, o agudo não “recobre” o sema /agressividade/, como se este fosse o tema do discurso, mas ambos estão correlatos, em um mesmo nível, e no próprio plano de expressão. Em outros termos, o plano de expressão, conforme a passagem de Landowski, não está no exemplo para versar sobre a agressividade (plano do conteúdo, tema, nível do enunciado), está para *ser* a agressividade (efeito de sentido, qualidade estésica e patêmica do próprio plano de expressão, nível da enunciação). Ainda em outros termos : não é um discurso *sobre* a agressividade, mas um discurso *agressivo*, um discurso com *efeito* agressivo.

Essas questões sempre lidam com a enunciação, e com o potencial efeito causado sobre o enunciatário, pois é onde reside o experienciado, que sempre supõe o *alguém* que experiencia, e a colocação de um ponto de vista experiencial e em presença. Assim, essa oposição “discurso sobre a agressividade” e “discurso agressivo” demonstra novamente o salto enunciativo de que falávamos: um é enuncivo e o outro é enunciativo. E é essa alternância de regime enunciativo que nos faz afirmar que há discursos, ou aspectos dos

discursos, que aproximam plano de expressão e do conteúdo, diferentemente de discursos que os separam mais.

O sema /agressividade/, assim, é um sema metateórico de Landowski, que serve para metaforizar o plano de expressão, logo, uma isotopia patêmica do próprio plano de expressão. Por isso Landowski reconstitui uma identidade nesse caso, que se apresenta como similar a uma isotopia figurativa – que é diferente de uma isotopia temática –, sem que se pense necessariamente nos possíveis percursos temáticos que ela venha a recobrir. O sentido manipula e põe no jogo das identidades e diferenças do próprio plano de expressão, cria uma camada conteudística que subsume esta, ou em outros termos, revela um conteúdo dela. É um efeito de sentido, uma isotopia, criada na própria superficialidade do discurso⁴⁶.

Por estar situada no jogo das identidades e diferenças é que podemos dizer que essa região do sentido, ainda que gere esse efeito mais pregnante (efeito de estar mais atrelada ao sensível), pode ser dita *semiótica*. Assim podemos dizer porque ela se põe na tensão do pré-semiótico e do semiótico, do sensível e do inteligível, e assim o é porque o sentido precisa sempre se *renovar*. É uma região da *emergência*, portanto, de um sentido mais *sentido*, por isso Landowski a chama de regime do *fazer sentido*. Desse modo, carregando um pouco mais nas tintas, poderíamos dizer que o jogo das identidades e diferenças no plano do conteúdo, ou em função do plano do conteúdo, nos aponta as estruturas elementares da *significação*, nos termos de Landowski (2004b); já, por outro lado, o jogo das identidades e diferenças no plano da expressão em si nos faz pensar em estruturas elementares do *sentido*, na emergência deste, novamente conforme Landowski (2004b).

Ao tratarmos disso, não afirmamos um realismo da passividade da afecção, ou um realismo ingênuo que acredita lidar com a percepção “pura”, mas, em verdade, que manipulamos as qualidades do mundo semioticamente. Ademais, podemos dizer que os sujeitos reagem de modo diferente aos estímulos do mundo e isso pode ser meio até mesmo de exploração em discurso, bem como possuir uma dimensão “imaginária”, como na alucinação ou na

⁴⁶ Um bom exemplo de isotopia do plano de expressão é o ritmo.

hiperestesia. Queremos, desse modo, somente explicitar que chegamos àquele ponto em que o estado de alma se expressa a partir da própria percepção que o sujeito tem do mundo, o que permite caracterizar tal sujeito como mais propenso a ser afetado ou não. Chegamos, também, à possibilidade de se pensar que manipular os meios expressivos de semióticas do mundo natural também pode ter suas implicações passionais.

Nesse contexto, a fenomenalidade do mundo natural, as oscilações do passional, as mudanças de andamento e tonicidade nos conteúdos dos textos, todos podem ser esquematizados da mesma maneira e reunidas no conjunto do que se pode conceber como tensividade. A presença e, assim, a intensidade, tornam-se parâmetros emotivos de nossas relações com os objetos à nossa volta. O passional em ato, e desenvolveremos mais isto em capítulo posterior desta tese, é o passional emotivo, concernente à emoção porque fortemente atrelado ao corpo e mensurável em termos de tonicidade e andamento: “o andamento e a tonicidade são os ingredientes básicos da emoção.”⁴⁷ (Zilberberg, 2010, p. 166).

Quando essas questões surgiram, por exemplo, no seio da semiótica tensiva de Claude Zilberberg, o projeto foi o de tentar lidar com o que seria até então da ordem da substância do conteúdo, tal como afirma Fontanille (2017a), mas também com a substância da expressão, ainda conforme o autor. Tudo isso num projeto que traz em seu bojo uma inspiração no postulado hjelmsleviano do isomorfismo entre os dois planos, e que se serviu de um processo de transposição-aplicação de categorias do plano da expressão para o plano do conteúdo. Ora, isto supõe, pois, que, a bem de tentarmos cifrar um paralelismo, poderemos eventualmente pensar não só no conteúdo, mas o que, na “substância” da expressão, pode estar relacionado, de alguma forma, com a questão do passional.

Entrar nessa seara nos faz pensar até que ponto um plano de expressão pode se modular (e aqui visamos lidar, ainda que timidamente, com o plano da expressão na pintura) em correlação com uma intensidade passional. Assim, o

⁴⁷ Tradução nossa para o trecho “*el tempo y la tonicidad son los ingredientes básicos de la emoción.*”⁴⁷ (Zilberberg, 2010, p. 166).

discurso se torna passível de receber projetos enunciativos e investimentos “substanciais” marcados por aumentos e diminuições, por acelerações e desacelerações e até mesmo, por moralizações, quando, a exemplo, um determinado uso do plano de expressão pode ser julgado “excessivo”. É nesse campo, de inter-relação entre o passional e o estésico, que se pode vislumbrar essas possibilidades.

Nesse bojo é que nossa reflexão menciona autores da semiótica plástica, e cita autores que têm refletido sobre o plano de expressão em geral, entre os quais podemos mencionar Fontanille (2016), Bordron (2011) e Estay Stange (2014). O intuito, nesse ponto, é o de refletir sobre textos em que o plano de expressão “se diz a si mesmo”, ou melhor, se torna pertinente por si mesmo, como é o caso de pinturas abstratas ou da música e que servem como indícios de textos em que um conteúdo sensível está atrelado ao plano de expressão.

Tomar esse posicionamento é se pôr, ainda que isto seja feito de modo tímido na presente tese, em face à escrita de capítulos de uma semiótica que tem visado levar mais em conta a determinação e influência do plano de expressão em diferentes linguagens. Nesse bojo, o que é importante perceber é que há objetos em que se pode depreender o sentido em forma de “sintaxe”, tal como em um conflito (tensão) de cores, de sons, de cheiros, num gesto em que a substância expressiva se torna pertinente para uma espécie de semiose introversiva, passível de investimentos semânticos outros, mas que prescinde desses investimentos porque esses textos nos põem em face de *sentidos emocionais* ou simplesmente no jogo primevo da diferenciação entre elementos de um plano de expressão.

Do ponto de vista do que tudo isso implicou para a teoria semiótica como um todo, desde a década de 1990, frisamos que a ciência avança progredindo e revendo questões não necessariamente para se desfazer do já conquistado, mas para propor novas visões sobre o seu objeto de estudo e tratar de fenômenos que não assumiam uma explicação imediata, ou que foram deixados lado, em um primeiro momento, pela teoria. A nosso ver, o gesto greimasiano de propor uma semântica transversal às diferentes linguagens foi fundamental para

encontrarmos invariâncias do sentido e para a fundação da própria semiótica⁴⁸. O que se passou desde a entrada de questões relativas mais ao sensível em semiótica configura a busca por desbravar territórios outros, porque esses é que se tornaram as preocupações de nosso tempo, ou seja, esses é que se revelam mais *pertinentes* agora.

Levando tudo isso em conta, perguntamos: afinal, qual o papel exercido pelo plano de expressão em textos que exploram fortemente uma dimensão passional do discurso? Em outros termos: como o plano de expressão se comporta em discursos marcados pela passionalidade? Isto nos faz pensar que talvez seja necessário frisar que o papel desse plano, no que tange a essa questão, é maior do que o que lhe foi dado até agora na semiótica, ressaltando-se, porém, que o tratamento do plano da expressão “em si” aqui não é o hipostasiamento deste, mas a postura necessária para que seja captado um jogo semiótico em que o passional se põe num plano de *forma* e de pertinência diferente, sem deixar de estar ligado a um projeto enunciativo global, e a outros elementos do texto.

Por isso fazemos a ressalva de que podemos abordar o universo do passional em três dimensões no discurso, em três âmbitos, que assim denominamos sem demasiadas preocupações terminológicas e sim com o intuito de cercar um campo e seus diferentes componentes: o relativo à paixão representada no texto, ou seja, a paixão debreada, do ator de um enunciado; a paixão ao nível da enunciação, ou seja, concernente a *todo* o discurso, manifestando-se esteticamente, em presença, em ato; e em terceiro lugar, os efeitos que a dimensão passional pode ter em um destinatário de um discurso, espaço virtual do leitor, o que pode e geralmente está relacionado com a paixão “na enunciação”, mas que distinguimos aqui por poder haver discursos que não são apaixonados e mesmo assim podem incitar paixão, como que numa espécie de *manipulação patêmica* (Greimas e Fontanille, 1993, p. 88), comum em jogos

⁴⁸ Importante lembrar que, no contexto do Greimas de *Semântica estrutural*, o plano do conteúdo era o ponto em questão, porque, afinal, a semântica era, desde um bom tempo, a parente pobre da Linguística. O projeto mais premente de uma teoria semiótica, portanto, em seu princípio, era o de propor que os conteúdos poderiam ser analisados, ou seja, eram analisáveis, o que até então era matéria de dúvida.

de futebol, por exemplo, em que um jogador “cava” um cartão, ou uma expulsão, em função de uma leitura do perfil de outro jogador que é facilmente irritadiço ou encolerizável.

Pensando nos três âmbitos, podemos dizer que possui certa pobreza abordar um discurso só no que ele representa uma paixão, queremos dizer: se tratamos de uma paixão em um discurso, é necessário não prescindir de uma reflexão sobre o que se configura como estratégias que esse discurso possui de despertar paixão em sua instância receptiva, e se isso é pensável nos demais discursos. Assim se dá porque o passional em alta intensidade tende a sempre ter uma influência emocional que atinge o âmbito da enunciação, ou seja, a sair de uma dimensão do enunciado enunciado, marcada pela debreagem enunciativa e por resolução mais drástica do sensível. Nesse sentido, assumir dimensão enunciativa, ou mesmo uma intencionalidade que vise incutir paixão em algum destinatário, é justamente convocar a possibilidade de ao mesmo captar a “emocionalidade” do discurso e o seu poder de *co-mover*. Quanto a essas questões, diz Fontanille (2014):

Há todo um domínio de análise que a semiótica mal levou em consideração: é o domínio das paixões e emoções do destinatário; é verdade que eles podem ser inscritos no próprio texto, graças a um simulacro proposto no enunciado, mas esse caso é particularmente restritivo, dada a amplitude do problema a ser resolvido. Com efeito, as paixões e as emoções do destinatário concretizam-se numa prática semiótica, estratégia ou modo de vida, em que o texto é apenas um dos actantes e que, pelas suas figuras e organização, é capaz de produzir ou inspirar determinada paixão, ou certa emoção.

(...)

Se nos ativermos à imanência textual, as paixões e emoções serão de dois tipos: algumas “declaradas”, outras “pressupostas” (implícadas). Estes últimos são inacessíveis à análise. Somente no nível superior de pertinência, na imanência da prática, eles adquirirão o estatuto de observáveis e, portanto, descritíveis. A relação entre os dispositivos textuais e as paixões expressas na prática é uma relação de «indução» que se pode aproximar dos problemas da manipulação (do fazer-criar e do fazer-sentir).⁴⁹ (Fontanille, 2014, p. 61-62)

⁴⁹ Tradução nossa para o seguinte trecho: “Hay todo un dominio de análisis que la semiótica apenas ha tomado en consideración: se trata del dominio de las pasiones y

Citamos Fontanille mais para situarmos nossos objetivos nesta tese e dizer que, em nossas análises, situar-nos-emos no nível do texto e no que ele tem de potencialidade expressiva, sem que percamos, porém, essa dimensão pragmática e estética de afetação à instância do enunciatário⁵⁰. Queremos captar uma potencialidade experiencial do próprio texto, e nesse nível de pertinência, o que não impede que, no capítulo 3 desta tese, não possamos fazer considerações em níveis mais amplos. O que nos interessa, porém, nos textos que aqui serão analisados é uma sua pujança, por esse motivo ficamos nesse plano de pertinência, assumindo postura similar à defendida por Beyaert-Geslin (2010, seção 2).

De certa forma, permanecer na dimensão do texto não quer dizer que não possamos captar essa potencialidade “experiencial” da obra, afinal, o discurso está aí não só para *dizer*, mas também para *fazer* algo em nós, já o diz a pragmática linguística. É um raciocínio como esse que está fincado na própria maneira de ver de um Paul Ricoeur, quando trata do “mundo contado” do texto e de seu poder de refiguração do tempo, a aproximar narrador e leitor (enunciatário), ou seja, dois níveis de enunciação: “esses procedimentos,

de las emociones del destinatario; es cierto que pueden estar inscritas en el texto mismo, gracias a un simulacro propuesto en el enunciado, pero ese caso es particularmente restrictivo, si se considera la amplitud del problema por resolver. En efecto, las pasiones y las emociones del destinatario advienen en una práctica, en una estrategia o en una forma de vida semióticas, en las que el texto es solo uno de los actantes, y que, por sus figuras y por su organización, es susceptible de producir o de inspirar tal o cual pasión, o determinada emoción. (...) Si nos atenemos a la inmanencia textual, las pasiones y las emociones serán de dos tipos: unas «enunciadas», otras «presupuestas» (implicadas). Estas últimas son inaccesibles al análisis. Solo en el nivel de pertinencia superior, en la inmanencia de la práctica, adquirirán un estatuto de observables, y por tanto, de descriptibles. La relación entre los dispositivos textuales y esas pasiones expresadas en la práctica es una relación de «inducción» que se puede acercar a las problemáticas de la manipulación (del hacer-creer y del hacer-sentir).

⁵⁰ Quanto a isso, são interessantes as afirmações de Mancini (2019, p. 81) sobre as implicações pragmáticas dos discursos: “Considerando que o sujeito da enunciação tem por objeto o enunciado, no momento da plenitude – em que a distinção entre os polos actanciais se atenua, e sujeito/objeto encontram-se unidos num mesmo corpo – temos uma situação de particular interesse. O sujeito da enunciação se coloca em evidência e a relação se consuma na manipulação sensorial direta do segundo pelo primeiro. Esse tipo de situação parece ser uma das inovações trazidas pela literatura contemporânea, em que a dimensão pragmática é integrada ao ato de leitura pela manipulação sensorial do enunciatário.”

característicos da configuração temporal, servem para suscitar a partilha entre o narrador e o leitor de uma experiência temporal ou, antes, de uma gama de experiências temporais, portanto, para refigurar na leitura o próprio tempo.” (Ricoeur, 1995, p. 188). Como ilustração, vejamos como o enunciatório é convocado na seguinte pintura:

Figura 4 – Kill the Poor, de Glenn Brown



Kill the Poor

(Glenn Brown. 2000. Óleo sobre tela, 71 x 57 cm.)

Ao trazer um exemplo com esse quadro “Kill the poor”, do pintor Glenn Brown, vemos nele um forte investimento substancial e uma forte acentuação dos elementos expressivos de sua linguagem. Beyaert-Geslin (2003), autora donde tiramos o exemplo, afirma justamente o que temos tentando mostrar aqui sobre elementos do planos da expressão dessa pintura: “ao exagerar os contrastes texturais e cromáticos, confundem a carne da pintura e a carne do ser

representado”⁵¹ (2003, p. 82) Assim é que a autora faz uma distinção entre textura “representada” e textura “ostensiva”, em que a primeira está relacionada ao plano do conteúdo, e a segunda, ao plano da expressão. A dimensão expressiva do discurso está servindo para expressar a enunciação excessiva desse discurso, o que reverbera, por sua vez, na dimensão do enunciatário, porque sair do representado para o “carnal” é um efeito de exacerbação da aproximação. É como se o texto saltasse do âmbito do representado para a “realidade” e ao mesmo tempo criasse uma ambiguidade para o olhar, uma possibilidade de enxergar de duas maneiras a imagem, como plano de expressão e como conteúdo.

Chama atenção aí também é que os realces, os exageros da expressão tornam-nos *moralizadores* desse discurso, pois o tachamos de *excessivo*. Nesse caso, o que está posto em evidência é a dimensão sensível e tensiva do que se coloca como algo a ser percebido, e é esta dimensão que é *quantificada* por nós. A dimensão excessiva aí vem justamente como indício de um *demais* que identifica o investimento tonificante da textura, mas também a própria visada moralizante do enunciatário. Como veremos, isto será também possível de perceber com as pinturas expressionistas que analisaremos, que também se singularizarão por uma enunciação que explora parâmetros *marcados* de tonicidade e andamento.

O que é interessante nessa reflexão é que, ao tratarmos de questões como essa do excesso, parecemos chegar a uma típica moralização da mesma ordem daquela que delimita um comportamento passional e que se refere a uma das fases do esquema patêmico canônico esboçado pela primeira vez em Greimas e Fontanille (1993). A moralização é pressuposta no universo do passional e essa dimensão excessiva que se acusa na apreciação da obra de Glenn Brown nos revela que estamos em face de algo similar ao passional, no que tange a essa dimensão excessiva.

⁵¹ Tradução nossa para “en exagérant les contrastes texturaux et chromatiques, confondent la chair de la peinture et la chair de l'être représenté”⁵¹ (Beyaert-Geslin, 2003, p. 82)

Pensamos que o passional a conjugar uma dimensão perceptiva a partir da exploração da intensidade no discurso pode estar atrelado aos estados de alma a serem expressos na pintura (atores do discurso) ou não (tratamento do plástico de modo independente). Importante é lembrar, assim, que, nesse jogo, a substância que aparece realçada está de alguma forma em relação com os outros elementos convocados nesse projeto enunciativo que se presta à análise. Desse modo, ao se tornar marcadamente *perceptível* para o analista, essa dimensão sensível apresenta uma intencionalidade e uma direção que indicia um efeito de sentido, uma *enformação*, que se coloca no jogo tensivo dos aumentos e das diminuições (Tatit, 2020).

São esses parâmetros que nos permitirão versar sobre uma passionalidade na pintura sem que haja, por vezes, qualquer representação de uma paixão ou de um tema especificamente passional do ponto de vista figurativo. Nesse contexto, muitas vezes acontece de um aspecto tensivo de determinadas paixões ser comparado aos parâmetros plástico-expressivos da pintura, numa espécie de aproximação metafórica, como no seguinte comentário de Georges Roque que, após mencionar ideias de Goethe sobre o mesmo assunto, cita Kandinsky quando este diz que a grande luminosidade do amarelo “enerva o homem, arde nele, excita-o e manifesta o caráter de violência expresso na cor”⁵² (Kandinsky, 1989, p. 147 *apud* Roque, 2003, p. 394) e ele, Georges Roque, complementa: “(...) ele [amarelo] está, portanto, ligado à raiva, ao delírio cego, à loucura furiosa”⁵³ (2003, p. 394).

A aproximação se dá entre os movimentos tensivos do plano de expressão e características tensivas de determinadas paixões. Comparar com a raiva, com o delírio e com a fúria não se dá por acaso, pois o que está sendo captado é justamente o perfil tensivo que se pode depreender da dimensão plástica desse discurso. Ora, pode-se tachar isto de demasiado metafórico ou afirmar que é o enunciatário que está doando esse sentido, já de uma forma

⁵² Tradução nossa para “énerve l’homme, le pique, l’excite et manifeste le caractère de violence exprimé dans la couleur”⁵² (Kandinsky, 1989, p. 147 *apud* Roque, 2003, p. 394)

⁵³ Tradução nossa para “(...) il [jaune] est donc lié à la rage, au délire aveugle, à la folie furieuse”⁵³ (2003, p. 394).

semantizando o plano de expressão. Quanto a isso, dissemos que, ao se doar sentido a esses elementos, demonstra-se o caráter abstrato e aspectual deles, ligado ao fato de que a tensividade possui um quantum de “esvaziamento” semântico que a faz muitas vezes ser fonte para “preenchimento de sentido” das culturas e dos receptores do discurso.

Mas é importante dizer que ao estabelecer essas metáforas, ou se tornar moralizador, o enunciatário do discurso já de alguma forma acusou o passional ali contido. É a dimensão tensiva por si que demarca a intensidade do discurso, e o passional em ato. E é esse elemento que nos faz dizer que os discursos que exploram esses parâmetros não se esgotam no simples estabelecimento de uma isotopia e de uma identificação a um elemento cultural. Captar o passional nos discursos é, de alguma forma, ver esses movimentos e ver que é esta natureza tensiva a natureza por excelência do passional, ao mesmo tempo que não existe passional e intensidade sem observador.

A partir dessas passagens de Goethe, a partir de Georges Roque, e do que viemos dizendo até aqui, percebe-se que estão no mesmo nível os mecanismos de uma estratégia global de enunciação e o que visa um projeto de “fazer-sentir” que contempla o enunciatário: tudo isto se dá porque tais gestos contemplam também o observador instaurado no discurso e que traz em si, de modo potencial, o lugar do leitor, que pode ser afetado tanto pelo conteúdo, quanto pelo plano de expressão. Para dar um outro exemplo, a partir ainda do visual, mas de outra semiótica-objeto, pensemos em um jogo de vídeo game, chamado *Hellblade*.

O jogo tem como personagem principal a figura de alguém que sofre fortes conflitos psicológicos. Esses conflitos psicológicos são estabelecidos pelas vozes que se reiteram no jogo, bem como pelas figuras que nele aparecem, ou seja, pela dimensão auditiva do jogo. Essa personagem principal é o personagem que é controlado pelo jogador e com a qual este último se confunde para realizar as etapas e performances do game. Este foi projetado, vê-se, para justamente fazer o enunciatário experienciar estados passionais de loucura.

A forte exploração de elementos estésicos em *Hellblade*, tais como o cromatismo, o áudio, visam não só expressar o conflito da personagem, mas

também gerar o conflito no enunciatário previsto. Este último é o jogador, mas que, por mecanismos de enunciação (manipulação do observador) se sincretiza ambigualmente com o personagem principal, ator do enunciado: cria-se uma espécie de falsa terceira pessoa, ou falsa primeira pessoa, que põe o jogador em posição dupla: a de um detentor de um “metassaber”, já que está ciente de que é somente um jogador, mas também a de um psicótico, posto que, ao controlar o ator do enunciado, se sincretiza com ele. A experienciação psicótica dependerá, pois, do gesto debreante do próprio jogador: fosse esse gesto totalmente excluído, o jogador experienciaria a própria loucura, se perdendo na prisão das alucinações e estesias do jogo.

Nos meandros das performances a se realizar, *Hellblade* todo nos põe em face de uma experienciação passional. Essa experienciação passional se passa justamente pela manipulação de elementos expressivos, que não precisam necessariamente ser “lidos”, mas que se revelam como estratégias de enunciação para que nós sintamos determinados estados de alma intimamente entrelaçados com os estímulos perceptivos presentes na narrativa e na arquitetura do jogo.

Levando-se em conta os mecanismos de manipulação de ponto de vista e do projeto enunciativo geral levado a cabo no texto, podemos ver que a proeza do jogo também se passa em âmbito de enunciação. Nesse contexto, o *observador*⁵⁴ é um conceito central, posto que responsável pelos mecanismos de recepção sensorial nos discursos. Desse modo, vale frisar que essas questões estéticas se referem, também, a uma instância de recepção, logo, à postulação de um sujeito que pode ser afetado de modo estético-estésico, o que está ligado, por sua vez, nesta tese, à experienciação com obras de teor artístico.

⁵⁴ Concebido de modo tensivo aqui, ou seja, não só responsável pelo fazer cognitivo dos discursos, mas pelo seu fazer “recepional”, ou seja, uma espécie de *experenciador* do sentido. O termo “experenciador” foi inspirado em conversas com José Américo Saraiva. Damos crédito a José Américo, portanto, caso essa terminologia venha a vingar.

1.4.1 – Do semissimbolismo

Voltando à pintura, ainda nos perguntamos: podemos pensar essas questões pondo em discussão noções como a do próprio semissimbolismo? Talvez seja interessante tratar desses termos.

Como se sabe, a semiótica plástica se colocou como o terreno que, dentro da semiótica geral, se voltou para a questão do significante plástico. Basta ver que, devido às especificidades relativas ao tratamento do discurso de feição visual (no qual se inclui a mencionada arte), a semiótica plástica foi se desenvolvendo mais tardiamente que a abordagem do discurso literário. Podemos destacar figuras pioneiras como Jean-Marie Floch, Felix Thürlemann. Damos destaque particular a Thürlemann por seu pioneirismo na abordagem de paixões na pintura, com o seu trabalho sobre a “admiração” em quadro de Poussin (Thürlemann, 1980).

É sabido que, de um modo geral, os mencionados Floch e Thürlemann partiram sobretudo do semissimbolismo e alguns conjuntos categoriais (topológicos, eidéticos e cromáticos) para dar norte à abordagem da significação também nas linguagens de ordem visual. O método erigido pelos autores é ainda hoje a base fundamental para lidar com a dimensão plástica das semióticas visuais. Nesse contexto, o semissimbolismo se revelou e se revela como uma grande ferramenta para lidar com o plano da expressão dos textos e com sua manipulação estética.

Diante disso, novamente pomos a questão da visada estética ao discurso. Se o semissimbolismo já marca uma visada estetizante a este, cifrando as repercussões do plano da expressão em relação ao plano do conteúdo, podemos dizer que há uma maneira ainda mais estetizante para lidar com o plano de expressão, o que temos exposto aqui, nas reflexões presentes em todo o presente capítulo, mormente na seção sobre pregnância do sensível. Assim o dissemos porque, quando se foca na dimensão estética do plano de expressão, abre-se a possibilidade de tratar de modo mais detido e satisfatório a intensidade que pode estar atreladas a esse plano.

O passo a dar, a nosso ver, além de ir no sentido do que diz Roque (2003) ao abordar a abstração em arte, bem como o de se pensar em uma divisão como a do grupo Mu (1992), que diferencia o *signo icônico* do *signo plástico*, é o de tratar do efeito de *presença* do próprio plano de expressão no discurso, sobre p que já versamos. Problematizemos essas questões a partir de um exemplo, seguindo comentários de Kandinsky, que toca nesses assuntos, ainda que a reflexão do pintor russo se dê sobre um quadro “imaginário”, em âmbito verbal e seja bastante subjetiva, bem como marcada por uma abordagem de conotações estabilizadas das cores:

O cinzento é imobilidade sem esperança. Parece que o desespero, à medida que a cor escurece, recrudescer de intensidade. A sufocação torna-se mais ameaçadora. Basta clarear o cinzento para que essa cor, que contém a esperança escondida, ganhe a leveza e se abra aos sopros que a penetram.” (Kandinsky, 2015, p. 97)

Temos semissimbolismos sugeridos aí, semissimbolismos gradativos (tensivos?). A gradação em claro-escuro da cor modula a paixão, o estado de alma. O cinzento, na reflexão do autor russo, pode ser modulado em dois sentidos: um, em um ganho de intensidade que estaria ligado a uma maior quantidade de preto e que se configura como um desespero *recrudescido*; do outro, uma maior quantidade de branco, que significa uma direção à esperança, que se encontra no lado oposto e que estava potencializada quando o cinza se encontrava recrudescido. O que é perceptível aí é que a relação se capta no movimento de gradação da oposição categórica entre o claro vs. o escuro.

Obviamente, o texto de Kandinsky é um texto ideal e não nos traz um exemplo de uma pintura em si. Mas essa idealidade, ainda que teórica, nos ajuda a pensar no plano das possibilidades e nos faz pensar em três formas em que estaria este texto, que estabelece correlação entre plano de expressão e afetos: primeiro, uma em que a correlação se daria entre as cores e o plano do conteúdo. Nesse caso, os semissimbolismos se confirmariam como correlações homologadas entre os dois planos. Segundo: pensemos em outro caso e delimitemos que a pintura prescindia de um significado figurativo, icônico: a

correlação semissimbólica entre cores e conteúdos ainda poderia se dar, já que o plano da expressão poderia veicular conteúdos *interpretáveis* (semas, temas). Em uma terceira hipótese, poderíamos vislumbrar uma maneira em que, de modo ainda mais aberto, ficaríamos somente no jogo plástico das tensões entre as cores e os possíveis estados afetivos sugeridos pela maneira como se comportam estas.

No primeiro e segundo caso, se pensarmos bem, o plano de expressão ainda está sendo visto “a pretexto” do plano do conteúdo enuncivo, porque é visto em função de ser homologado, interpretado, visado por um analista que está a buscar conteúdos *subjacentes*. Ainda que semissimbolismo já nos dê um exemplo de linguagem estetizada, que torna pregnante as formas plásticas por estarem *motivadas*, aproximando os planos, o passo a mais que se pode dar, tal como parece nos estudiosos de arte, é o do terceiro caso, relativo a plano de expressão em função de si mesmo, mas já significativo. Ao tratarmos disso, apontamos onde reside o porquê de autores mais próximos à pintura (Caliandro, 2009; Roque, 2015) exporem limitações à noção de semissimbolismo, porque a questão que se impõe é justamente esta: em determinados textos é o plano de expressão que está em função do conteúdo ou é o conteúdo que está em função do plano de expressão?

Dizer isso não é dizer que estamos supondo um plano de expressão sem considerar qualquer conteúdo, mas estabelecer uma espécie de dimensão significativa do plano de expressão, atrelada a uma experiência semiótica que põe em jogo uma intencionalidade de sentido, ainda que eles não possam ser discretizados em semas de um plano de conteúdo correlato. Em suma, repetimos, o que temos é uma espécie de semiose, ou de aspectos da semiose, que quer se dar *na tensividade*, centrada nas formas sensíveis da linguagem em que ela se dá.

Isto nos faz lembrar que a escolha pela tensividade e por inquirir o passional pictórico faz-nos deslocar as questões em torno do plano da expressão em uma direção similar à de Estay Stange, que demarca, em verdade, um movimento geral de “musicalização da semiótica”, expresso também em Tatit (1997). A escolha assim se dá porque, como no âmbito da literatura (ou seja, na

linguagem verbal), há um componente tensivo na abordagem de uma possível dimensão passional do discurso pictórico, que claramente possui uma dimensão estética,.

No exemplo dado a partir de Kandinsky, por mais que nos pareça um *non-sense*, identificar o desespero já é de alguma forma “representar” a paixão, o que já vem a resolver o conflito passional que poderia estar aí implicado. A questão, assim, é a de ver quando o plano de expressão, ainda que este dito pareça um tanto metafórico, se torna o *próprio* desespero, ou seja, quando ele mesmo já sugere uma dimensão passional. Em outras palavras: não é uma busca por um discurso *sobre* o desespero que deve nos imbuir e direcionar nossa análise e nosso olhar, mas a busca por um discurso *desesperado*.

Tal postura, porém, não quer dizer que não trataremos do (semis)simbolismo nesta tese. Em verdade, retornaremos à questão da motivação na obra *Angústia*, no último capítulo, justamente conjecturando se é pertinente tratar de tal fenômeno na obra, bem como tecendo toda uma argumentação em torno de uma maneira mítica, estética e passionalizante de conceber a significação, que está relacionada a uma maneira plástica de conceber o mundo. Por agora exploremos como conceber essas problemáticas inserindo-as na tradição do paralelo das artes, tradição antiga no Ocidente, evidenciando que a música toma o bastão da poesia e se torna a inspiração maior entre as Musas. Afinal, nosso trabalho aproxima literatura e pintura, logo, por que não mencionar essa tradição ?

1.4.2 – Da poeticidade à musicalidade?

Tratar de uma dimensão passional do discurso é tocar no assunto do andamento e do tempo, porque o andamento é o senhor dos afetos (Zilberberg, 2011). Isto se impõe à própria pintura. É dentro desse contexto que pensar em musicalidade do sentido em textos artísticos é estar no caminho da apreensão de mecanismos semióticos simultaneamente passionais, tensivos e estetizantes. É estudar a dimensão expressiva do sentido e dos discursos que fazem do seu plano de expressão uma parada. E há todo um caminho a se explorar no que

tange a essa dimensão. Cremos estar, bem modestamente, contribuindo para o debate desses assuntos.

Diante disso, pensemos em um ponto, pertinente em nosso processo de inquirição ao passional, mas também quanto à aproximação aqui buscada entre pintura e literatura, relativo ao poder da semiótica de encontrar constantes do sentido, e ver em quê e como se pode depreender uma relação da pintura com o tempo, e dizer quais são as implicações estéticas disso. Podemos dizer que o encontrar a “transversalidade do sentido” (Lemos) foi sempre uma proeza da semiótica, desde o postulado inicial de que a semântica era geral e comum a diferentes linguagens. Sempre foi algo desse tipo também que os estetas ou estudiosos da arte, em toda a tradição do Ocidente, buscaram com o paralelo das artes.

Em um texto em que trata da dimensão geral e autônoma da figuratividade, Greimas (2004), tocando em assunto desse teor, aponta a possibilidade de a semiótica adentrar a essa temática do paralelo das artes, trazendo, porém, não só a questão da figuratividade, mas também a do plano de expressão. Greimas assim diz: “será apenas depois de haver sido reconhecida a poeticidade deste ou daquele texto que se poderá notar as distinções entre o poético visual, o poético literário ou o poético musical” (Greimas, 2004, p. 95)

Quando Greimas usa o termo *poético*, no texto mencionado, ele está a se referir a um uso “poético” do plano da expressão, que se relaciona à economia de geração do sentido não somente como simples passagem em vista do plano do conteúdo, mas como parada que, da sua forma, significa de modo paralelo, tem a sua pertinência. Por analogia, o autor pensa o poético em outras artes (a tradição da correspondência das artes é, em suma, uma busca de identidades, constantes de mecanismos de geração de sentido que seriam transversais a elas), por isso Greimas afirma que a semiótica pode dizer algo sobre o assunto das correspondências e por isso a visão de Zilberberg também possui essa vocação, em um momento em que a primazia passa à música, e não somente à analogia do poético, pelo menos é o que indicia um trabalho como o de Estay Stange (2014).

Se pensarmos bem, a semiótica tensiva, em sua aproximação com o musical (Tatit, 1997) nos dá bem um correlato desse para o plano da expressão – e para o conteúdo também. Esse passo dado é importante porque a exploração do passional na pintura, como temos dito, se marcará sobretudo pela tensividade, uma vez que é a tensividade, ao lado da moralização de um observador, o que há de mais característico à paixão. Nesse contexto, alterações aspectuais, acentos, oscilações, etc, ou seja, devem ser inquiridos e encarados também na pintura. Essas reflexões são interessantes porque, conforme Parret (2006b, p. 135-140), até o século passado havia uma querela entre autores da crítica de arte para saber se haveria ou não uma temporalidade plástica.

Ao tocar nesse assunto, e ao pensar essa questão em termos de “carícia” (toque do olhar), ou seja, uma espécie de olhar sinestésico, que conjuga visão e tato (o háptico), Parret pensa em uma aspectualidade do olhar, que não só vê, mas toca. Nessa discussão, o autor diz que estudiosos da arte, como Gombrich e Souriau, afirmam uma “temporalidade plástica”, em contraposição a teóricos que ainda resistiam a uma visão assim. Um dos citados é a figura de Clement Greenberg, que, segundo, Parret, ainda se filia bastante a Lessing, que consagrou uma tradição de estudos que dividiam as artes em artes do tempo e artes do espaço.

Parret pontua, porém, que a concepção de movimento presente em Gombrich é ainda superficial e não atinge a profundidade implicada na reflexão já presente em Herder, outro filósofo mencionado pelo semiótico belga. Essa conclusão o faz apontar reflexões de Étienne Souriau também, mostrando uma distinção feita por este último: o “tempo psicológico” e o “tempo intrínseco” da obra plástica. O tempo intrínseco é uma questão de ritmo e de *tempo* (termo para “andamento”, em francês). Diz que esse ritmo temporal plástico é mais subtil que o ritmo apreendido da repetição de motivos. O *tempo* (andamento) é a impressão qualitativa de velocidade ou lentidão. (Parret, 2006b, p. 140)

Nesse quesito, as reflexões de Parret se encontram com a tensivização do sentido operada por Claude Zilberberg, ou com a musicalização do sentido, em Estay Stange (2014). Em suma, encontram algo *fundamental* sobre o sentido, por isso transversal. Em alguns textos, já citados por nós, Zilberberg se volta

justamente para o tratamento da questão do andamento na pintura, tais como “Présence de Wölfflin”, “Valores pictóricos e valores semióticos” e “Del *tempo* en pintura”, para mencionar três específicos sobre o tema. Neste último texto, o autor chega até mesmo a tratar do que chama de uma “estética geral”, ao lado do que chama de um “sistema das modalidades elementares da expressão pictórica”:

Pensamos, salvo melhor juízo, ter delineado um sistema das modalidades elementares de expressão pictórica: o realçado, o recortado, o meticuloso, o vibrante... Estas modalidades referem-se às valências intensivas de *tempo* e tonicidade e, nesse sentido, são comparáveis às modalidades musicais que os compositores põem no início da partitura de suas peças: *allegro*, *andante*, *adagio*, *scherzo*, *langsam*, *feierlich*... A diferença entre as duas práticas se deve ao fato de que a música é em princípio uma arte de execução, o que não é o caso da pintura. Se esta diferença for mentalmente suspensa, a convergência torna-se uma das condições de possibilidade de uma estética geral. (Zilberberg, 2011b, p. 158)⁵⁵

Na passagem, a música inspira o raciocínio do autor e, ainda que se distinga da pintura, Zilberberg pensa numa suspensão dessa visão que vê somente a diferença, e propõe uma visão voltado para a convergência. Sabemos que tudo isso está relacionado com a visão essa dimensão temporalizante que Parret defende. Nesse quesito, o grande mérito de Zilberberg foi o de estabelecer um modelo para lidar justamente com aspectos do sentido que antes eram considerados substanciais, vistos como não categorizados, assunto que já vimos em discussões presentes nas seções anteriores desta tese. A grandeza de Zilberberg foi de mostrar a *forma* que há nesses elementos e de tornar inteligível a lógica da paixão e da tensividade sem “inteligibilizá-la” demasiado, o que fatalmente as recalcaria.

⁵⁵ Tradução nossa para o seguinte trecho: “A beneficio de inventario, pensamos haber esbozado un sistema de las modalidades elementales de la expresión pictórica: lo realzado, lo cortado, lo esmerado, lo vibrante... Dichas modalidades remiten a las valencias intensivas de *tempo* y de tonicidad y, en ese sentido, son comparables a las modalidades musicales que los compositores colocan al inicio de la partitura de sus piezas: *allegro*, *andante*, *adagio*, *scherzo*, *langsam*, *feierlich*... La diferencia entre las dos prácticas se debe al hecho de que la música es en principio un arte de ejecución, que no es el caso de la pintura. Si esa diferencia es mentalmente suspendida, la convergencia se convierte en una de las condiciones de posibilidad de una estética general.” (Zilberberg, 2011b, p. 158)

Os aspectos do sentido captados nesse modelo, portanto, são a vibração e a aceleração do passional, alterações de andamento que podem se manifestar em qualquer semiótica-objeto, mesmo as que parecem ser mais infensas a essa constatação, como a pintura (imagem fixa). É uma dimensão musical – tensiva – que mostra esse caminho e novamente o que a semiótica tem a dizer sobre uma temática tão cara à estética, que é a do paralelo das artes, essa espécie de inquirição transversal às artes, bem como à imbricação entre os sentidos.

Assim, em nossa busca de delimitar uma possível dimensão passional da pintura tentaremos explorar também como se pode depreender um tempo na pintura e como o passional explora bem isso, assim como se valida, também por esse viés, a nossa aproximação entre as artes aqui envolvidas. Em suma, essa questão da transversalidade do sentido revela que muitas das reflexões consagradas da estética podem encontrar formalização precisa na metalinguagem semiótica, o que revela não somente a estetização da semiótica, mas uma semiotização da estética. Nisso podemos enquadrar até mesmo a questão da estesia e seus correlatos. É o que veremos na última seção deste capítulo.

1.5 – Da (hiper-) estesia

Queremos encerrar este capítulo versando especificamente sobre a estesia e as suas várias modalidades: a sin-estesia e a hiper-estesia, ou mesmo a sua anulação, a an-estesia. As duas primeiras serão importantes porque elas estarão presentes nos textos que analisaremos. Em ambos os casos, poderemos depreender tanto pelo plano figurativo quanto pelo plástico a aproximação unitária dos sentidos (no caso da sinestesia). As duas revelam muito bem essa relação entre estética, paixão e sentido ao mesmo tempo que nos apontam direções de uma abordagem da tensividade pictórica. Começemos pela sinestesia.

O importante a se frisar nesta é que o efeito de unidade de sentidos pode estar a serviço de indícios de intensidade nos discursos. Ainda que a sinestesia possa em muitos casos fazer parte de nosso imaginário metafórico, por vezes

estabilizado (construções como “voz de veludo”), concebemos que essa aproximação possui sua dimensão de termo complexo, ou seja, de alguma forma as metáforas tentam resolver um afeto em ato, ou nos pôr em face justamente dessa beleza da linguagem que é se valer de oxímoros.

Isto se torna ainda mais interessante se pensarmos que há uma tradição que conjuga diferentes sentidos para falar da cor (um exemplo disso é quando se fala de cores frias e cores quentes). Em suma, a abordagem de fortes intensidades no discurso, pensamos mormente no pictórico, tende a tirar os sentidos das suas “casinhas” e pô-los em região de complexidade. A *indiferenciação* pode indicar algo da ordem do afetivo também. Na pintura, o apelo tátil facilmente se realça nesses casos. A primazia do tátil, tal como pensa Parret (2006a), embasado em Merleau-Ponty, possui a sua dimensão afetiva:

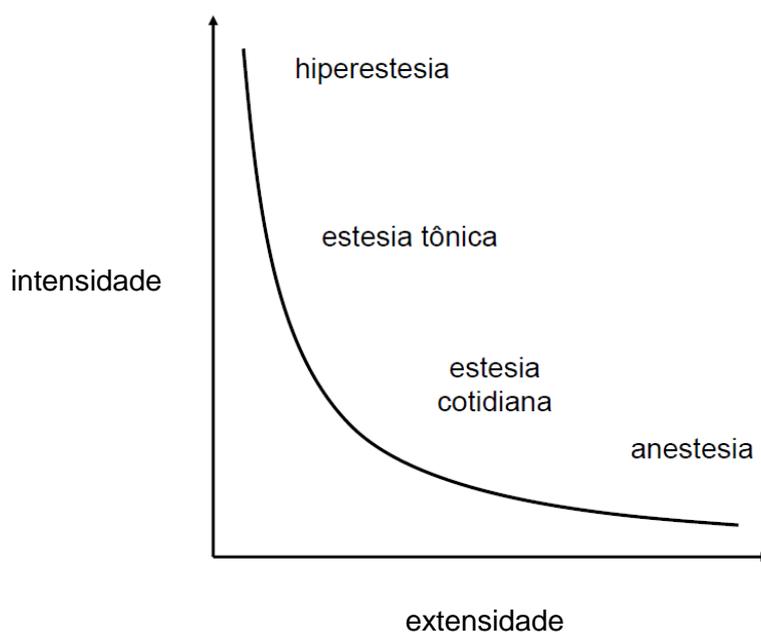
A perspectiva fenomenológica centrar-se-á no facto de os cinco sentidos “comunicarem” sinestesticamente tendo como pano de fundo um toque fundamental, origem de toda a sensibilidade e, por conseguinte, de toda significação. O olhar, assim como a voz; a voz, assim como a audição, tocariam. A comunicabilidade e a intersubjetividade devem ser entendidas em termos de afeto, afecção, até de afetividade. (Parret, 2006a, p. 130)⁵⁶

Aqui podemos ver se insinuar novamente aquilo que dizíamos sobre os efeitos de unidade atrelados ao corpo. Além disso, voltam a nós determinados achados tais como quando versamos sobre o quadro de Antonio Bandeira, em que dizíamos que o pintor quis nos fazer *sentir* o quadro, além de o ver. É essa aproximação entre o visual e o tátil que se encontram na exploração estética e passional presente no quadro *A grande cidade iluminada*.

⁵⁶ Tradução nossa para o seguinte trecho: “La perspective phénoménologique se concentrera sur le fait que les cinq sens « communiqueraient » synesthétiquement sur fond d’un toucher fondamental, origine de la sensibilité entière et donc de toute signification. Le regard tout comme la voix, la voix tout comme l’ouïe, toucheraient. La communicabilité et l’intersubjectivité doivent être comprises en termes d’affect, d’affection, voire d’affectivité.” (Parret, 2006a, p. 130)

No que tange à hiperestesia, fica evidente a possibilidade de graduar a própria estesia e dizer que os discursos podem explorar, até mesmo modular e exacerbar esta última, por vezes convertendo-a em uma estesia amplificada, o que põe esses mesmos discursos claramente em região de excesso, e ao mesmo tempo demonstram que a estesia pode ser desmembrada, vista de modo *extensivo*. A estesia tal como aparece em Greimas, por exemplo, no *Da Imperfeição*, é uma das possibilidades de ela se manifestar, na versão tônica. A estesia, pois, se gradua do *acontecimento* ao que é *ordinário*, já que a percepção dos momentos marcantes é tônica, e a comum, do dia a dia é átona, sem em nenhum momento, porém, deixar de haver presença, posto que isso seria a inexistência. Podemos perceber algo assim no modo como a estesia aparece em um filme como *As asas do desejo*, de Wim Wenders, já que a percepção comum dos seres humanos diverge da intensidade do primeiro contato do anjo com o mundo, que se vê pela primeira vez assumindo a condição humana, a condição da sensorialidade.

A hiperestesia, assim, se torna importante em nossa empreitada porque ela conjuga sensorialidade, excesso e passionalidade, ou seja, ela imbrica tais dimensões. Um discurso demasiadoônico em pintura, em sua dimensão plástica, torna-se fatalmente um discurso hiper-estésico, ou pelo menos se aproxima de algo desse tipo. Nos dicionários vemos o termo ser definido justamente a partir de parâmetros de excesso e “anormalidade”: “paroxismo da sensibilidade, tendente a transformar as sensações ordinárias em sensações dolorosas; acuidade anormal da sensibilidade a estímulos” (Houaiss ; Villar, 2009, p. 1024). Podemos ver a modulação da estesia a partir do seguinte gráfico tensivo:

Figura 5 - Estesia modulada

Fonte: elaboração nossa

De certo modo, ao tratarmos assim a estesia, pensamos-la “quebrando-a”. É bem o que Zilberberg faz quando se propõe a ver uma diferença na identidade (Zilberberg, 2011a, p. 200). Se pensarmos no caso do filme de Wim Wenders, o sujeito-anjo sai da *atonía anestésica* de sua condição e passa à tonicidade da percepção (estesia tônica), que, para os outros seres humanos, é apenas uma *estesia comum* do dia a dia (estesia cotidiana), quase rumando para a anestesia, mas para ele, o anjo, tem uma dimensão acontecimental. A divergência de percepção, e de impacto, entre os dois seres, o anjo e os humanos, mostra que a percepção no mundo se dá no encontro entre sujeito e objeto, entre estado de coisas e estado de alma, e que o nosso contato com o mundo só pode se dar nessa correlação.

Quando vamos ainda ao romance *Angústia*, de Graciliano Ramos elencamos ainda o nível da *hiper-estesia* (perceberemos melhor isso no último capítulo), em que uma espécie de limite é ultrapassado e acrescentamos um

mais ao *demais*, provavelmente adentrando já na isotopia do patológico⁵⁷. Por isso, no gráfico, o que seria limite, no filme de Wim Wenders, torna-se limiar, quando comparado ao modo como se comporta a estesia no romance. Além disso, no texto de Graciliano Ramos, podemos pensar na hiperestesia também a partir de uma outra lógica, a da correlação *conversa*. Isto se dá porque ver esta a partir da perspectiva da correlação inversa é vê-la só a partir de uma única ocorrência, que marcaria uma maior tonicidade em relação a outras manifestações estésicas no discurso; entretanto, podemos pensar a hiperestesia no romance de outra forma, posto que repetitiva, reiterada excessivamente, o que é da ordem da extensidade. É essa repetição excessiva que torna o romance tão propício para tratar do assunto.

Versaremos sobre essas questões de modo mais claro quando analisarmos o romance. Por ora, mencionamos a sinestesia e a hiperestesia porque elas ilustram bem todas as ideias que serão exploradas de modo nuclear nesta tese e que foram debatidas neste capítulo: as imbricações entre percepção e paixão; a relação entre os mecanismos estéticos dos discursos e os mecanismos passionais; a exploração da tensividade no plano de expressão e na figuratividade, dentre outras possíveis questões. É por esse motivo que em todo nosso desiderato a questão passional e a questão estética estarão aproximadas e foi por esse motivo que este primeiro capítulo tentou lidar com as duas questões simultaneamente.

⁵⁷ O conceito de hiperestesia aparece na literatura psicológica e psicanalítica.

2. CORPO, EMOÇÃO, IMAGEM: do discurso da paixão ao discurso apaixonado

“Tudo partiu deste princípio: que não se devia reduzir o amante a um simples sujeito sintomal, mas antes fazer ouvir o que há em sua voz de inatual, quer dizer, de intratável. Donde a escolha de um método ‘dramático’, que renuncia aos exemplos e repousa unicamente na ação de uma linguagem primeira (nenhuma metalinguagem). Substituímos pois a descrição do discurso amoroso por sua simulação e devolvemos a esse discurso sua pessoa fundamental, que é o *eu*, a fim de pôr em cena uma enunciação, não uma análise.” (Barthes, 2003, p. XVII)

“Para mim, a expressão não se encontra na paixão que brilha em um rosto ou se afirma através de um movimento brusco. Ela está por toda a disposição de meu quadro (...)” (Matisse, 2004, p. 134)

“A expressividade, o significado estético, é o próprio quadro” (Dewey, 2010, p. 185)

No capítulo anterior, tentamos mostrar como os conceitos que estarão mais intimamente envolvidos nesta tese se ligam à dimensão passional do discurso, e a questões de significação. Nesse intuito, exploramos algumas problemáticas relativas ao corpo, à enunciação, ao plano da expressão, à figuratividade e às proximidades que estes conceitos possibilitam estabelecer entre paixão, estética-estesia e as semióticas-objeto aqui escolhidas (literatura e pintura). Nosso trabalho, portanto, traz esses parâmetros para abordar as paixões, ou, em outras palavras, o modo como se comporta a dimensão passional em ambas as linguagens aqui consideradas, dando relevo ao modo como ela se comporta na pintura.

No presente capítulo, queremos focar em problemáticas relacionadas a possíveis aproximações do território do passional e da corporalidade com o da imagem, a fim de tecermos, nesse ínterim, um apanhado de modalidades do que estamos chamando, nesta tese, de *pathos pictórico*. Para tanto, valer-nos-emos da questão da representação visual das paixões, objetivando trazer o que se

poderia chamar de uma tradição ocidental de representação das paixões, ao mesmo tempo em que versamos sobre questões teóricas da lida dessa tradição (História da Arte, Estética, estudos de fisionomias, Psicologia das Emoções), e da semiótica, com esse assunto. Essa incursão vem bem a calhar, já que está no foco dessas reflexões justamente o pôr as paixões em imagem, trazendo para o debate a pintura e a própria História da Arte, atrelados esses importantes questionamentos à relação entre corpo, alma e paixões no ocidente, como questão filosófica e estética.

Isto assim se deu, no Ocidente, porque os pintores se viram ante o problema filosófico de como representar o homem interior (“alma”) a partir do exterior (“corpo”), uma alternativa à maneira *alegórica* de as representar, esta que também será exposta aqui. O corpo como meio de *expressar* paixões diretamente, e não alegoricamente (simbolismos convencionais), é que se tornou um questionamento para os pintores ou estudiosos da arte, sobretudo nos séculos XVI, XVII e XVIII. A partir dessa incursão, deixaremos, cremos, valendos do contraste com o *enuncivo*, ainda mais claro em que consiste a paixão em nível de *enunciação* no discurso pictórico, ponto que já levantamos no primeiro capítulo desta tese. Logo, o presente capítulo servirá, sobretudo, para mostrar a corporalidade e a emoção transitando na imagem de um nível enuncivo a um nível enunciativo, o que, por vezes, implicará uma transição do plano do conteúdo ao plano da expressão.

Inseridos nesse movimento, mostraremos como o conceito de emoção⁵⁸ está relacionado a todas essas questões e o porquê de ele ganhar relevo ao tocarmos em tal assunto. Sobre esse ponto visamos atingir dois objetivos: fazer

⁵⁸ É o fato de emoção dar vazão ao corpo próprio que nos chama atenção, o que aparece cifrado na definição de Beyaert-Geslin (2009, [p. 188 - 189]): “Décrite à partir de la nomenclature passionnelle usuelle comme “une réaction affective, en général intense se manifestant par divers troubles”, l’émotion se définit bientôt comme une manifestation pathémique qui donne la parole au corps propre. Elle se manifeste donc au niveau discursif tel un observable qui permet d’organiser de façon générale la syntaxe passionnelle. La moralisation prenant en compte l’intégralité de la séquence passionnelle mais plus particulièrement le comportement observable, elle présuppose cette manifestation pathémique qu’est l’émotion, elle-même présupposant la transformation thymique du sujet discursif en sujet souffrant et ému que l’on appelle sensibilisation. A. B. -G.”

uma inquirição sobre o termo em semiótica, no que se refere a seu caráter figurativo e relativo ao corpo-que-sente-e-percebe, bem como a sua importância para uma abordagem *visual* e estética das paixões; e o outro, relacionado a este primeiro, é o de tratar do conceito de emoção vendo-o não somente como “expressão somática”, o que supõe a definição anterior, mas também como o passional *em ato* que toma conta de todo o campo de presença do sujeito do *sofrer*, numa experienciação somática a conjugar todas as dimensões do sujeito, ou seja, “corpo e alma”⁵⁹.

É esse um dos pontos que, no último capítulo desta tese, servirá para a aproximação com o romance *Angústia*, de Graciliano Ramos, que nos põe em face de uma personagem que a todo tempo é um sujeito do sofrer e que a todo o tempo está imerso em uma experienciação passional que se manifesta de modo estésico. Podemos dizer isto porque, nesta tese, partimos do pressuposto de que o corpo se manifesta de duas maneiras no discurso, ou a partir de dois regimes de sentido distintos, conforme temos assumido a partir de Landowski (2004a, p. 77-92), regimes estes que já trouxemos no primeiro capítulo desta tese (leitura e apreensão): um do “fazer signo”, marcado por um corpo-objeto, signo de paixões; e o do “fazer sentido”, marcado por um corpo-sujeito, que tem seu próprio contato com o mundo e com a alteridade crivado pela passionalidade, pela estesia.

Será a partir dessa ideia que faremos o confronto entre a discursivização enunciativa da emoção (“fazer signo”, “corpo-objeto”, em um regime de sentido), a partir da tradição da representação das paixões na pintura, e uma emoção de teor estésico e estético, e que se expressa enunciativamente (“fazer sentido”, “corpo-sujeito”, em outro regime de sentido) no discurso pictórico. Essa diferenciação, que terá como mote pintores precursores do expressionismo (Van Gogh e Edvard Munch), atrelada à questão enunciativa que nos interessa, pode ser pensada também conforme a dicotomia “discurso da paixão” e “discurso

⁵⁹ Pode parecer impreciso fazer menções a esses termos, mas, obviamente há toda uma questão metafísica ligada a essa dicotomia “corpo e alma” no Ocidente. Trazemo-la aqui sobretudo porque ela vai aparecer nos discursos que versaram sobre as paixões na imagem, ou seja, quando se tornou problema estético a questão da relação entre corpo e alma na representação das paixões.

apaixonado”, que aparece em Greimas (2014 [1983]) e Hénault (1986), dicotomia esta que, por sua vez, pode ser aproximada ainda à oposição estabelecida entre *representar* (relativo ao enuncivo) e *apresentar* (relativo à enunciação), de Didi-Huberman (2013a), outro autor com o qual teremos constante diálogo na presente tese.

Os exemplos utilizados com a escultura, a partir da discussão sobre Laocoonte, e com o desenho, levando-se em conta os croquis de Charles Lebrun, aqui serão escolhidos porque, ainda que se marquem por uma substância expressiva diferente da pintura, tratam das mesmas questões – do ponto de vista figurativo, e por serem imagens – que esta arte se impõe quando visa representar paixões. É difícil deixar de mencionar a escultura e o desenho aqui porque o passional representado está fortemente ligado a questões de gestualidade, e esta é fortemente explorada pela escultura, até por conta da dimensão tridimensional desta arte. Quanto ao desenho, este sempre lida também com questões que são concernentes à pintura, e o expressionismo foi marcado por forte incursão na gravura.

2.1 – Emoção: expressão somática

Greimas e Fontanille (1993), no livro *SP*, dentre os tantos elementos necessários para uma abordagem do universo passional nos discursos, dão ênfase a um aspecto relativo a um observador cultural, espécie de senso comum dotado de um ponto de vista que delimita o que é passional ou não. A abordagem das paixões encontra a difícil questão concernente ao fato de que há um relativismo cultural inerente e implícito na concepção de uma paixão, o que a torna, portanto, marcadamente histórica e ligada a uma sociedade.

O conceito de práxis enunciativa é trazido para a discussão porque é justamente se concebendo a enunciação dessa forma, ou seja, frente a enunciações já realizadas anteriormente, produtos potencializados e cristalizados pelos usos, que se pode conceber tais fenômenos. Podemos dizer, diante disso, que a própria possibilidade de identificação das paixões, bem como as conotações moralizantes a que a maioria delas está ligada, revelam uma

estereotipação e uma delimitação, em formas canônicas, de como as paixões e sentimentos são concebidos por uma cultura, o que é concernente a um processo de estabilização cultural.

Nesse âmbito, o discurso verbal, mormente o discurso filosófico, se apresenta como o grande Outro⁶⁰ ao qual se refere todo discurso que trate de paixões. Foi a filosofia moral, e concepções de base sobretudo judaico-cristãs, que geraram toda uma maneira de valorar as paixões, geralmente por um viés disforizante. No que tange a isso, além da menção de Greimas ao caráter paradigmático da abordagem, parece haver também uma tendência moralizante no trato das “paixões da alma” em geral, pelo menos dá indícios disso um autor como Didi-Huberman, filósofo francês da atualidade: “Muitos filósofos fariam da emoção como algo unicamente negativo: a emoção não é isso, não pode aquilo etc. Kant, por exemplo, disse que a emoção é apenas um ‘defeito da razão’, uma ‘impossibilidade de refletir’ e até mesmo uma ‘doença da alma’” (2016, p. 21-22).

Nós poderíamos nos voltar para elencar de modo mais detido esses elementos, mas o que achamos pertinente nessa abertura para o contexto e o âmbito da interdiscursividade é que se torna mais perceptível o fato de que o território do passional é um território que supõe uma espécie de observador cultural, que delimita modos de convencionalização de paixões, assim como modos de se delimitar o que é o campo do passional. A história da concepção das paixões, desse modo, podemos dizer, sempre pendeu entre dois pólos: o mais *moralizante*, marcado pelo crivo de um observador cultural, daí que elas tenham sempre sido matéria de reflexão na ética e na filosofia moral; e o que gostaríamos de chamar de o mais *estésico*, sobre o qual focamos no capítulo anterior, e que teria sido estudado bastante em determinados ramos da estética, da fisiologia e das filosofias empiristas.

Foi levando em conta esses polos que o esquema passional canônico foi elaborado pela primeira vez em Greimas e Fontanille (1993). Ao mencionarem as fases do esquema patêmico, os autores afirmam que a *constituição*, a *sensibilização* e a *moralização* concernem a “três grandes modos de construção

⁶⁰ “Outro aqui mais na acepção de Maingueneau (2008) do que na de Jacques Lacan.”

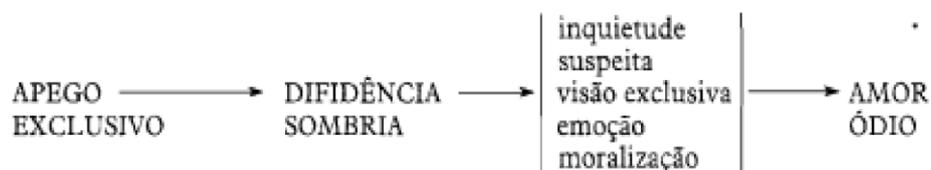
dos universos passionais conotativos, que controlam as culturas individuais e coletivas” (Greimas; Fontanille, 1993, p. 244). Isso é afirmado como o lado social da paixão, em oposição ao especificamente tímico, que se expressa na *disposição*, na *patemização* e na *emoção*. Nesse modo de entender, a forma de ver as paixões concerne tanto a uma possibilidade de concebê-las em termos mais socioletais quanto em termos mais claramente tímicos, estando ambos imbricados.

Esse esquema já foi retomado e reelaborado diversas vezes por Fontanille (1993, 1995, 2002, 2008a [1998]), em trabalhos posteriores ao *SP*, bem como por Lima (2014). Ambos os autores buscaram uma maior tensivização de todo o percurso, mas, em linhas gerais, mantiveram os princípios maiores ainda ligados a essas fases, que, assim como o esquema narrativo canônico, não precisam, obviamente, ser sempre vistas sucessivamente em um texto, podendo ser depreendidas por dinâmicas de pressuposição.

Essa maneira esquemática de abordar as paixões supõe que, ao serem identificáveis, elas possuem uma espécie de percurso sintagmático canônico, que se liga a esse esquema passional geral, mas que apresenta também características de um percurso sintagmático específico. O esquema passional canônico serve, nesse contexto, para se poder depreender o estatuto de paixão de um percurso, ao mesmo tempo que serve de inspiração para depreender o percurso de uma determinada paixão, tal como aparece em vários estudos semióticos, como em Greimas (2014), Fontanille (1980), Marsciani (1980), Greimas (1979), Greimas e Fontanille (1993), Harkot-de-la-taille (1999), Lima (2011, 2014).

Em resumo: o que temos é o esquema geral das paixões, e os esquemas de paixões específicas, todos esses esquemas marcados por um processo cultural que os estabilizou e deu origem às chamadas paixões nominais. O percurso canônico do ciúme, por exemplo, é um percurso específico, ligado a noções como desconfiança, difidência, crise ciumenta, amor e ódio, podendo ser pensado a partir do esquema passional mais geral – que julga seu estatuto de paixão –, se refletirmos em termos de disposição, patemização, moralização, etc. O esquema do ciúme assim aparece em Greimas e Fontanille :

Figura 6 – Esquema canônico do ciúme



Fonte: Greimas e Fontanille (1993, p. 242)

Se uma paixão possui uma dimensão canônica e sintática, ou seja, pode ser identificada, então é porque há uma espécie de imagem “prototípica”, e que partilhamos, da pequena “história” que caracteriza o “enciumado”, o “encolerizado”, o “avarento”, etc. Dentro desse percurso, Greimas e Fontanille inseriram a *emoção*, afirmando ser este o momento da paixão que é marcado pela maior intensidade e por uma expressão corporal (o rubor do “envergonhado”, o ranger de dentes do “enraivecido”, dentre outros).

O que é pertinente nesta discussão é que a emoção, além de fase de um percurso geral, tem uma dimensão *imagética* e somática codificada, estereotipada: “O comportamento passional pertence à classe das manifestações somáticas da paixão: enrubescimento, palidez, angústia, sobressalto, crispação, tremor etc. Podemos convencionar chamar tais manifestações de *emoções*.” (Greimas; Fontanille, 1993, p. 154) A emoção, em sua forma de *enrubescimento*, por exemplo, está sob o crivo de um observador que a delimitou e colocou o corpo do sujeito apaixonado sob o olhar de uma leitura convencionalizante e moralizante. Este último ponto é importante porque, frisamos, no âmbito do visual, a representação das paixões se dará por esse viés também.

Logo, nossa escolha por dar ênfase ao conceito de emoção nesta parte da tese não se dá por acaso e vai em direção até mesmo ao que diz Fontanille (2007), que afirma serem necessárias maiores pesquisas sobre tal conceito em semiótica. Alguns fatores, relativos à emoção, são essenciais para nós, sendo o principal o de que o conceito está intimamente relacionado com questões somáticas e relativas à apreensão de um percurso passional por parte de um

observador. O que isso quer dizer é que o termo emoção, em semiótica, nos remete a uma dimensão *figurativa e manifestacional* da paixão, em que esta se deixa mais claramente apreender pelos sentidos, trazendo em seu bojo a dimensão somática, estésica.

Assim, o conceito de emoção designa um *significante* de um estado de alma. A ênfase concedida ao visual aqui também se dá por ser a visão um sentido que permite um contato “à distância” na apreensão do comportamento do sujeito. Segundo Fontanille (2017b, p. 93-98), a visão é o campo sensível mais marcado pela debreagem e é por isso, portanto, que, em relação ao observador do sujeito apaixonado, a lógica de apreensão da emoção é sobretudo visual. Em outro livro, vemos Fontanille tratar desses pontos, definindo o termo a partir dessa visada:

A *emoção* é consequência observável do pivô passional: o corpo do actante reage à tensão que ele sofre: sobressalta-se, arrepia-se, treme, fica corado, chora, grita... Não se trata mais somente de conferir sentido a um estado afetivo, mas, agora, de manifestar o acontecimento passional tanto para si mesmo quanto para os outros. Considera-se geralmente a emoção como uma questão íntima, mas, se levamos em conta o esquema canônico, parece, ao contrário, que a emoção socializa a paixão e nos permite, graças a uma manifestação observável, conhecer o estado interior do actante apaixonado. (Fontanille, 2008a, p. 132)

É essa dimensão da emoção como imagem do sofrimento do sujeito apaixonado que podemos chamar também de debreada (enunciva). Por esse motivo é que Didi-Huberman (2021, p. 58-68), em um livro que tece considerações sobre *pathos* e práxis no filme *Encouraçado Pomtenkin*, de Eisenstein, trata de um aspecto da emoção que não diz “eu”, mas que se socializa e se politiza, porque manifesta os afetos. O filósofo francês está preocupado justamente com uma emoção enunciva e que se politiza ao expressar em imagem o afeto e o sofrimento de classes sociais menos favorecidas da sociedade.

Se na passagem de Fontanille, bem como no comentário de Didi-Huberman, vemos a dimensão figurativa e estésica (representada) da emoção ser ressaltada, importante é perceber que no âmbito das passagens desses autores, bem como do esquema passional canônico, a emoção pressupõe a sua

contextualização, melhor dizendo, ela está situada em um esquema maior, que é o esquema sintático e tensivo das paixões.

Estes últimos pontos, os elementos aspectuais e tensivos são mais frisados em *Tensão e significação*. Tal como é posto na obra, a emoção, em relação à paixão, é pura pontualidade, enquanto a paixão se marca por comportar-se a partir de mecanismos de reiteração isotopante no discurso (ritmo, escansão): “Assim, podemos compreender que a paixão, também situada em posição mediana, seja afetada por um *ritmo*, uma *escansão* e uma *pulsção* (...) enquanto a emoção, nesse aspecto, não passaria de uma explosão, um ‘golpe’ ou um acento.” (Fontanille e Zilberberg, 2001, p. 283, itálicos nossos)

A dimensão aspectual e tensiva serve até mesmo para diferenciar a noção de *emoção* da de *paixão*, na obra dos autores. O que nos inquieta é que, tal como aparece no trecho, a emoção, marcada por maior pontualidade, parece poder ser vista, pensada, também não como fase de um percurso passional, mas como puro hapáx, que não se reiteraria. Assim pensada, ela não se encontra subordinada a um percurso sintagmático e isotópico maior. É em face disso que nos perguntamos: o que aconteceria se o momento da emoção fosse alçado ao primeiro plano no texto? Ou seja, deixasse de ser visto sob o ponto de vista da *extensidade*, de um esquema maior, que a engloba, mas de um ponto de vista da *intensidade*? A nosso ver, o que teríamos seria justamente a experiência somática e passional do sujeito face às suas vivências, o que nos direcionaria justamente a algo como a estesia, as “paixões sem nome”, presentes em Landowski (2004a). O que está pressuposto em nosso raciocínio é a ideia já dita de que há duas formas de se pensar o passional em geral, do convencionalizado ao mais em ato. Isto se aplica à própria emoção, que, na sua pontualidade, pode ser vista a partir de um percurso passional maior, ou destacada e realçada no discurso.

Para pensar nesse último ponto, voltemos ao modo como o termo emoção aparece em *SP*. Após ter notado que todos esses elementos somáticos aparecem, vejamos também a presença de elementos de ordem enunciativa: “a *reembreamento* prepara a irrupção somática da emoção; é exatamente nesse momento preciso do percurso passional que o sujeito-que-sente lembra que tem

um corpo.” (Greimas; Fontanille, 1993, p. 155) Ora, o que acontece é que a fase da emoção marca o momento em que, numa experiência em ato e una, o sujeito vive, ou melhor, vivencia seu sofrimento “de corpo e alma”, como ser uno, quase mônada: “estado patêmico que afeta e imobiliza *todos os papeis* do sujeito apaixonado.” (Greimas; Fontanille, 1993, p. 244, *itálico nosso*).

Se isto pode ser pensado a partir de um percurso de um ator do enunciado, o seu correlato, ao nível de enunciação, é justamente o de tornar o sofrimento passional uma experiência de todo o discurso, o que se dá a partir da manipulação de ponto de vista. Quando Greimas escreve sobre a cólera em seu célebre ensaio, comparando-a à vingança, assim o diz: “Como quer que seja, a distinção entre a vingança e a cólera faz sentir claramente a diferença que existe entre o *discurso da paixão* e o *discurso apaixonado*, perturbado pela ‘paixão’” (2014, p. 253). Greimas diferencia um sujeito que está “debreado” face à paixão, o sujeito da vingança, e um sujeito que está “imerso” na paixão, o colérico.

O que ocorre aqui é o seguinte: o momento em que o sujeito está imerso na paixão está ligado a planos de enunciação. Afinal, é possível assumir a postura do analista, sem “matar” o sensível, ou é preciso, impreterivelmente, “simular-se” como o próprio sujeito sensível para se poder captar a acontecimentalidade do “vivido” e do “assomo”? O sujeito passional por excelência é o sujeito imerso no mundo; por isso é que a percepção de um sujeito passional, atingido por tal intensidade, acentua os elementos experienciais e estésicos das qualidades plásticas e tensivas do mundo. Para Roland Barthes assim o é também. É o que a seguinte passagem deixa entrever, quando o autor diz que o discurso amoroso deve ser dito pelo sujeito amoroso, sem nenhuma “metalinguagem”:

Tudo partiu deste princípio: que não se devia reduzir o amante a um simples sujeito sintomal, mas antes fazer ouvir o que há em sua voz de inatual, quer dizer, de intratável. Donde a escolha de um método ‘dramático’, que renuncia aos exemplos e repousa unicamente na ação de uma linguagem primeira (nenhuma metalinguagem). Substituímos pois a descrição do discurso amoroso por sua simulação e devolvemos a esse discurso sua pessoa fundamental, que é o *eu*, a fim de pôr em cena uma enunciação, não uma análise. (Barthes, 2003, p. XVII)

Barthes condensa até mesmo as aporias da semiótica, na tensão entre o olhar analítico e o olhar descompromissado de alguém que quer só sentir. O semiólogo menciona problemáticas que elencamos no primeiro capítulo, quando, por exemplo, diz que o sujeito passional não deve ser visto como um sujeito *sintomal*, mas dar-lhe voz. É uma passagem do regime do corpo-signo para o regime do corpo-sujeito. A menção ao pronome “eu”, como se vê, enuncia de modo claro e veemente a problemática aqui analisada.

A nosso ver, é a relação do conceito de emoção com o corpo e com a debreagem que nos permite entrever implicações dessas duas maneiras de ela se manifestar nos discursos: naqueles em que aparece “domesticada”, delimitada e objetivada por um observador, o que lhe dá uma dimensão estabilizada, socioletal, cultural, estereotipada; e em discursos, ou percursos de sujeitos, em que a emoção se “solta mais” e se espraia em toda a sua feitura, expressando a paixão em ato e trazendo para a superfície discursiva o corpo-que-sente-e-percebe. Se assim podemos depreender a partir dessa dicotomia, o que ocorre é que ou a emoção pode se apresentar como uma fase de um percurso maior, ou ela se salienta em relação a um percurso patêmico e admite uma dimensão própria, no sentido de que expressa algo que toma conta do campo de presença inteiro do sujeito, do discurso.

A fim de ilustrar todas essas questões, o que nos servirá já para trazer elementos para uma caracterização do expressionismo pictórico — mas também do que será aproximado à obra de Graciliano —, vejamos como esses elementos podem ser pensados no âmbito da tradição da pintura no Ocidente. De um modo geral, queremos expor de modo claro uma maneira mais convencional de expressão do passional em pintura, para contrastar com uma espécie de “encarnação” da enunciação pictórica, desiderato que nos servirá, ao mesmo tempo, para explorar problemáticas gerais sobre a presença do passional na imagem e para propor, elencar modalidades, maneiras de o passional se manifestar pictoricamente.

2.1.1 – A emoção “contida”: rosto e gestualidade

No que se refere a essa tradição, um autor como Osborne (1974, p. 58) menciona diferentes momentos e autores que versaram sobre o assunto da representação das paixões no Ocidente: desde Xenofonte, em suas *Memorabilia*, em capítulos onde Sócrates, ora com Parrásio, ora com Cleito, versava sobre a representação da alma na pintura e na escultura; à época da Renascença, com figuras como Alberti, em seu *De pictura*; Lomazzo e seu tratado *Sobre a arte da pintura, da escultura e da arquitetura*, que tratava do modo como os movimentos do corpo representavam a alma; ou mesmo Charles Le Brun, sobre o qual nos deteremos com mais vagar neste capítulo, e seu *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*. Osborne, fazendo essa recensão, ainda menciona Charles Bell e sua *The Anatomy and Philosophy of Expression as connected with the fine arts*, de 1806, e o famoso livro de Charles Darwin, de 1872, intitulado *The Expressions of the Emotions in Man and Animals*, que apesar de ser de uma tradição científica, biológica, também ficou célebre pela discussão de imagens de emoções.

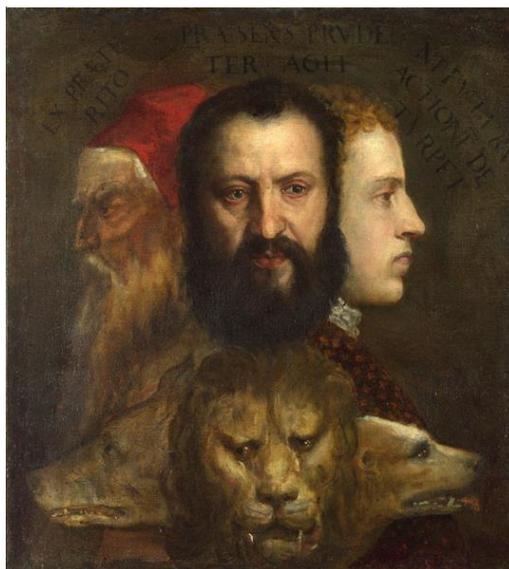
Interessante que o autor associa a busca pela expressão das paixões a correntes naturalistas na pintura: “a representação da emoção ou do caráter pelas imagens visuais diretas, ao invés de representá-las simbolicamente pelas convenções tradicionais, sempre exerceu particular fascinação num período de naturalismo” (Osborne, 1974, p. 58) e exemplifica com o próprio Renascimento, contrapondo “representação direta” com “simbolismo convencional”: “Um interesse idêntico pela representação visual direta da emoção, em lugar da representação através do simbolismo convencional, patenteia-se na crítica e nos comentários da arte da Renascença” (Osborne, 1974, p. 59). O autor está mencionando a retomada dos Renascentistas a uma busca de expressão das emoções tal como, segundo ele, os gregos faziam e que não era feita da mesma forma na Idade Média. Por isso podemos estabelecer uma oposição, no discurso do autor, entre “simbolismo convencional” e “representação direta”. Teçamos considerações sobre essas formas de discursivizar a paixão em imagem, dando relevo ao primeiro, para depois passar ao segundo.

2.1.1.1 – Pietà, vanitas

Em que consiste esse “simbolismo convencional” e essa “representação direta” da paixão? De um modo geral, o que se pode depreender é que na tradição do Ocidente, a abordagem visual das paixões está ligada à tradição das artes plásticas, ou seja, ao realismo e à arte figurativa, e também a fortes convenções. No que tange às paixões em si, essa tradição de representação se dá a partir de uma maneira alegórica de estas serem representadas, o que caracteriza o simbolismo convencional; e outra marcada pelo foco na expressão do rosto, na gestualidade do *ator do enunciado*, ou seja, a uma ênfase nas fases finais do esquema passional canônico, onde se pode depreender a *emoção* (como expressão somática convencional) e a *moralização* (crivo de um observador). Essa forma de ver as paixões se liga à dimensão socioletal da pintura, ou seja, a gestos, expressões faciais e a motivos cristalizados. Exemplos célebres e facilmente identificáveis destes últimos são os quadros e esculturas intitulados “Pietà”, que têm diferentes versões, no caso dos pintores, desde um Hans Memling, no século XV, ou um El Greco, no século XVI, a um Van Gogh, já nos finais do século XIX. Ou mesmo os quadros *vanitas*.

Ainda que os quadros *vanitas* não representem de modo direto as paixões que poderiam estar indiciadas nos seus títulos (e é a isso que está relacionado o que Osborne chama de “simbolismo convencional”), no caso dos *vanitas* — assim como dos *pietà* —, de alguma forma, expressa-se um imaginário de um tempo e um imaginário associado às paixões (no caso, vaidade e piedade). Isto nos põe em face do fato de que a representação das paixões na pintura por diversos momentos opta por essa maneira indireta (alegórica) de representar. Por que essa maneira de enunciar é escolhida? Ainda trataremos com mais vagar dessa questão nesta tese. Por ora, uma boa maneira de ilustrar essa maneira alegórica é o que pode ser visto em um quadro de Ticiano, em análise feita por Panofsky (2017), no estudo “*A Alegoria da Prudência em Ticiano: um pós-escrito*”:

**Figura 7 – Alegoria da prudência,
de Ticiano**



Alegoria da prudência

(Ticiano, 1560, Londres, óleo sobre tela, 75,5 cm x 68,4 cm)

Ao escrever sobre essa pintura, o autor menciona os nomes que aparecem em preto e que servem como rótulos para cada face humana que aparece na parte superior do quadro: “as palavras *praeterito*, *praesens* e *futura* servem de rótulos, por assim dizer, para as três faces humanas da zona superior” (Panofsky, 2017, p. 195). Em linhas gerais, dado que não queremos trazer exaustivamente a análise do estudioso da arte alemão, as cabeças representadas no quadro, a de um velho, a de uma de meia-idade e a de um jovem, simbolizam três fases da vida humana (mocidade, maturidade e velhice) que são associadas no quadro, alegoricamente, à prudência. Panofsky assim diz, no seguinte trecho:

Somos também convidados a ligar esses três modos ou formas de tempo com a ideia de prudência ou, mais especificamente, com as três faculdades psicológicas em cujo exercício essa virtude consiste: memória, que lembra e aprende do passado; inteligência, que julga e age no presente; e previdência, que antecipa e provê para ou contra o futuro. (Panofsky, 2017, p. 195-196)

A representação, como se pode ver, é metafórica, ao mesmo tempo que uma personificação da prudência. São exemplos de figuras de linguagem

manifestadas na imagem⁶¹. Podemos dizer que essa tradição alegórica se usa muito deste expediente e se liga até mesmo ao costume que muitas sociedades têm de, em suas mitologias, personificarem paixões e sentimentos (os gregos, por exemplo, têm Eros, para o “amor”; Aidós, para a “vergonha”; Phobos, para o “medo”). Panofsky, no mesmo texto, ainda afirma que a arte medieval e a renascentista variaram de diversas formas essa maneira de representar a prudência, o que, apesar das mudanças, é ilustrativo do caráter convencional da prática.

No caso dos *vanitas*, o que nos remete ao campo do passional é uma figura como a da caveira e toda uma tradição interdiscursiva que, ora ou outra, não pode ser deixada de lado ao se tratar dessas pinturas. Sendo assim, os quadros, ainda que representem somente alusivamente uma paixão ou um universo passional, inserem-se em um texto marcado por uma simbologia, demarcada por um contrato fiduciário específico entre o quadro e o espectador, este que lê ali uma paixão, a vaidade, ou pelo menos os sucedâneos de uma vida marcada pela vaidade. Assim, a imagem da caveira, quase sempre presente, remete a uma lógica de temporalidade e, como sucedâneo, ao tema da morte. O universo passional é, logo, sugerido por uma alusão que se apresenta em forma de parecer figurativo a ser decifrado pelo espectador, que lê na caveira a dimensão de *parecer* da vida, vista como efêmera, o que carrega também uma dimensão fortemente sancional, moralizante. Num quadro como o que segue, vemos o gênero *vanitas* ser associado à melancolia.

⁶¹ Vê-se aqui, como se pode notar, toda uma possibilidade de estudos de figuras de linguagem na imagem, ao se perseguir a figurativização das paixões nas pinturas..

**Figura 8 – Melancolia, de
Domenico Fetti**



Melancolia

Domenico Fetti, 1610-1620, óleo sobre tela, 149.5 x 113 cm.

No quadro do artista italiano Domenico Fetti, vemos, como já dito, uma alegoria da Melancolia e um dos tantos quadros vanitas feitos no barroco. Os objetos ao redor do ator representado no centro da pintura representam uma série de elementos: desde a atividade de pintor, expressa na paleta, no pincel, a dados mais específicos da época e do contexto de Fetti, como a referência aos interesses científicos da corte de Mântua, onde residia o patrono do pintor, Ferdinando Gonzaga, referência que se dá a partir da representação de objetos como a esfera armilar e o telescópio.

Esse quadro se liga a uma longa tradição de alegorização da melancolia, fio que se traça passando pela Melancolia I, de Dürer, e que é bem esboçado e acompanhado em um importante estudo de Klibansky, Saxl e Panofskwy (2019)⁶². Para nós, o que se torna mais pertinente é que, na representação de

⁶² O estudo de Klibansky, Saxl e Panofskwy (2019) também tem a virtude de, em seus anexos, trazer um bom apanhado dessa tradição de representação alegórica das paixões.

Fetti, a Melancolia contempla uma caveira, fato fundamental para caracterizar o quadro como *vanitas*. Nesse contexto, as atividades como pintor, ou a curiosidade científica sobre o mundo, representadas nos objetos mencionados anteriormente, cedem lugar a uma visão pessimista de mundo e da efemeridade da vida, posto que tais objetos são vistos como terrenos, mundanos, e a morte como algo inevitável. A Melancolia espreita, na caveira, logo, o seu destino disfórico e trágico.

Como se pode ver, os quadros *vanitas* recaem fortemente na fase da moralização e dos desdobramentos da paixão, e não em sua expressão somática realmente⁶³. Um exemplo de algo desse tipo, no que se refere a um quadro que representa sucedâneos de uma paixão, saindo um pouco desse âmbito dos quadros *vanitas*, e do simbolismo alegórico, seria o próprio “Morte de Prócris”, analisado por Pietrofrote (2016, p. 54-58): o que é expresso pelo quadro, que está ligado a uma leitura interdiscursiva desencadeada pelo título, é o sucedâneo final dos percursos passionais ligados à matéria interdiscursiva (o mito) a que se liga a pintura, estando o quadro relacionado a uma paixão como a do ciúme; no que tange ao que é representado, porém, vemos algo como a tristeza do sujeito face à morte da amada, ou seja, algo após o momento da “crise ciumenta”⁶⁴.

Esse jogo interdiscursivo, portanto, por vezes pode servir para tratar dessa tradição, mas com os devidos cuidados de se perceber em que consiste o que está representado visualmente no quadro e como ele dialoga com a interdiscursividade e com o título. Não estamos aqui subordinando o visual ao escrito, porém mostrando que os sentidos inseridos nesse jogo se dão numa relação de interdiscursividade. Também não estamos afirmando necessariamente que a noção de “ vaidade ” permanece a mesma nos dias atuais,

⁶³ A dimensão moralizante, nesse caso, se liga a uma sanção antecipada, que demarcaria os sucedâneos de uma vida vaidosa. No caso do quadro de Domenico Fetti, temos uma expressão corporal, mas ela concerne à representação da Melancolia no gesto do ator principal do quadro.

⁶⁴ Como mostramos no esquema de Greimas e Fontanille (1993, p. 242), a paixão pode ser vista como desencadeadora de fazer também.

justamente porque estamos apenas apontando esse imaginário cultural a que ela se liga.

Dissemos que o modo alegórico de representar as paixões é visto como indireto e chamado de simbolismo convencional, por Osborne (1974). Os quadros e esculturas *pietà* entram nesse mesmo jogo, com a ressalva de que são um pouco diferentes porque neles vemos alguns atores que, pelas suas expressões gestuais e faciais, indiciam caminhos de leituras de emoções-paixões. No caso dos “*pietà*”, temos o rosto de Maria expressando tristeza ou desânimo face ao Cristo debruçado em suas mãos. O quadro continua no âmbito do simbolismo convencional porque é toda a sua configuração estereotipada que representa a piedade, e não somente a expressão facial de Maria, que, já o dissemos, nos mostra algo como uma tristeza.

Logo, esses dados nos mostram que a representação metafórica, alegórica, simbólica delimita uma das maneiras de o passional se manifestar no discurso pictórico. O simbolismo convencional também nos servirá ainda, nesta tese, para refletir sobre contingências, peculiaridades da linguagem pictórica, e da representação do *pathos* nessa linguagem. Em suma, assumimos que não se dá por acaso que o simbolismo seja uma maneira de a paixão se discursivizar, ou de a pintura discursivizar, em geral: a imagem, em geral, no que se inclui a pintura, se marca por um fazer discurso mais da ordem do *mostrar* do que do *narrar* (o que não quer dizer, claro, que uma narrativa não possa ser mostrada em uma pintura). Os simbolismos são deveras presentes na história da arte do Ocidente, sempre para efeito de personificação, metaforização de temas, como já dissemos e como aparece, a exemplo, em Gombrich (1986). No caso da representação da paixão também, como se pôde notar. Versaremos mais sobre esse ponto no decorrer desta tese.

2.1.1.2 – Charles Le Brun

Saindo desse âmbito referente ao simbolismo convencional, às alegorias, vejamos exemplos tanto de expressão visual das paixões como de um meta-discurso que reflete sobre elas: aludimos à figura do pintor francês Charles Le

Brun (1619-1690), que traçou perfis (em forma escrita e em imagens) de como rostos humanos deveriam expressar as paixões. É interessante citar Le Brun porque podemos dizer que seus pronunciamentos marcam um momento em que se tornou comum na pena de artistas e estudiosos da arte essa investigação sobre a representação das paixões na pintura. Vale a pena fazer um torneio sobre essa questão de um modo mais amplo e recordar um momento da *Académie Royale de peinture et de sculpture*, instituição fundada na França em 1648.

Em um texto intitulado “Le langage du corps et l’expression des passions de Félibien à Diderot”, René Démoris nos põe em face de um bom apanhado do que subjazia à visão de alguns autores sobre essa questão. Uma questão filosófica se impõe claramente nesse contexto e se relaciona à divisão corpo-alma: “Desnecessário recordar que, desde o século XVI, a expressão das paixões ocupou um lugar importante nas preocupações dos teóricos da pintura, que nela veem antes de tudo, (...), uma imitação das ações humanas (...)”⁶⁵ (DÉMORIS, 2007, p. 41)

O escopo do texto autor é do séc. XVI ao século XVIII. Como pano de fundo, ainda que elas se passem sobretudo na dimensão fortemente estereotipada das paixões, essas reflexões representam um marco importante, uma vez que indiciam um voltar-se, um olhar mais detido para o “homem interior”. Um outro dado sintomático, contemporâneo a esse momento, o que não parece ser algo que se deu fortuitamente, são as mudanças que o próprio termo *emoção* foi tendo gradativamente, numa época próxima à que menciona Démoris. Não deixa de ser interessante ir aos historiadores:

Impõe-se, então em primeiro lugar o que o próprio termo “emoção” instaurou, e inclusive inventou, com seu primeiro uso no século XVI: não mais o simples abalo físico, traduzindo muito materialmente a sensação de algum choque afetivo, mas um abalo mais íntimo, mais profundo, senão secreto, cuja enunciação e designação são mais

⁶⁵ Tradução nossa para o seguinte trecho: “Il est à peine besoin de rappeler que, depuis le seizième siècle, l’expression des passions tient une place importante dans les préoccupations des théoriciens de la peinture, qui y voient tout d’abord, (...), une imitation des actions humaines (...)”⁶⁵ (Démoris, 2007, p. 41)

difíceis porque incidem exclusivamente na alma e no espírito. (Courbin; Courtine; Vigarello, 2020, p. 17)

O conceito, até a Idade Média, ainda não tinha a acepção que ganhou com o advento da modernidade, ou seja, a sua dimensão de “interiorização”. Isto se dá por que é somente com a modernidade que a fronteira entre o ‘psíquico’ e o ‘físico’, em matéria de subjetividade humana, são claramente separados. É o que diz Taylor (2013, p. 245), após tecer considerações sobre algumas distinções vindas com a modernidade: “Outra é a determinação de uma linha divisória clara entre o psíquico e o físico. Nossas ideias modernas do psicossomático ou das correlações psicofísicas dependem dessa linha divisória”.

Ao traçarem um perfil etimológico, a partir do verbo “esmaier”, Thomasset e Vigarello (2020, p. 161) afirmam que tal verbo foi arrastado para a família de “esmouvoir”. Na explicação, os autores afirmam que se chegaria ao termo “émoi”, que foi vinculado ao verbo “mouvoir”, um verbo que se liga à noção de movimento. Em suma, é em torno dessa analogia primeva com o físico e com o movimento (o que se liga ao *andamento* [Zilberberg, 2011a), bem como por um processo da mencionada interiorização, que se cifraria a passagem de uma acepção mais inicial: “A vertente especificamente física e dinâmica impera nos primeiros usos dos termos ‘esmouvement’ (movimento) e ‘esmouvoir’ (mover).” (Thomasset e Vigarello e, 2020, p. 162) a uma acepção mais moderna de “emoção”:

Uma expressão específica, em contrapartida, orienta mais claramente, desde o século XIII, o movimento físico na direção de alguma emoção ou de algum transtorno interior: o ‘esmouvement [movimento] do coração’, ou o ato de ‘esmouvoir [co-mover] o coração’. A dinâmica se aprofunda. O sentido se afina. Uma passagem, mais explícita aqui, faz-se do físico ao moral: o órgão dita sensibilidade e surpresa.” (Thomasset e Vigarello, 2020, p. 165)

Dá-se uma apreensão de uma dimensão interior por um viés do exterior, mas que antes não era concebida assim de modo muito claro. É uma imbricação entre o físico e o moral, como diz a passagem, ou seja, entre o psicológico e o corporal. É esse fator que está nas preocupações, em geral dos filósofos, que

se veem em face de uma questão filosófica que se relaciona ao seguinte questionamento: como exprimir a alma, uma vez que ela não é acessível aos sentidos? O problema que se anuncia e se torna evidente, pois, é que, na abordagem visual das paixões, no discurso pictórico, será preciso expressar a alma a partir do corpo. O corpo, assim, os sinais somáticos, são o meio de expressão das paixões.

A justificação setecentista de Du Bos para a representação das paixões, orientada para a utilidade social e moral, enquadra-se de certo modo no interesse mais geral e antigo que uma civilização dualista e espiritualista não poderia deixar de trazer para o seu objecto de eleição: a alma. Objeto singular de fato para a pintura, pois não visível e em geral inacessível aos sentidos, apreensível apenas graças à mediação do corpo. Lugar, portanto, para o pintor, da mais extrema dificuldade, onde se trata propriamente de exprimir, trazer à tona, fazer aparecer um objeto que está irremediavelmente alhures.⁶⁶ (Démoris, 2007, p. 5)

É por isso que, ainda o veremos, a questão da manifestação da paixão na pintura se relacionará com a ideia de um exprimir o invisível, ou exprimir o inexprimível. No contexto da *Académie Royale de peinture et de sculpture*, âmbito em que foca o texto de Démoris, o problema se tornou premente. Além disso, os artistas e teóricos, até final do século XVIII, como aponta Guédron (2020), que falavam de paixões/emoções “o faziam a propósito de uma arte através da qual pretendiam criar um movimento (*permovere*), como os grandes oradores o faziam através de belos discursos” (Guédron, 2020, p. 569) Como é perceptível, as dimensões retórica, estética e afetiva se encontram aqui e seriam matéria de discussão mais detida em um livro como *Réflexions critiques sur la*

⁶⁶ Tradução nossa para “La justification dix-huitièmiste fournie par Du Bos de la représentation des passions, orientée vers l'utilité sociale et morale, vient en quelque sorte s'encadrer dans l'intérêt plus général et plus ancien qu'une civilisation dualiste et spiritualiste ne pouvait manquer de porter à son objet d'élection : l'âme. Objet singulier en effet pour la peinture, puisque non visible et en général non accessible aux sens, saisissable seulement grâce à la médiation du corps. Lieu, donc, pour le peintre de la plus extrême difficulté, où il s'agit proprement *d'exprimer*, de faire sortir, de faire apparaître un objet qui irrémédiablement *ailleurs*.” (Démoris, 2007, p. 5)

poésie et sur la peinture (1719), de Jean-Baptiste du Bos, mais conhecido como abade Du Bos.

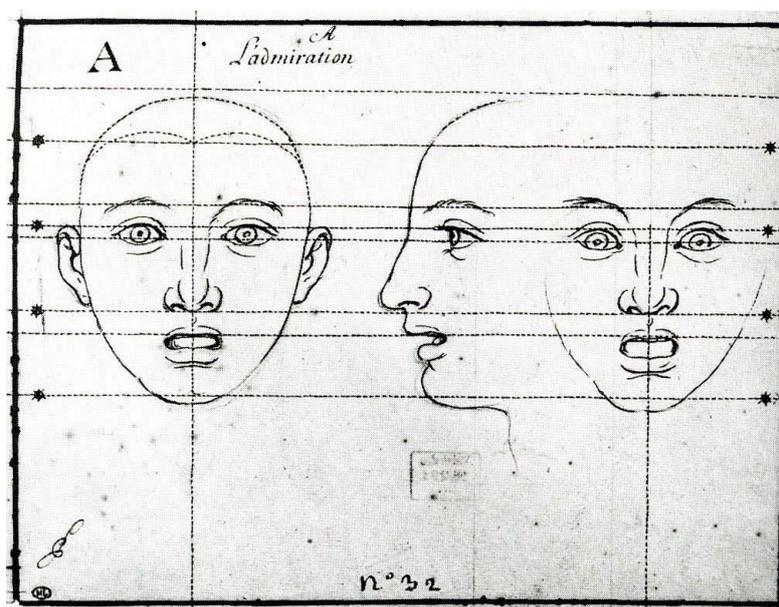
As reflexões de Le Brun sobre as paixões entram, de certo modo, nesse movimento de inquirição e busca de representação, mas sem pensar tanto no efeito retórico-estético-passional que essas expressões poderiam causar. Em suma, Lebrun está preocupado em representar as paixões, por isso é exemplar no que se refere a uma abordagem enunciativa destas. Em sua conferência sobre a expressão das paixões, Le Brun faz uma paradigmática de paixões, bastante ligada à obra de Descartes, seu contemporâneo. Este autor traça, logo, uma série de descrições do modo como elas deveriam ser representadas. Para ele o rosto assume um papel crucial: “o rosto é a parte de todo o corpo onde a alma deixa ver mais particularmente o que ela experimenta (...)” (Le Brun, 2008, p. 114)

A partir desse pensamento, o pintor delimita as linhas do rosto como formantes que permitem ler o jogo diferencial entre diferentes paixões-emoções. Em sua maneira de abordagem, a sobrancelha é vista de modo central, ou seja, como o elemento que melhor pode caracterizar uma paixão: “a *sobrancelha* é a parte de todo o rosto onde as paixões melhor se dão a conhecer, embora alguns tenham pensado que sejam os olhos.” (Le Brun, 2008, p. 114, *itálico nosso*) Os traços emocionais, ou, os traços visuais de emoção, se põem como elementos de apreensão semiótica de significações. Vejamos um exemplo em que o autor versa sobre a admiração:

Como dissemos que a admiração é a primeira e a mais temperada de todas as paixões onde o coração sente menos agitação, o coração sofre então pouquíssimas alterações em suas partes; e se alguma alteração há, ela se dá tão-somente na elevação da sobrancelha, mas ela terá os dois lados iguais. O olho ficará um pouco mais aberto que de costume, e a pupila situada igualmente entre as duas pálpebras, sem movimento e atenta ao objeto que causa a admiração. A boca também ficará entreaberta, mas parecerá não sofrer alteração, não mais que o restante de todas as outras partes do rosto. Esta paixão não produz senão uma suspensão de movimento para dar tempo à alma de deliberar sobre o que tem a fazer e para considerar com atenção o objeto que a ela se apresenta, pois que, se ele é raro e extraordinário, o primeiro e simples movimento de admiração engendra a estima. (Le Brun, 2008, p. 115)

A elevação da sobrancelha, o olho mais aberto do que o costume, a boca entreaberta, todos são traços diferenciais, signos figurativos corporais e faciais que permitem uma leitura da paixão. A admiração se apresenta como um conjunto de alterações nas linhas dos rostos, formantes figurativos a expressarem a emoção a que o autor alude a partir de algumas medidas. Vejamos agora a figura correspondente utilizada para mostrar visualmente a paixão:

Figura 9 - A admiração, croqui de Charles Le Brun



160. Charles Le Brun, *A: L'admiration*, Paris, Musée du Louvre (G.M.6451)

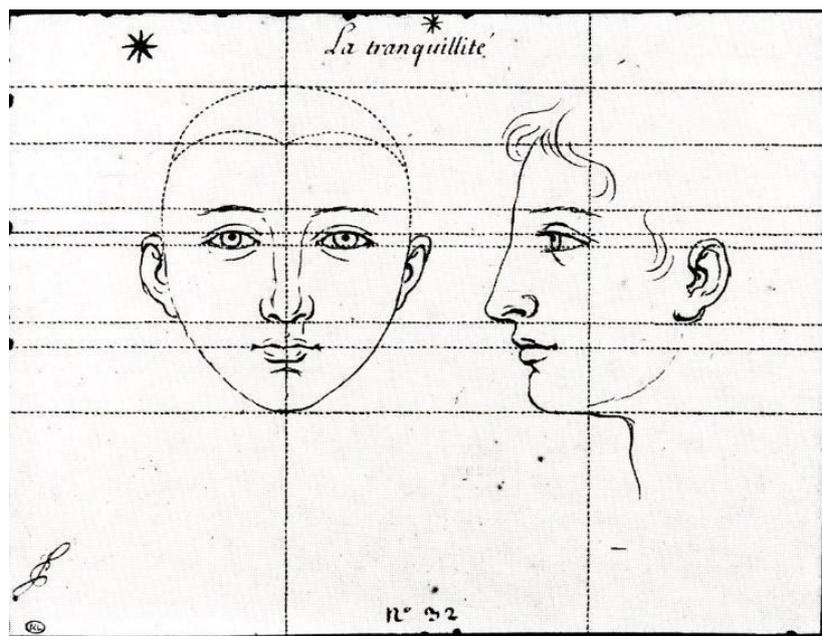
A admiração (L'admiration)

(Charles Le Brun. Museu do Louvre. Croqui)

Nesse contexto, a “tranquilidade” é tomada como grau zero, em que o rosto se expressaria com impassibilidade e, digamos, “inexpressivo”. No jogo de retas verticais e horizontais, o autor traça linhas que caracterizam essa impassibilidade. Desse modo, a tranquilidade é a coincidência com um parâmetro do que seria um rosto, uma expressão tranquila. As retas marcam o que se pode chamar de “justa medida”, sendo a saída desses limites o âmbito

de outras paixões. Isto fica claro se o leitor voltar à figura da admiração, em que as linhas já não coincidem mais e, assim, expressam saídas do grau zero da tranquilidade. Interessante é notar como, na tranquilidade, as retas coincidem com os pontos do rosto:

Figura 10 - A tranquilidade, croqui de Charles Le Brun



A tranquilidade (La tranquillité)
(Charles Le Brun. Museu do Louvre. Croqui)

Não vamos aqui, obviamente, ficar delimitando na régua as medidas e os traços de uma paixão ou outra, até porque o critério de delimitação é subjetivo. Não obstante, se pensarmos em experiências como a de Kuleshov (Le Breton, 2001, p. 173-175), que colou uma mesma imagem em três contextos diferentes, o que criou a sensação, devido a mudança do entorno, de que eram expressos ali três emoções diferentes, veremos que essas questões não são absolutas. O que se faz mister notar é como Le Brun foi pensando o rosto humano a partir de simetrias e assimetrias (identidades e diferenças), postura que estabeleceu o âmbito pertinente das paixões e toda uma teorização sobre a paixão debreada (enunciva).

Chama atenção que o contexto teórico de Le Brun tenha uma dimensão fisiológica, e aqui lembramos o dito de Osborne (1974) sobre a relação entre vertentes estéticas naturalistas e representação das paixões. Isso está relacionado ao corpo. O livro de Charles Darwin, intitulado *A expressão das emoções em homens e animais*, vai no mesmo sentido e marca o motivo por que essa tradição se liga a uma maneira de abordar as emoções e paixões a partir de uma sua biologização. A esta tradição se ligam ainda os estudos de psicologia das emoções, que visam encontrar justamente a relação entre a paixão ou emoção e o modo como o corpo pode expressá-las, ou melhor, reagir à ação delas.

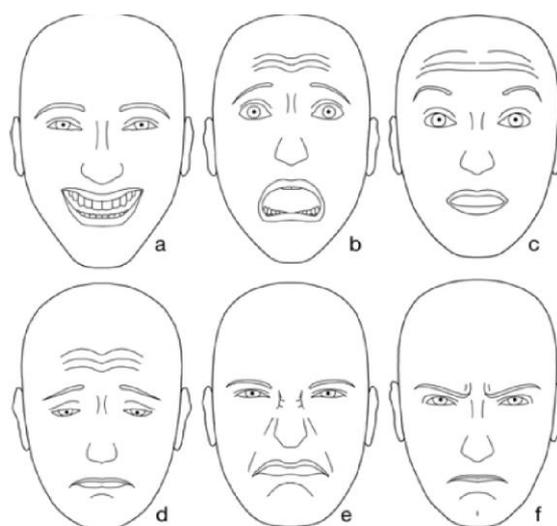
A um semioticista, a visão naturalista, biologizante, é encarada de um modo um tanto cético, uma vez que há a tendência de pensar as emoções só como expressão biológica, esquecendo-se a sua dimensão significativa e de ordem mais social, cultural. Há uma tendência, nesses estudos, de estabelecer um viés de explicação não de uma semiose cristalizada “culturalmente”, que estereotipa a relação entre expressão (signo corporal) e conteúdo (paixão, emoção) e que explica uma dimensão socioletal das paixões na gestualidade, mas de “naturalizar” essa relação, como se o corpo estivesse biologicamente condicionado a expressar uma emoção. Em linhas gerais, nessa visão “naturalizante”, as emoções teriam uma ancoragem corporal e ontológica, bem como haveria uma série de emoções caracterizadas como elementares, ou mesmo universais. Landowski assim diz:

Toda uma gama de teorias, desde a psicologia comportamental até certa sociobiologia, pertencem ao mesmo registro. Neste campo, ou seja, simplificando ao extremo, de Darwin a Konrad Lorenz, encontramos um vasto conhecimento enciclopédico minuciosamente enumerado, relacionado com as mil formas como, consoante a diversidade de ambientes e circunstâncias, o corpo humano, e também, para o resto, o animal faz um sinal. Nesse espírito, tentou-se mesmo desenvolver – especialidade levada a sério nos Estados Unidos – uma ciência dos signos relativos à expressão fisionômica das paixões, fundada na ideia de que os conteúdos da vida afetiva poderiam ser reduzidos a um pequeno número de estados mentais elementares e estáveis (espanto, alegria, medo, etc.), aos quais corresponderiam (do macaco ao homem!) certa mímica, certas

posturas, certas expressões da face de caráter unívoco. (Landowski, 2004a, pág. 86)⁶⁷

Se formos a Darwin, veremos o autor mencionar macacos e imagens de outros animais para ancorar seu posicionamento. Por mais que a observação se estenda a animais e a seres humanos, ainda assim ele está fazendo uma leitura signífica dessas emoções. De todo modo, como se vê, ele entra na malha do jogo entre plano de expressão e plano do conteúdo. É o mesmo que acontece com a psicologia das emoções, que hipostasia o conteúdo dessas expressões corporais. Se formos a artigos de autores da área, veremos momentos em que figuras aparecem para mostrar rostos que delineiam emoções ditas típicas:

Figura 11 - Seis emoções típicas



Fonte: extraído de Koich Miguel (2015, p. 157)

⁶⁷ Tradução nossa para o seguinte trecho: “Dans cet esprit, on a même cherché - spécialité prise tout à fait au sérieux aux États-Unis - à développer une science signalétique relative à l'expression physiognomonique des passions, fondée sur l'idée que les contenus de la vie affective pourraient se ramener à un très petit nombre d'états d'âme élémentaires et stables (l'étonnement, la joie, la peur, etc.) auxquels correspondraient (du singe à l'homme!) certaines mimiques, certaines postures, certains expressions du faciès à caractère univoque...” (Landowski, 2004a, pág. 86)

Na legenda da figura, no texto de onde a tiramos, consta: “expressões faciais típicas de seis emoções básicas: a. alegria, b. medo, c. surpresa, d. tristeza, e. nojo, f. raiva”. Os traços no rosto também servem aqui para ler as emoções, ao mesmo tempo que vemos uma forte influência dos lexemas da língua em uso para a caracterização das paixões. É a visada absolutizante que faz com que a psicologia das emoções explore uma dimensão manipulatória das emoções atrelada a fins veridictórios, como se pode depreender, a exemplo, das pesquisas que, como resultado, possibilitam a construção de máquinas que servem para delimitar se um sujeito está a mentir ou não, já que são os traços do rosto e a leitura dos movimentos corporais que indiciam os afetos que acometem o sujeito.

É o que fica patente em um livro como *A linguagem das emoções*, de Paul Ekman, em que o autor se presta a, entre outras coisas, tratar não somente dessa ancoragem das emoções, mas de como elas podem ser úteis no mercado de trabalho, etc. A emoção é vista como manifestação e como parecer que se põe em um jogo veridictório entre a mentira e a verdade, entre o fingimento e o não-fingimento, o que revela que, ao se fazer isso, está se tratando da expressão emocional a partir de uma lógica sígnica, logo, de uma esquizia que separa e evidencia a dimensão dual da relação, e não *una*. Ao versarmos sobre isso, relembramos que, na mesma passagem em que aponta a dimensão manifestável da emoção, Jacques Fontanille já mencionava essas questões: “Eis por que a emoção desempenha um papel essencial nas interações: ela permite prever, calcular, mas também fazer crer em um afeto, induzir ao erro e manipular.” (Fontanille, 2008a, p. 132)

É importante captar outro dado que essa naturalização nos diz: há uma espécie de efeito de relação de um-para-um, nesse contexto da expressão das emoções, entre plano de expressão e plano do conteúdo que dá a falsa impressão de que são a mesma coisa. De certo modo, voltando a mencionar aquela passagem de Greimas, que comentamos no primeiro capítulo, que versava justamente sobre uma possível motivação da dimensão passional do discurso, do grito, para ser mais exato: é esse efeito de realidade, de aproximação entre expressão (somática) e conteúdo (paixão) que gera essa “absolutização”. Em outros termos, podemos dizer que novamente pela ideia dos

movimentos da emoção o corpo se torna a instância a reunir estados de coisas e estados de alma, estabelecendo, num efeito de unificação, uma forte aproximação de uma díade.

De um modo geral, o que esses exemplos mostram é a paixão aparecendo, nessa abordagem visual, sobretudo “corporalizada”, porém a partir de um ponto de vista enuncivo, como representação, ou seja, do ponto de vista do observador que a identifica, e não do sujeito que é observado. Sendo uma imagem de ordem fixa, o que acontecerá é que a abordagem das paixões na pintura ou na escultura tende a dar esse foco ao rosto e à gestualidade, já que remetem ao momento mais claramente tímico e delimitável do percurso. Esse foco se refere a uma face da emoção cristalizada, a serviço mais de expressar convencionalmente uma paixão do que de expressar “em ato” o sofrimento (ou a alegria) do sujeito ali expresso⁶⁸. Nosso foco nessa emoção “debreada” (em 3º pessoa), a partir dessa tradição da pintura, serve então sobretudo como meio para comparar essa maneira de a emoção ser explorada com a maneira de a emoção ser trazida em pintores expressionistas ou que exploraram fortemente o passional em pintura. Antes de chegar nesse ponto, o da questão do salto enunciativo, façamos uma ponte a partir de uma célebre escultura, posto que representa um marco importante nos debates estéticos e relativos ao paralelo das artes.

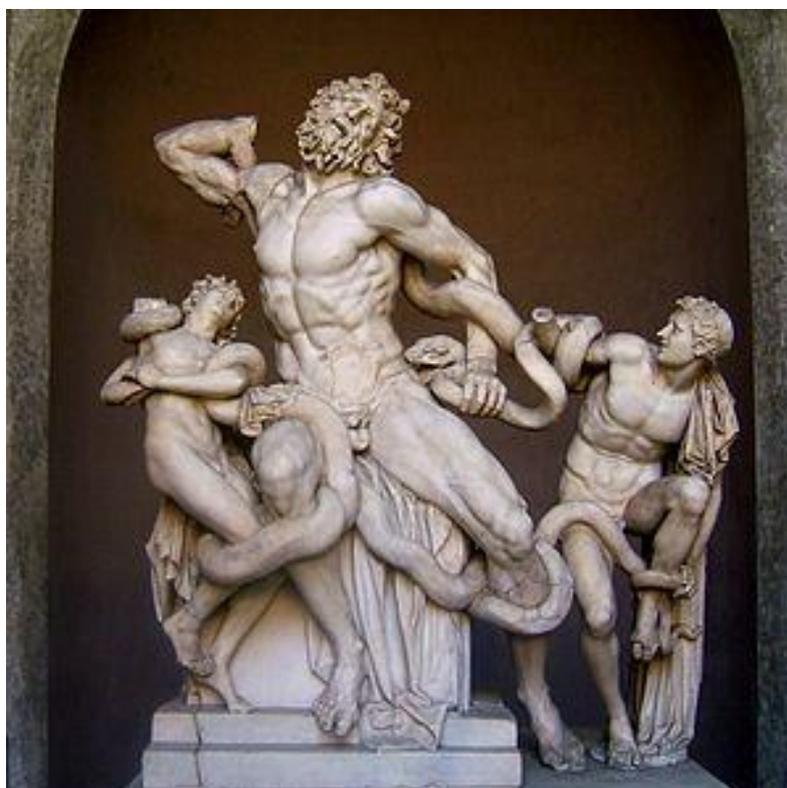
2.2 – Laocoonte

Fazer menção ao Laocoonte é abordar um dos mais emblemáticos exemplos de representação do passional na imagem e, ainda que o exemplo seja uma escultura, ela nos remete a questões concernentes à pintura e às artes plásticas em geral. É por isso que essa obra, que remonta à época helenista, foi matéria de um importante debate encetado por Winckelmann, por Lessing, em seu *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da poesia e da pintura*, por Goethe, e por

⁶⁸ É por esse motivo que Courtine e Haroche (2016), ao fazerem uma história do rosto, dizem que esse exprimir convencional a emoção é também uma forma de calá-las.

autores mais recentes, como Georges Didi-Huberman e Aby Warburg, estes dois que citamos porque nos serão interlocutores mais próximos nesta seção. Trazer a discussão em torno do Laocoonte é continuar o debate levando em conta a tradição estética ocidental, e a questão do corpo, assim como uma forma de começar a ilustrar como se dá a passagem do passional ao nível enunciativo em uma imagem.

Figura 12 - Laocoonte



Grupo de Laocoonte

(Cópia romana provavelmente de Hagesandro, Atenodoro e Polidoro de Rodes. séc. I. d. C. Mármore. Altura: 2,13 m. Museu do Vaticano, Roma)

O que chama atenção no Laocoonte é sobretudo a questão passional. A dimensão figurativa da escultura, os atores nela presentes, nos revelam, em sua dimensão conteúdística e narrativa, uma contraposição entre um ator central e o antissujeito, no caso, a figura “cobra”, que exerce uma coerção em relação ao

sujeito Laocoonte e aos dois filhos deste. O interessante é que há uma imbricação entre os estados de alma e os estados de coisas, já que o sujeito não está tresvariando sobre um imaginário em que ele “imagina” um perigo, mas efetivamente, na narrativa, ele se encontra em perigo⁶⁹. É por isso que as modalidades de fazer e ser se imbricam, uma vez que /não-poder-fazer/ é /não-poder-ser/ no texto.

Se a figura cobra representa o antissujeito, então ela figurativiza um /não-poder-fazer/ do sujeito, que é um /não-poder-ser/ também. As modalidades em conflito distanciam o sujeito do objeto que é ao mesmo tempo *desejável* e *impossível*, objeto que é, em suma, um valor modal (/poder-fazer/, “liberdade”), atrelado a um programa de uso, posto que serve para atingir outro: a negação da /morte/, o que implica manter-se conjunto ao objeto-valor /vida/ e manter a vida dos outros dois atores presentes na cena, que aparecem presos e se configuram como crianças, logo, menos competentes que o sujeito central da cena.

Esse detalhismo ao tratar de Laocoonte se dá porque a escultura apresenta uma riqueza modal que torna clara a possibilidade de análise das modalidades passionais que a compõem, em seu plano de conteúdo. É um dos *olhares* possíveis ao Laocoonte, focado no plano enuncivo, na história contada, mostrada. É esse olhar que nos faz pensar, por exemplo, que a dimensão passional no caso do discurso pictórico – fazendo-se abstração da diferença de substância expressiva – pode ser aproximada ao modo como aparece na escultura em discussão. Um ponto a se considerar é que a sintagmática das modalidades não é tão premente na pintura e na escultura, porque estas não possuem a extensão e as variações narrativas de um romance, de um conto, a não ser que se conjugue uma série de quadros ou esculturas e se faça uma história com diferentes pinturas/esculturas.

Em outros termos, o exemplo com Laocoonte nos mostra que é possível abordar o conflito modal ali presente, mas ele não apresenta a diversidade de alterações narrativas e modais sucessivas tal como acontece em um romance

⁶⁹ Podemos entender isso, claro, por conta da versão escrita do mito de Laocoonte, presente, em uma de suas versões, nas *Metamorfoses*, de Ovídio.

ou conto, pois o máximo que podemos captar é catalisar uma fase anterior em que o sujeito esteve conjunto com determinadas modalidades. Pontuamos, com essas colocações, que, quando nos voltamos para a pintura durante esta tese, escolheremos adentrar na temática do passional muito mais pela via do efeito de presença do discurso, logo, da estesia, sem nos preocuparmos tanto em identificar uma ancoragem plástica das modalidades, questão trazida por Fontanille e Zilberberg (2001), ao que se acrescenta o fato de que é pela questão da estesia, e por outras questões figurativas, que poderemos aproximar a pintura ao romance *Angústia*.

No que tange ao Laocoonte, é preciso ainda salientar que a paixão se expressa por cada contorcimento dos músculos, bem como pelo aspecto facial do sujeito, todos remetendo a um estado de alma. Em Laocoonte, logo, nós vemos um jogo com a expressividade corporal, sendo todo o sujeito contorcido pela emoção. Os signos visuais aí, portanto, remetem em ato e simultaneamente ao corpo e a estados de alma. Esse é um dos elementos que fazem tal escultura ser um paradigma das paixões na visualidade, e que fez Goethe ter escrito sobre ela, o que atesta Petitot (2019, p. 131), ao mencionar justamente esse aspecto corporal expressivo em que se ancoram as paixões em Laocoonte:

O objetivo era entender de que modo, como diziam os acadêmicos da época [época de Goethe], “a forma externa das partes”, “o movimento dos músculos e das veias”, permitia “conhecer as emoções e as paixões da alma”, como “os signos que ele [Laocoon] faz ver na face e em todas as partes” “nos [faz] ver o mal que ele sente”. Este antigo tema da “expressividade” tornou-se hoje central também nas ciências cognitivas para compreender como os sujeitos têm a capacidade de inferir os sentimentos dos outros a partir de suas expressões. (Petitot, 2019, p. 131)

Nesse sentido, a paixão concerne a todo o corpo de Laocoonte, em sua disposição e vibração corporais, já que tal escultura é claramente marcada pela “força” da emoção. Todo o *sufrimento* de Laocoonte expressa a paixão, o que é possível porque, no caso das esculturas em geral, por sua tridimensionalidade, fica mais fácil explorar com clareza uma dimensão gestual e corporal, tornando-as uma boa guarida para estudo de paixões.

Mas as considerações a fazer sobre o Laocoonte não acabam por aqui. Vale a pena ver como Georges Didi-Huberman põe uma série de autores no debate, trazendo a visada de Goethe e Aby Warburg, bem como levantando, de modo claro e veemente, a questão do *tensivo*. Uma incursão em torno dessa discussão servirá para justificar de modo enfático o porquê de o Laocoonte ser fundamental para tratar de paixão, não obstante, servirá para nos direcionar e deixar mais próximos ao que caracteriza o discurso apaixonado na imagem.

No livro *A imagem sobrevivente*, Didi-Huberman se volta para reflexões caras a Aby Warburg. A obra do filósofo francês trata principalmente do conceito de *Nachleben* (traduzido como “sobrevivência”, do alemão), donde parece vir a inspiração para o título do livro. De um ponto de vista mais amplo, o intuito geral de Didi-Huberman, ao mencionar as reflexões de Warburg, é se voltar para uma visão destoante da História da Arte, uma visão que ele concebe como *sintomática*, mais *tensiva*, frisando o que, segundo o autor em suas diversas obras, foge de uma historicidade linear. Em um momento, Didi-Huberman chega até mesmo a afirmar o seguinte, utilizando a palavra “tensivo”:

O sintoma denominaria esse complexo movimento serpeante, essa intricação não resolutive, essa não-síntese que abordamos antes sob a vertente do *fantasma*, e depois, do *pathos*. O sintoma daria nome ao coração dos processos *tensivos* que, depois de Warburg, procuramos compreender nas imagens: coração do corpo e do tempo. Coração do tempo-fantasma e do corpo-pathos, no limite operatório das representações em falta (como a quase invisibilidade do vento no cabelo ou nos drapeados da Ninfa) e das representações em excesso (como a quase tatilidade das carnes machucadas de Laocoonte).” (Didi-Huberman, 2013b, p. 243-244, itálico nosso)

Fica muito clara a menção ao passional na passagem, assim como o voltar-se para o que é chamado de “corpo-pathos” e para questões tensivas. Não bastando, o autor chega até mesmo a observar uma dimensão tátil no Laocoonte, expressa nas “carnes machucadas” deste.

Didi-Huberman, ao tratar das “sobrevivências” no referido livro, foi levado ao tema do *pathos* e a uma própria *afetivação* da História da Arte e da História em geral. No que tange a essa visão de temporalidade que se insinua na obra,

o autor chega até a aproximar as reflexões de Warburg às de Nietzsche, sobretudo a do tema do eterno retorno, porque a “Nachleben” trata justamente da permanência de formas na História da Arte. É por isso que aparece a dualidade do “apolíneo” e do “dionisíaco”: “Em 1906, Warburg caracterizaria todo o Renascimento de acordo com um conflito entre a ‘embriaguez dionisíaca’ [] e a ‘lucidez apolínea’ []” (Didi-Huberman, 2013b, p. 133), e a do ethos face ao *pathos*: “Em 1914, a polaridade nietzschiana seria completamente integrada à oposição, valiosa para Warburg, entre o éthos e o pathos (...)” (idem, 2013b, p. 133)

Dentre as pesquisas de Aby Warburg, Didi-Huberman dá forte atenção ao termo “Pathosformel”, importante conceito que é assim apresentado por outro filósofo: “Warburg não escreve (...) *Pathosform*, mas *Pathosformel*, fórmula de pathos, sublinhando o aspecto estereotipado e repetitivo do tema imaginário com o qual o artista se mediu a cada momento para dar expressão à ‘vida em movimento’”⁷⁰ (Agamben, 2010, p. 17-18). Essas “Pathosformeln” são exemplos de “sobrevivências” (Nachleben) de formas artísticas no tempo, sendo chamativo para nós o fato de que elas designam permanências de gestualidades e de elementos, digamos, de *estilos tensivos* das obras de arte, o que está expresso na passagem de Giorgio Agamben, em termos como “vida em movimento”.

O próprio Giorgio Agamben, ao versar sobre as ninfas em seu livro, trata de questões da pesquisa de Warburg, chegando até mesmo a tratar da relação possível delas com o cinema, que é uma arte sobretudo do movimento: “Em ambos os casos, trata-se de aproveitar um material cinético já presente na imagem – fotograma isolado ou Pathosformel mnésico.”⁷¹ (Agamben, 2010, p. 25).

Warburg também se perguntava sobre o tensivo em outras artes, é o que se dá em torno da dança, justamente porque o historiador alemão estava a

⁷⁰ Tradução nossa para o trecho: “Warburg no escribe (...) *Pathosform*, sino *Pathosformel*, fórmula de pathos, subrayando el aspecto estereotipado y repetitivo del tema imaginal con que el artista se medía en todo momento para dar expression a la ‘vida en movimiento’”⁷⁰ (Agamben, 2010, p. 17-18)

⁷¹ Tradução nossa para: “Se trata en ambos casos de aprovechar un material cinético ya presente en la imagen – fotograma aislado o *Pathosformel* mnésica” (Agamben, 2010, p. 25)

buscar uma dimensão de movimento dos gestos, em suma, uma dimensão tensiva: “(...) ressurgia constantemente a questão do *gesto intensificado*, em especial quando o passo se transformava em dança.” (Didi-Huberman, 2013b, p. 219), “A ideia de *Pathosformel* seria elaborada, em grande parte, para dar conta dessa *intensidade coreográfica* que atravessa toda a pintura do Renascimento” (Didi-Huberman, 2013b, p. 219, *itálico nosso*). A dança é uma arte do movimento e é muito interessante perceber esses pontos em Warburg.

Enfatizamos o seguinte ponto que se insinua nessas considerações: os elementos de permanência a que aludem Warburg e Didi-Huberman não se restringem a uma mera “retomada” de figuras e temas, de motivos, mas incluem *estilos tensivos*, espécie de memória tensiva a se manifestar na arte. Assim, o que nos intriga é que ao tratar esses termos que são convocados a partir do *Pathosformeln* vemos tanto uma espécie de concepção de história palimpsêstica e não linear da manifestação do passional na história da arte, quanto um verdadeiro apanhado de aspectos tensivos (sobretudo relativos ao andamento) e passionais nas obras. Um exemplo é dado no seguinte trecho de Didi-Huberman:

No nível descritivo, o Dynamogramm poderia exprimir a relação de sobrevivência mantida, por exemplo, entre os extraordinários drapeados passionais de Niccolò della'Arca, na *Lamentação* de Bolonha, e um tipo de drapeado helênico que o artista do Renascimento dificilmente poderia conhecer e, portanto, 'imitar' como tal (fig. 21-22). O 'dinamograma' daria o traçado da 'vida', da *Lebensenergie* comum a esses dois drapeados: sua maneira particular – particularmente *intensa*, *desdobrada* e *movimentada* – de fazer as dobras trabalharem, isto é, de criar descontinuidades características na fluência não menos característica do material esculpido ou modelado. (Didi-Huberman, 2013b, p. 154, *itálicos nossos*)

A menção à escultura *Lamentação*, de Niccolò della'Arca, é posta numa relação interdiscursiva que se dá entre essa obra e o drapeado de uma escultura da época do helenismo⁷². Essa relação “inconsciente” é que serve como

⁷² As imagens das duas esculturas se encontram nas páginas 155-156 de Didi-Huberman (2013b).

elemento para caracterizar essa história como sobrevivência do antigo (Nachleben der Antike), já que, como é dito na passagem, dificilmente Niccolò dell'Arca teria conhecido o drapeado da escultura helênica. Para Didi-Huberman, então, tem-se aqui uma convergência, de um mecanismo tensivo, usado para expressar a paixão, uma interdiscursividade inconsciente.

Por outros momentos, Didi-Huberman (2013, p. 216) revela que Warburg estava a buscar os “Superlative der Gebärdensprache” (“susperlativos da linguagem gestual”), ou seja, Warburg estava a buscar os mecanismos de intensificação dos gestos, em suma, seus mecanismos tensivos. Foi isso que o fez até mesmo se voltar para as noções de comparativo e superlativo: “Em seus manuscritos, Warburg nunca deixaria de manejar os níveis de intensificação que chamava, precisamente, de comparativo e superlativo” (Didi-Huberman, 2013, p. 215)

A dimensão tensiva dessas afirmações é clara quando vemos serem utilizados termos tais como “vida”, “intensa”, “movimentada” ou na menção a energia em “Lebensenergie”. Ora, o que o autor [Warburg], em seu projeto, visava explorar era uma dimensão tensiva dessas esculturas. Para Didi-Huberman, essa dimensão tensiva, em geral, ficou de fora das análises da História da Arte, logo, propor uma visada a esses elementos é propor tratar de aspectos presentes nos objetos artísticos que ainda não foram explorados com o devido vagar.

Didi-Huberman afirma de modo muito claro este assunto nas páginas 171-172 do mesmo *A imagem sobrevivente*. Interessante que, por um momento, ele menciona até mesmo a semiótica das paixões, ao criticar o fato de que as Pathosformeln teriam sido ignoradas até mesmo por essa área dos estudos semióticos: “Foi ignorada por campos de pesquisa que, no entanto, de certo modo lhe deviam sua própria existência, como a história cultural dos gestos ou a mais recente *semiótica das paixões*.” (Didi-Huberman, 2013b, p. 172, *itálico nosso*). A afirmação é feita de modo bem rápido, mas, cremos, ao dar espaço a essa questão nesta tese, atender à afirmação do filósofo francês e assim fazer que, com nosso trabalho, a semiótica passe a ignorar menos a questão. Na passagem que segue vemos que elementos tensivos são estes, aos quais o

autor diz que a História da Arte não deu a devida atenção e para os quais Warburg apontaria:

Não teremos compreendido coisa alguma do projeto warburgiano enquanto insistirmos – no caminho de Panofsky, Gombrich e alguns outros – em concentrá-lo numa iconologia pura das “significações simbólicas”. Essa leitura explica metade apenas das coisas: é mais ou menos como se descrevêssemos um Laocoonte privado de seus gestos, sua luta e sua serpente. Equivale a permanecermos com a ideia – e como ela é falsa – de um Warburg exclusivamente interessado nos “conteúdos” e relativamente indiferente às “formas” e às “forças” da imagem. De fato, o autor da Ninfa não se interessava pela “simbólica” figurativa, no plano de um dicionário de símbolos (à maneira de Ripa) ou de um “rébus a decifrar” (à maneira de Panofsky): ele perscrutava nas imagens algo muito mais fundamental, que lhe sucedeu denominar de “simbólica dinâmica” ou “energética” [dynamische, energetische Symbolik] . (Didi-Huberman, 2013b, p. 154, itálicos nossos)

A aparição dos termos “forças” em oposição a “conteúdos”, bem como de outros termos como “energética”, e que são colocados como o que escapa aos outros historiadores, novamente trata de uma dimensão tensiva das imagens. Além disso, a polemização com outros célebres autores da História da Arte, como Ernst Gombrich e Erwin Panofsky, nos remete ao que temos afirmado nesta tese como duas visadas à imagem, relativas à oposição “leitura” e “apreensão”, presentes em Landowski (2004a), já diversas vezes mencionadas por nós e que podemos utilizar para tratar do que diz Didi-Huberman: a “leitura” seria atribuída a Panofsky e Gombrich, exemplo de uma atitude voltada sobretudo para a apreensão dos conteúdos da obra de arte; e a “apreensão”, concernente à dimensão expressiva da obra, voltada para essa dimensão tensiva na qual Didi-Huberman foca.

Foi dentro dessa visada que, nesse projeto, o Laocoonte assumiu papel crucial. Didi-Huberman nos diz que Warburg chegou até mesmo a escrever um texto intitulado *Entwurf zu einer Kritik des Laokoons an Hand der Kunst des Quattrocento in Florenz* (“Esboço de uma crítica do Laocoonte à luz da arte florentina do Quattrocento”) (Didi-Huberman, 2013b, p. 178). Era, dentre outras coisas (gestualidade, por exemplo), a dimensão passional e tensiva que

inquietava o historiador da arte alemão, bem como a outros autores, nessa escultura.

Um primeiro ponto é que o posicionamento warburgiano o põe em contraste com outros dois autores que, já mencionados por nós, versaram sobre Laocoonte: Lessing e Winckelmann. No dizer de Didi-Hubermann (2013b, p. 178), Warburg, além de ironizar a noção de “grandeza serena” de Winckelmann, via que Lessing ao mesmo tempo que pusera o problema do movimento nas artes visuais, fechara a porta para ele, já que o filósofo alemão do século XVIII teria excluído das artes visuais o poder de expressar o *movimentum* e o *momentum*. Sem abusarmos demais das citações, mais uma vez demos voz a Didi-Huberman. O trecho a seguir é sobre a posição de Lessing, que depois será contraposta à de Goethe:

Conhecemos o dogma de Lessing: as artes visuais só se relacionam com o tempo sob a forma do “instante único a que as condições materiais da arte [ao contrário da poesia] limitam todas as suas imitações”; e só se relacionam com a paixão ao lhe recusarem seu momento de maior intensidade. As artes visuais são incapazes de ‘pintar as ações invisíveis’, incapazes de proceder a uma montagem de antíteses afetivas: “Somente o poeta dispõe de meio para pintar com traços negativos e fundir duas imagens numa só, aliando os traços negativos e os positivos. (Didi-Huberman, 2013b, p. 179, itálicos nossos)

Essa passagem de Lessing nos remonta a um outro momento desta tese, o primeiro capítulo, quando convocamos Herman Parret para tratar do tempo na pintura e vimos o autor dizer que os críticos que negavam essa dimensão temporal na obra estavam de alguma forma imbuídos dessa visão à maneira de Lessing. O que este último autor alemão disse foi que a pintura não poderia pintar o tempo, já que suas condições materiais, ou seja, os aspectos próprios da linguagem pictórica, não teriam a capacidade da linguagem do poeta (linguagem verbal) de tratar da imagem além de um momento único. Os mecanismos tensivos a que estamos aludindo se referem justamente a essa simulação de movimento e andamento nas pinturas e esculturas.

E é o foco em um instante único que faz com que Lessing negue outros aspectos, relativos à tensividade, na imagem. Para ele, só uma arte como a

poesia, ou seja, a literatura, a linguagem verbal, poderia expressar a intensidade e o movimento no discurso. Para Lessing as artes visuais possuíam sobretudo uma estaticidade. Dizer que as artes visuais são desprovidas de “antítese” é justamente levar a cabo a ideia de que elas são desprovidas de um princípio antitético, que é, sobretudo, a tensão necessária à expressão da paixão. Um exemplo disso é a afirmação na passagem de que ao pintor seria impossível pintar “antíteses afetivas”. Toda essa reflexão de Lessing, presente em seu livro sobre Laocoonte, é trazida por Didi-Huberman para ser contraposta a uma outra visão, que é a de Aby Warburg e de Goethe e que ele, Didi-Huberman, quer nos fazer perceber. O seguinte trecho traz, um pouco após a passagem relativa a Lessing, como Goethe via o Laocoonte:

Diante do grupo escultórico (fig. 29), Goethe torna-se morfologista: sabe *contemplar a forma*. Não diz, como faria um iconógrafo, que Laocoonte e seus filhos lutam contra as serpentes. Constatada de imediato que os três corpos tentam soltar-se de uma “rede viva”, isto é, de uma configuração orgânica que, ao mesmo tempo, sublinha e sufoca a representação dos corpos humanos. Além disso, Goethe sabe *contemplar o tempo*: compreende que o momento escolhido, construído pelo artista, determina inteiramente a qualidade escultural do movimento representado. Momento transitório, portanto: é esse o nó, cabe dizer, de toda a imagem e do problema estético que ela resolve. O movimento-intervalo, o momento que não é a posição da frente nem a de trás, o momento de não estase que se lembra das estases passadas e futuras e as antecipa, é isso que dá ao pathos uma chance de encontrar sua formulação mais radical (...)

Goethe sabe dialetizar tudo isso, contemplando o próprio olhar, quando o olhar compõe a forma com o tempo: os artifícios sugeridos pelo poeta – fechar os olhos diante da estátua ou contemplá-la à noite, à luz vacilante de uma tocha – visam apenas a “captar bem o projeto de Laocoonte”, para vivenciar melhor a verdade estética de seu movimento e seu momento: raio imobilizado, onda petrificada. Não só a escolha do “momento transitório” dá à escultura a veracidade do movimento que ela representa, como também induz um efeito – empático – em que o *Laocoonte*, mais que uma *escultura de movimento*, torna-se o impensável de todo mármore, ou seja, uma *escultura em movimento*. (Didi-Huberman, 2013b, p. 181)

No caso de Goethe, como se pode notar, as coisas se dão de diferente maneira: a questão é a de contemplar o tempo da obra de arte, o tempo do seu próprio instante, sem pensar necessariamente em sucessividades narrativas – dizendo em termos mais semióticos. Didi-Huberman, novamente polemizando com a iconografia (na outra citação, ele chegou a mencionar Panofsky e

Gombrich), diz, portanto, que é necessário não focar somente na narrativa representada, mas na disposição expressiva e sensível de toda a escultura. É assim que se percebe o efeito de “agora” gerado pelo texto e pelos seus mecanismos de intensificação, que geram, por sua vez, um outro efeito, de teor oximórico, perceptível em expressões como “raio imobilizado”, “onda petrificada”. Contemplar a *forma*, diz Didi-Huberman – termo este que é constantemente associado, pelos estudiosos de arte, de literatura, ao plano de expressão e à maneira de enunciar de um determinado discurso – é captar a expressividade do discurso, antes de se focar mais nos conteúdos do texto.

Por isso, chamam atenção os termos do autor, ao dizer que é necessário captar, em Laocoonte, a transição que se dá de uma “escultura *do* movimento” a uma “escultura *em* movimento”: é bem isso o que diferencia o discurso da paixão do discurso apaixonado e que torna tão intrigante o Laocoonte, tanto para nós como para um Lessing, para um Goethe, para um Warburg, para um Didi-Huberman. A mudança de preposição é fundamental, já que diferencia o discurso de ordem enunciva (escultura *do* movimento) do discurso de ordem enunciativa (escultura *em* movimento).

Em outra obra, já mencionada por nós e que versa sobre Eisenstein, Didi-Huberman faz outro trocadilho, que também remete a esses dois níveis de enunciação: a imagem do *pathos* e o *pathos* da imagem⁷³. A imagem do *pathos* é de ordem enunciva e traz para o discurso algo similar ao que exemplificamos com Charles Le Brun e a psicologia das emoções. É o discurso focado em representar o *pathos*, a paixão do ator do enunciado. Já o *pathos* da imagem é, com o perdão da redundância, o *pathos* da própria imagem, o discurso em ato que expressa o próprio *padecer* da imagem, o que repercute sobretudo no plano plástico da obra e na maneira de se fazer ver e apreender as figuras do conteúdo.

A questão, diante de tudo isso, podemos dizer, é deixar o discurso apaixonado ter a sua própria voz, erigir-se em nível de enunciação, e é nessa

⁷³ “As imagens do *pathos*, num filme como esse, só valem para a operação pela qual o *pathos* das imagens – *ou seja, seu próprio ritmo reinventado a cada instante, explodindo na montagem* – será capaz de suscitar em cada espectador a experiência e o pensamento conjuntos de uma estrutura antropológica como essa.” (Didi-Huberman, 2021, p. 351, *itálicos nossos*)

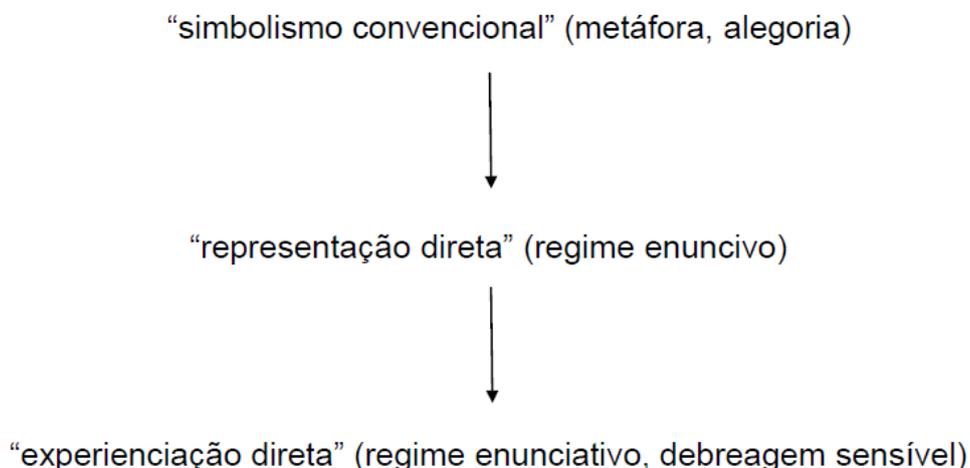
linha de raciocínio que continuaremos o presente capítulo. Ainda que haja muito de convencional da arte helenística e grega antiga, bem como de teatral no rosto de Laocoonte (lembramos das considerações de Winckelmann, rebatidas por Lessing), importante é perceber que, de alguma forma, essa escultura nos aponta caminhos também para um discurso apaixonado, todo eivado de emoção. A expressividade deste último o põe como corpo vibrante, que deixa entrever, nessa expressividade, as paixões que o tomam, sobretudo a partir de uma espécie de estesia em ato. E é nesse jogo, ainda, que é preciso dizer que se Laocoonte gritar alto demais, o discurso fatalmente deixará de ser dito só “debreado” (enuncivo)⁷⁴.

2.3 – Emoção: experiência somática

O Laocoonte nos indicia outros caminhos além da incursão feita até agora, voltada sobretudo para maneiras mais *objetivas* e convencionais de representar as paixões. Essas maneiras mais objetivas e moralizadas, como já dissemos, se caracterizam por se circunscreverem a *um momento* do esquema passional canônico (emoção e moralização), em um *pathos* de ordem mais socioletal e “razoável”, para usar um termo de Parret (1997). Face a esses elementos, poderíamos dizer, fazendo um apanhado geral do que dissemos até aqui, e sem pensar na dimensão diacrônica “linear” que possa ser insinuada, e sim em sua feição tipológica e enunciativa, que um esquema como o que segue pode nos direcionar a um afunilamento da abordagem do passional na imagem e na pintura:

⁷⁴ À parte as frases de efeito, o que achamos pertinente neste ponto é justamente o que já falamos sobre a “reembregem sobre o sujeito tensivo”: se a paixão for expressa em alta tonicidade no discurso, fatalmente ela se alça ao nível de enunciação, mesmo que a paixão expressa seja a de um ator do enunciado. É que, se o sofrimento for expresso genuinamente, ele fatalmente atinge todos os “poros” do discurso. Com o perdão da metáfora: a própria imagem, como um todo, precisa “gritar” para poder discursivizar o sofrimento.

Figure 13 - Regimes de manifestação da paixão na pintura



Fonte: elaboração nossa

Frisamos, novamente, que não há historicidade linear no esquema, no sentido de que esses elementos estariam ligados a épocas históricas, afinal, como mostramos, os gregos já versavam sobre a “representação direta” das paixões, e os exemplos de “simbolismo convencional” que demos, ainda que a Idade Média seja a época dos simbolismos, remetem a obras feitas à época da Renascença, ao Barroco e a quadros mais recentes também (pietà de Van Gogh). O mais importante a captar é que o caminho que se tece entre as duas pontas marca do auge da moralização (simbolismo convencional) ao auge do que se poderia chamar de vivência passional na pintura (discurso apaixonado).

Dado que passamos pelas duas primeiras formas presentes no esquema (de cima para baixo), – valendo ressaltar que ainda versaremos sobre o simbolismo, em sua versão tônica – vislumbremos, pois, a possibilidade de versar sobre o terceiro termo do esquema, sobre o que chamamos de “experienciação direta” e que circunscreve o espaço do discurso apaixonado na pintura, ou seja, um passional que se pode depreender não mais somente no nível do enunciado, mas da enunciação. Dentro desse contexto, enfatizamos, tornar visível ou acentuado um elemento pode ser uma forma de marcar de modo

mais evidente a subjetividade e a tonicidade no discurso, bem como sua sensibilização.

2.3.1 – Representar vs. apresentar

Para dar um outro exemplo, complementar à reflexão em torno do Laocoonte, e continuarmos a esclarecer ao leitor como se dá essa passagem do enuncivo ao enunciativo na imagem, agora na pintura mesma, debruçemo-nos novamente em reflexões de Didi-Huberman, mormente no que se refere à dicotomia já anunciada por nós: o representar e o apresentar.

No livro *Diante da Imagem*, de modo similar ao que contamos sobre a obra *A imagem sobrevivente*, é tecida toda uma reflexão sobre a História da Arte em geral, reflexão que se marca pelo intuito de estabelecer uma outra postura diante da imagem, donde vem a motivação do título do livro, supomos. Este ponto é importante porque, conforme o autor tece sua explicação sobre algumas pinturas, ele polemiza com o que célebres métodos dos historiadores da arte teriam dito diante das imagens e, mais especificamente, de algumas imagens que ele, Didi-Huberman, utiliza para expor suas ideias.

Nesse percurso, o filósofo francês, em alguns exemplos, mesclando considerações teóricas com a análise dessas obras, transita do discurso enuncivo para o discurso enunciativo, ora cifrando o que ele chama de “representado”, que ele por vezes também equipara ao que chama de “visível”, ora vendo a imagem como um todo a “se apresentar”, o que ele por vezes chama de “visual”⁷⁵. É essa a dicotomia que temos trazido por algumas vezes nesta tese e que ele explora com esses termos ao tratar do seguinte afresco, de Fra Angelico.

⁷⁵ Ao versar sobre a oposição “visual” e “visível”, Didi-Huberman assim diz: “E nossa hipótese se deve justamente ao fato de que a história da arte, fenômeno “moderno” por excelência — pois nascida no século XVI —, quis enterrar as velhíssimas problemáticas do visual e do figurável conferindo novos fins às imagens da arte, fins que colocavam o visual sob a tirania do visível (e da imitação) e o figurável sob a tirania do legível (e da iconologia).” (2013a, p. 16)

Figura 14 - Anunciação, de Fra Angelico



Fra Angélico, *Anunciação*, c. 1440-41. Afresco, Florença, Convento de San Marco, cela 3.

O autor, em sua reflexão, nos leva a perceber algo deveras chamativo: o que ele vê como transição de um branco “mimético” para o que ele vê como “brancura” a se *apresentar*, ou seja, um branco “plano de expressão” nessa pintura de Fra Angelico, presente no convento de San Marco, em Florença. O efeito se dá por conta da entrada da luz pela janela que está ao lado do afresco, janela que está orientada para o leste, bem como pela visada do sujeito que contempla o afresco, ponto o qual ele contrapõe também, afirmando que a iconografia iria buscar o “visível”, o “legível” na imagem, a relação de intertextualidade com o evangelho de Lucas, a narratividade, a história representada na imagem, etc, enquanto ele, Didi-Huberman, quer tratar da *aparição* do branco que predomina no afresco.

Pintado numa contraluz voluntária, o afresco de Angélico obscurece de certo modo a evidência da sua *apreensão*. Dá a vaga impressão de que não há grande coisa a ver. Quando o *olho se habituar à luz do local*, a impressão curiosamente vai se impor ainda mais: o afresco só “se aclara” para retornar ao branco da parede, pois tudo que está pintado aqui consiste em duas ou três manchas de cores desbotadas,

sutis, postas num fundo da mesma cal, ligeiramente umbrosa. Assim, ali onde a luz natural investia nosso olhar — e quase nos cegava —, é agora o branco, o branco pigmentar do fundo, que vem nos possuir. (Didi-Huberman, 2013a, p. 19)

A partir dessa visão inicial do quadro, marcada pela incidência que, por sua vez, dá lugar ao potente branco da parede, Didi-Huberman propõe um *outro* olhar, paralelo ao visível-legível e ao invisível-metafísico, dicotomia da qual ele quer escapar e que ele diz ter como pressuposto uma “incompleta semiologia” (Didi-Huberman, 2013a, p. 23). Essa visada outra, diz ele, que daria espaço ao *visual*, e não às outras duas mencionadas, se pautava na hipótese de que as imagens não devem sua eficácia só à transmissão de saberes, ou seja, o olhar que ele propõe é um olhar que busca “discernir” e “conhecer”, mas que “se abstrairia de clarificar tudo de imediato” (Didi-Huberman, 2013a, p. 23), bem como consiste “em não apreender a imagem e em deixar-se antes ser apreendido por ela” (Didi-Huberman, 2013a, p. 23). É essa postura que o faz transitar de níveis enunciativos na imagem.

Assim, são constrapostos um universo mais enuncivo, figurativo, representado, o visível, e outro universo mais ligado à acontecimentalidade da imagem, à manifestação de dimensão *direta* na imagem, ao visual. Basta olharmos para momentos em que o autor usa os termos e como ele evidencia essa oposição: “É preciso portanto voltar, aquém do *visível representado*, às condições mesmas de olhar, de *apresentação* e de *figurabilidade* que o afresco nos propôs desde o início.” (Didi-Hubermann, 2013a, p. 24, itálicos nossos). Nesse momento, Didi-Huberman aponta que apesar de a História da Arte não ter visto “grande coisa” na imagem de Fra Angelico, essa brancura presente no quadro tem a sua pertinência:

O branco de Angélico evidentemente faz parte da economia mimética do seu afresco: ele fornece, diria um filósofo, o atributo acidental desse alpendre representado, aqui branco, e que noutra parte ou mais tarde poderia ser policromo sem perder sua definição de alpendre. Nesse aspecto, pertence claramente ao mundo da representação. Mas a *intensidade* desse branco extravasa seus limites, desdobra outra coisa, atinge o espectador por outras vias. Chega mesmo a sugerir ao pesquisador de representações que “não há nada” — quando ele representa uma parede, mas uma parede tão próxima da parede real, branca como ela, que acaba por *apresentar* somente sua brancura. (Didi-Hubermann, 2013a, p. 25, itálicos nossos)

(...)

Mas é muito difícil nomeá-lo como o faríamos com um simples objeto. Seria mais um *acontecimento* do que um objeto de pintura. Seu estatuto parece ao mesmo tempo irrefutável e paradoxal. Irrefutável porque de uma eficácia sem desvio: sua *potência* sozinha o impõe antes de qualquer reconhecimento de aspecto — “há branco”, simplesmente, aí diante de nós, antes mesmo que esse branco possa ser pensado como o atributo de um elemento representativo. Portanto, ele é tanto paradoxal quanto soberano: paradoxal porque *virtual*. E o fenômeno de algo que não aparece de maneira clara e distinta. Não é um signo articulado, não é legível como tal. Simplesmente se dá: puro “fenômeno-índice” que nos põe em presença da cor gredosa, bem antes de nos dizer o que essa cor “preenche” ou qualifica. Assim, aparece destacada a qualidade do figurável — terrivelmente concreta, ilegível, apresentada. (Didi-Huberman, 2013a, p. 25-26, itálicos nossos)

A cor se alça do conteúdo figurativo ao plano de expressão, assume duplo estatuto, o que se dá por um critério de intensidade (algo similar ao que dissemos sobre as interações entre icônico e plástico em Antonio Bandeira). É a intensidade, assim, que delimita se o discurso tende mais ao enuncivo ou não, ao mesmo tempo que evidencia um forte efeito de aproximação do branco em relação ao enunciatário, que se torna *passivo* ao branco. Nessa reflexão, o autor trata dessa dimensão *sígnica*, ou melhor, que ele diz não ser *sígnica*, do branco. De certo modo, ao negar essa dimensão de “signo” ao branco, o autor quer nos mostrar o que se apresenta a nós em forma de expressividade do discurso, ligada a sua economia manifestacional e sem remeter claramente a semas, e sim a qualidades sensíveis.

Nesse ponto, chama atenção o viés interpretativo dado pelo autor, baseado numa relação da imagem com a própria tradição cristã: “Compreende-se assim que o audacioso clarão da imagem, essa espécie de desnudamento ou de *catarse*, visava em primeiro lugar tornar o próprio afresco misterioso e puro como uma superfície de unção (...)” (Didi-Huberman, 2013a, p. 31) A forma de fazer o branco aparecer é a forma de dizer a Anunciação no discurso, segundo o filósofo francês, uma forma sensível de dizer, que só seria possível dizer dessa forma, posto que incapaz de ser representado: “de modo a *virtualizar* um mistério que ele sabia de antemão ser incapaz de representar.” (Didi-Huberman, 2013a, p. 32), “Fra Angélico utilizou simplesmente a *apresentação* do branco — a modalidade pictórica da sua presença *aqui* no afresco — para “encarnar” à sua

altura algo do mistério irrepresentável no qual toda a sua crença se projetava.” (Didi-Huberman, 2013a, p. 32)

Ao dizer isso, insinuando que o afresco chega até mesmo nos limites do dizível, — é a tentação do *acontecimento* — Didi-Huberman *semantizou* o discurso de Fra Angelico, ou seja, para dar uma interpretação, precisou semantizar a realidade expressiva que ali se apresentava. Estaria o autor, subrepticamente, assumindo o olhar que ele próprio critica, voltando-se, assim, para o legível na imagem, deixando um tanto de lado a dimensão expressiva? Didi-Huberman é claro ao afirmar não cair em contradição: a interpretação que ele tece se deu a partir do mecanismo de aparição do texto:

Fra Angélico reduzira todos os seus meios visíveis de imitar o aspecto de uma Anunciação a fim de dar-se o operador visual capaz de *imitar o processo* de um anúncio. Ou seja, algo que aparece, se apresenta — mas sem descrever nem representar, sem fazer aparecer o conteúdo do que ele anuncia (caso contrário não seria mais um anúncio, justamente, mas o enunciado da sua solução). (Didi-Huberman, 2013a, p. 33).

O que o autor quis afirmar é que, dizemos de outra maneira, ainda que o texto seja interpretável, a maneira de dar a entender isso de Fra Angelico foi enunciativa, e não enunciva. Nesse jogo, importante é captar que, ainda que semantizada com elementos da teologia cristã, ligados ao tema da Anunciação, não se perde de vista que, de maneira enunciativa, realmente a pintura se encarna para dizer o tema, e é nisto onde reside a beleza da interpretação do autor, bem como da obra de Fra Angelico, que, segundo Didi-Huberman, produz com o afresco “o acontecimento visual de uma exegese em ato” (Didi-Huberman, 2013a, p. 32) .

2. 3. 2 – O barroco e a análise de Wölfflin

O afresco de Fra Angelico nos ajuda também a corroborar por que a historicidade linear que, de alguma forma, possa se insinuar neste capítulo, não pode ser levada ao pé da letra. Dizemos isto porque não podemos achar que

somente as obras expressionistas é que manifestariam, no séc. XX, a emoção de maneira similar ao afresco de Fra Angelico, ao nível da enunciação, no discurso pictórico. Até porque estamos preocupados aqui é em cercar o passional na pintura em geral, bem como o *olhar* necessário para captar o que poderíamos conceber como um *pathos* pictórico genuíno. Logo, ao mencionarmos a visão de Georges Didi-Huberman sobre esse afresco de Fra Angelico, e ao mostrarmos que podemos até mesmo ter uma visada enunciativa face aos textos, uma visada estetizante, chegamos ao ponto de que o aspecto passional das obras ainda precisa ser mais bem analisado pela História da Arte, como diz o próprio Didi-Huberman, o que se dá não somente com obras da contemporaneidade, mas a partir da releitura de obras e manifestações artísticas do passado.

Além disso, todo discurso tem o seu *quantum* de emoção e paixão, bem como todo discurso pictórico tem a sua dimensão plástica a ser pensada. A questão que se coloca doravante é que a partir das obras de Munch e Van Gogh, os pintores escolhidos para nossa ilustração, depois pelos expressionistas alemães e outras vanguardas do século XX, temos um momento em que isso é mais *marcado*, explorado de modo mais massivo e claro e atestado de modo veemente pelos estudiosos da pintura, como veremos. É a partir dessa visão que, em matéria de discurso apaixonado na pintura, ainda que demos foco ao momento de Van Gogh e Munch e adiante, frisamos que seria negligência não mencionar outro momento fortemente lembrado por essa questão passional: o barroco.

É lugar comum, à parte as complexidades relativas à discussão de um estilo de época, bem como a discussão sobre possíveis simplificações, nas histórias da arte (seja da pintura, seja da literatura) a menção ao barroco como uma estética que explorou uma dimensão passional do discurso, a tensão, as antíteses, tanto no âmbito do verbal quanto no do pictórico. Só a título de exemplo, a partir de um trecho, comparando a “plenitude” do Renascimento com a mobilidade do Barroco, Wölfflin diz: “O Barroco elimina esses efeitos de plenitude. As proporções assumem uma maior mobilidade, plano e conteúdo já não coincidem. Resumindo: tudo contribui para que se caracterize uma arte de tensão apaixonada” (2015, p. 207) É nesse sentido que, em obras sobre o tema,

encontramos facilmente afirmações sobre uma ancoragem plástica da emoção, como no seguinte quadro, de Valentin de Boulogne:

Figura 15 - A negação de São Pedro, de Valentin de Bologne



A negação de São Pedro
(Valentin de Boulogne, séc. XVII. Óleo sobre tela, 119 x 172 cm)

Sobre o quadro, diz-se: “Somado à eloquência dos gestos, o claro-escuro serve para atualizar o significado profundo do assunto: sombra e luz se opõem nele, pois na alma do apóstolo seu medo de Deus luta com sua Fé”⁷⁶ (Charles, 2007, p. 10) O plano plástico está, segundo a interpretação, para criar o semissimbolismo entre o claro-escuro e a contraposição entre “medo” e “fé”. Desse modo, esse plano plástico é posto como mais um dos mecanismos que expressam a tensão vivida pelo personagem principal, que é o apóstolo Pedro e seu drama ao negar a figura de Cristo, em célebre episódio da bíblia.

⁷⁶ Tradução nossa para “Ajouté à l'éloquence des gestes, le clair-obscur sert à mettre à jour le sens profond du sujet : l'ombre et la lumière s'y opposent, comme dans l'âme de l'apôtre sa crainte de Dieu lutte avec sa Foi.” (Charles, 2007, p. 10)

Essa interpretação é chamativa porque ela usa do semissimbolismo, principalmente. O barroco, por sinal, deve estar carregado de semissimbolismos desse teor, dada a constante insurgência dessa estética nas associações do plano do conteúdo com os mecanismos de contraposição entre claro-escuro. É essa dimensão também que permite dizer que o barroco tende a ser um discurso apaixonado, justamente porque explora a emoção na sua própria feitura. Mas podemos dizer que essa maneira de explorar a dimensão apaixonada do discurso é uma das formas; podemos conceber outra, de ordem mais tensiva ainda.

Isto nos leva a dizer que, ao trazermos o barroco para nossa discussão, remontamos a um momento célebre da História da Arte em outra acepção, como disciplina mesmo. Afinal, no âmbito dessas questões, as reflexões de Wölfflin sobre o assunto se tornaram muito importantes. Retemos da reflexão do estudioso de arte suíço sobretudo o que ele delimita como parâmetros tensivos da pintura e que são princípios sistematizadores de elementos de discursos apaixonados. Não é difícil encontrar trechos desse teor, como quando ele compara o que chama de estilo tectônico e atectônico: “O elemento formal significativo não está na estrutura, mas no impulso que movimenta e faz fluir a rigidez das formas.” (Wölfflin, 2015, p. 182); “a forma acabada é substituída por uma outra, aparentemente inacabada; o limitado transforma-se no ilimitado. No lugar do efeito de serenidade, surge a impressão de tensão e movimento” (Wölfflin, 2015, p. 202)

Mais sintomático em relação a isso é que as ideias de Wölfflin se revelaram caras a diversos semioticistas. Depois dos estudos de Zilberberg (2011a, 1992), por exemplo, a dimensão tensiva das análises de Wölfflin já se tornaram familiares entre nós. Não queremos repetir clichês, pois o que acontece é que deveras uma discussão, direcionada aos objetivos desta tese, sobre o estudioso de arte suíço se faz pertinente. Desse modo, as dicotomias do estudioso nos revelam elementos que nos podem fazer pensar nas diferenças entre um discurso que explora os seus contornos em prol de *delimitá-los* e discursos que querem borrar esses contornos e nos pôr em face da própria *mistura* deles. Achamos pertinentes as dicotomias de Wölfflin para pensarmos

em que isso pode se relacionar também com discursos pictóricos que evidenciem uma dimensão passional.

Para tanto, e acrescentando, basta citar a diferença entre linear e pictórico: “o estilo linear é um estilo da *discriminação* visualizada plasticamente” (Wölfflin, 2015, p. 28, itálico nosso). Nesse contexto, o pictórico significa a saída de uma espécie de regime de *triagem* (a linha bem delineada) e dá lugar ao excesso de marca da mancha no barroco, passando a um regime da *mistura*: “Ao contrário, o estilo pictórico libertou-se, de certa maneira, do objeto tal como ele é. Para esse estilo, já não existe o contorno ininterrupto, e as superfícies tangíveis são dissolvidas. Manchas se justapõem sem qualquer relação.” (Wölfflin, 2015, p. 29). Em outro momento, Wölfflin (2015, p. 89) ainda diz: “O inimigo mortal do estilo pictórico é o isolamento de cada uma das formas. Para que se produza a ilusão de movimento, as formas precisam se unir, se entrelaçar, se fundir”.

Essas reflexões nos apontam, além da passagem de um regime de triagem ao de mistura, ou seja, a parâmetros tensivos do discurso pictórico, a uma saída de um regime mais enuncivo para um mais enunciativo. Marcar ou não os contornos dos atores “debreados” do discurso é indiciar uma instância enunciante e estabelecer efeitos de aproximação ou distanciamento com a instância do enunciatário. Quanto a isso, voltamos a mencionar reflexões de Pietroforte (2016), que também retoma ideias de Wölfflin:

Na semiótica plástica, devido à adequação do regime linear, no plano de expressão, para manifestar conteúdos mais detalhados, e do regime pictórico, também no plano de expressão, para manifestar conteúdos mais difusos, é possível deduzir tendências do regime linear para a ênfase em conteúdos objetivos e tendências contrárias do regime pictórico para a ênfase em conteúdos subjetivos. Manipulados pelo olhar, no regime linear os co-enunciadores da obra estariam em um plano a mais diante dos objetos manifestados, percebidos com clareza objetiva; no regime pictórico, os co-enunciadores estariam imersos na profundidade das sombras em que os objetos, assimilados uns aos outros, não podem ser distinguidos e nem separados em planos singulares.

Nesses processos semióticos, os regimes de expressão plástica determinados por Wölfflin estariam, no plano de expressão, em acordo com os movimentos de aproximação e afastamento – o regime pictórico aproxima e o linear, afasta –, próprios dos regimes enunciativo

e enuncivo, gerados nas relações discursivas entre enunciação e enunciado no plano de conteúdo (...). (Pietroforte, 2016, p. 88).

O que é pertinente na passagem de Pietroforte é justamente a possibilidade de captar, na manipulação do plano de expressão das pinturas, efeitos de sentido de ordem enunciativa. Em suma, esses são mecanismos que podem ter uma forte implicação tensiva e que também influenciam diretamente na própria dimensão plástica do discurso, bem como na recepção do enunciatário a esse discurso. Sendo assim, as nuances do barroco, captadas por Wölfflin, nos revelam caminhos para pensar a uma dimensão passional do pictórico em geral e que são marcadamente explorados e exacerbados por duas figuras importantes para a pintura e para as revoluções artísticas do início do século XX: Van Gogh e Edvard Munch.

2.3.3 – Van Gogh, Munch

A nosso ver, Edvard Munch e Van Gogh e os desdobramentos de suas intuições na vanguarda expressionista revelam um momento em que se pode estabelecer de modo mais claro o contraste de uma forma de explorar o passional em todos os poros do discurso, contraposta a outra que visaria somente ou teria como objetivo principal representar o passional. De início, gostaríamos de mencionar aqui um trecho de uma carta de Van Gogh a seu irmão Téo, onde fica bem clara uma dimensão de busca pelo *expressivo*, pelo exagero:

Ao invés de representar o que vejo pela frente, uso a cor de modo exagerado para me expressar com mais força. [...] Quando quero pintar o retrato de um amigo artista, loiro, sonhador e quero expressar todo o amor que sinto por ele, farei seu retrato o mais fiel possível. Mas não paro por aí. Para terminá-lo, serei um colorista arbitrário, exagero o loiro do cabelo chegando a tonalidades de laranja, cromo ou cítrico, atrás da cabeça, em vez do muro, pinto o infinito, o azul mais forte que consigo. Assim a cabeça loira, luminosa, contrasta com o azul puro dando um efeito místico, como a estrela na noite profunda. (*apud* Brill, 2002, p. 393)

Há muitos pontos chamativos neste pronunciamento de Van Gogh. Um dos mais prementes é o entendimento do uso do excesso como maneira de enunciar, ou seja, uma enunciação marcada pela saturação de cores. Essa intensificação da cor leva a uma zona de contínuo, que põe o loiro na vizinhança de outros tons, como o laranja. Estaríamos aqui num terreno em que a estesia das cores, a dimensão plástica da pintura, tem uma força emocional.

Um outro elemento que chama atenção é justamente o termo “força”, que nos remete a um julgamento que toma a tonicidade desses elementos como parâmetro. O forte contraste é também pensado como sendo organizado dessa forma. Esses elementos, como se pode ver, remetem ao plano da expressão dessa pintura que, claro, só podemos “imaginar”, o que, porém, não desvalida nossa reflexão, já que esse uso da cor é algo nitidamente perceptível no estilo do pintor e um dos pontos que dá destaque a ele na história da arte.

Van Gogh nos mostra que realçar o plano de expressão pode estar relacionado com a própria estetização e passionalização do discurso, o que faz com que o significante se apresente como *expressivo*. Sendo assim, nós podemos dizer que, o que também marcará o expressionismo, a acentuação está ligada a um exprimir-se intensamente. É esse viés que faz com que Van Gogh seja, ao lado de Munch, o principal *destinador* dos pintores do Die Brücke, como veremos. Vejamos o famoso quadro “A noite estrelada”:

Figura 16 - A noite estrelada, de Van Gogh*A noite estrelada*

(Van Gogh, 1889, óleo sobre tela, 74 cm X 92 cm)

Os parâmetros de intensidade e andamento se realçam claramente no quadro. Podemos até mesmo dizer que ele não *representa* nada de especificamente passional (um rosto marcado por uma paixão, uma gestualidade, um tema trágico), mas que ele nos põe em face de uma maneira de ver e perceber que são passionais. A fusão das estrelas no céu, a marcada ondulação e a vibração dos traços se conjugam com a forte exploração da intensidade das cores. Nesse quadro, a representação da noite estrelada, da paisagem, se encontra toda sobredeterminada pelos parâmetros de intensidade que regem tal discurso.

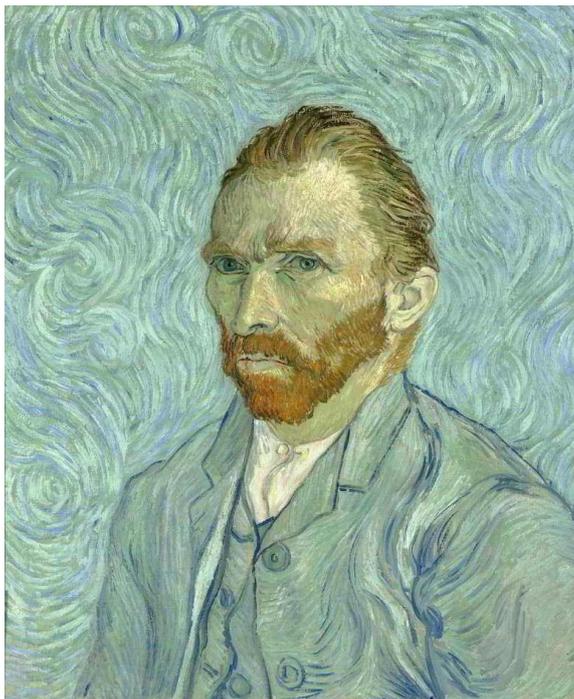
Vemos que as figuras do discurso (plano do conteúdo, portanto) aparecem, como em outros quadros que trouxemos, moduladas em função dessa maneira passional de perceber. A distribuição das figuras pode ser pensada ainda em termos topológicos, já que a cidade, que possui formas eidéticas mais bem delimitadas (os traços pretos demarcando os contornos das casas, da igreja e dos morros), se marca por uma espécie de /estaticidade/, contraposta à /dinamicidade/, ou /extaticidade/, das outras formas, localizadas na região mais acima no quadro, que engolem as da parte de baixo e são

marcadas sobretudo por essa espécie de redemoinho atmosférico que arrasta as figuras que compõem o céu e a vegetação.

Esse último ponto nos faz pensar em um detalhe teórico importante: podemos dizer que a abordagem tensiva do plano da expressão na pintura não se coloca, a nosso ver, como adversária da abordagem ligada ao semissimbolismo. A dimensão tensiva se coloca no âmbito da intensidade, da exploração da expressividade seja de elementos do conteúdo, seja do plano da expressão, podendo ser aplicada em um dos dois planos independentemente, enquanto que o semissimbolismo não prescinde da correlação, ou seja, lida com possíveis correlações semi-motivadas entre os planos, o que pode ser ou acompanhado de dados tensivos (como esse da contraposição topológica entre /dinamicidade/ vs. /estaticidade/) ou ser pensado tensivamente, tal como em semissimbolismos que seriam de ordem gradual e que seriam mais fáceis de explorar no cinema, por exemplo.

O que o método tensivo traz de novo é que ele permite explorar a vivacidade, a tensividade do plano de expressão por ele mesmo, se entendermos esse “por ele mesmo” como não sendo necessário pensar nos conteúdos figurativos ou do nível profundo (categorias, oposições semânticas elementares) a que se reportariam. Dizer isso não é negar a semiose, ou a rentabilidade em geral do semissimbolismo, mas trazer outros dados do plano de expressão que compõem nuances do discurso.

Nós somos enfáticos ao tratar dessas questões porque são os elementos tensivos principalmente que compõem o discurso apaixonado em pintura, e eles estão todos atrelados também a uma visada estetizante face ao discurso, bem como a questões de pregnância do sensível e, muitas vezes, a questões de motivação, por isso não podemos deixar de lado os semissimbolismos, dada a sua dimensão também estetizante. Ainda pensando em Van Gogh, simultaneamente à nossa busca por essa dimensão em ato do passional, achamos interessante trazer ainda um autorretrato do pintor holandês:

Figura 17 - Autorretrato, de Van Gogh*Autorretrato*

(Van Gogh, 1889, óleo sobre tela, 65 cm x 54 cm)

Julgamos pertinente trazer um exemplo de autorretrato do pintor, a fim de estabelecer considerações sobre duas maneiras de ver a projeção da enunciação, do sujeito, no enunciado pictórico, trazendo aqui a questão dos níveis de enunciação (enunciação, narração, interlocução), ligados também a mecanismos de delegação de voz no discurso. O quadro que escolhemos foi pintado em 1889, talvez o último autorretrato do artista.

O primeiro ponto a mencionar é a dimensão autobiográfica do representado na pintura, afinal, temos o construto enunciativo de que o sujeito retratado no enunciado é também o sujeito-enunciador (autor) da obra. Nesse sentido, a representação de si mesmo nos indicia um sujeito que projetou um ator (afinal, apesar de autobiográfico, é um ator que está sendo projetado), o que é da ordem de uma *debreagem enunciva*; ao mesmo tempo, está esse ator do enunciado direcionado para nós, enunciatários, o que se configura como uma *debreagem enunciativa*, que se corrobora com o fato de a obra ser um autorretrato.

É pertinente trazer essa projeção de *pessoa* no texto porque ela nos mostra uma questão importante sobre o que estamos chamando de discurso apaixonado na pintura: este não se dá somente nesse nível de projeção de um ator que se dirige a nós, como num diálogo entre narrador-narratário, ou entre interlocutor-interlocutário, ou nesse contrato enunciativo de que é o sujeito-enunciador que está sendo representado, mas em um nível da própria apreensão geral dos elementos do discurso, ou seja, num nível de apreensão do *próprio discurso*, em sua materialidade. Este ponto gera um debate sobre a própria enunciação em semiótica.

Se pensarmos bem, tudo o que se afirmou sobre a semiótica, em seus primeiros tempos, até a década de 1980, de ter sido uma teoria voltada sobretudo para o enunciado está atrelado ao fato de que, em grande parte, as análises em semiótica se focaram principalmente no nível da *narração*, ou seja, na projeção de pronomes pessoais de ordem enunciativa ou nos dêiticos em geral. Essa projeção de pronomes no discurso enunciado se põe no nível de pertinência da narração, ou da interlocução, quando há delegação de voz, e muitos textos exploram seus mecanismos semióticos sobretudo nesse plano. Mas há casos em que o discurso assume um projeto de tornar pertinente algo mais, o que toca o nível da *enunciação*, ou pelo menos cria o simulacro disso, dando espessura ao enunciado.

Um exemplo desse tornar mais espesso o enunciado é o próprio discurso autobiográfico: ele torna pertinente não só o discurso debreado nas páginas em que a história é contada, mas também o nome do autor na capa, possivelmente o prefácio, as possíveis advertências, esclarecimentos, dedicatórias. Onde queremos chegar com isso? É que esse procedimento é, obviamente, também discursivo, é também *enunciado*, mas ele cria uma nova camada neste último, dá espessura ao discurso e nos põe em face de um simulacro de enunciação. Em suma, ele cria uma instância *meta* no discurso, e acusa a instância enunciante.

É nesse ponto que queremos chegar ao tratar do quadro de Van Gogh, explorando a questão do sensível e do passional no plano de expressão de sua obra. No caso do autorretrato – as considerações se estendem ao *A Noite*

estrelada – o que é tornado pertinente são outros elementos que entram na economia subjetiva desse discurso de Van Gogh, elementos estes que, atrelados à própria materialidade da pintura, a uma manipulação de ordem plástica, se tornam deveras significantes e acusam os *gestos* do pintor.

Essa dimensão gestual, que vimos, no primeiro capítulo, também ser evocada em Discini (2013), é trazida por Estay Stange a partir da ideia de Merleau-Ponty de “significação gestual”, relacionada às questões que debatemos com Merleau-Ponty e Discini, na seção 1.2.2 (Corpo, enunciação, expressividade). Nesse contexto, traz a autora, o “gesto linguístico”, tal como o filósofo vê, é o “responsável pelos efeitos de entonação, ênfase e, de forma mais geral, estilo, configura uma ‘primeira camada de sentido’, que antecede a estabilização de conceitos e imagens.”⁷⁷ (Estay Stange, 2014, p. 369). É essa primeira camada de sentido que frisamos, tentando lidar com o sentido a partir de sua dimensão gestual, estilística, estética, sendo esse “gesto linguístico” pensável em outras artes também. Além disso, é uma gestualidade que se manifesta em nível enunciativo, em contraposição à gestualidade que notamos no plano do conteúdo de obras de arte como as esculturas *pietà*, em seção anterior.

Em suma, é a manipulação da materialidade da pintura que cria esse nível *meta* em relação ao ator debruado no discurso, simulacro da figura do próprio Van Gogh. O rosto de Van Gogh, presente no discurso, está em um nível de narração ou de interlocução, enquanto a manipulação do plano de expressão, da pastosidade, está em um nível de *enunciação*, por ser um efeito de presença *viva* do enunciado. É isso que torna o discurso de Van Gogh tônico e fortemente subjetivado, bem como essa posição *meta* que faz com que Estay Stange cunhe o termo *debreagem sensível*, diferenciando-o da *debreagem cognitiva*:

Se a *debreagem cognitiva* implica o estabelecimento de um “eu-aqui-agora” (sempre móvel e ilusório) do enunciador em relação ao enunciado, a *debreagem sensível* supõe o reconhecimento de um núcleo igualmente evasivo: a fonte do traço ou da voz. Assim, em virtude da cisão estabelecida pela oposição som/silêncio, ou

⁷⁷ Tradução nossa para o trecho: “responsable des effets d'intonation, d'accentuation et, plus généralement, de *style*, met en place une « première couche de signification », qui précède la stabilisation des concepts et des images.”⁷⁷ (Estay Stange, 2014, p. 369)

cheio/vazio (para a linha plástica), o sujeito se faz presente, nem que seja como pressuposto lógico dessa extensão de seu corpo ou de seu gesto que são a voz ou a linha. (Estay Stange, 2011, p. 49)⁷⁸

Foi esse fator que nos fez, em alguns trechos desta tese, dar atenção ao termo “reembregem sobre o sujeito tensivo”, termo que pode soar obscuro, para também situar a especificidade dessa debreagem sensível. A “reembregem sobre o sujeito tensivo”, portanto, é a debreagem sensível que não se resume só na projeção do eu-aqui-agora, mas na imersão do discurso como um todo na tensividade.

Assim, perceber o discurso apaixonado nesta obra é evidenciar um tornar mais espesso o discurso, criar-lhe uma outra camada de pertinência, camada esta que materializa mais o discurso. É esse processo de tornar pertinente essa dimensão que fará com que os pintores expressionistas *corporalizem* a sua enunciação. É também nesse ponto que reside a busca por uma semiótica mais enunciativa, uma semiótica que tenta captar a presença do enunciado, a sua vivacidade, a sua vibração, o que é ainda um efeito de discurso, de um discurso que quer se corporalizar.

Não deixamos de lembrar aqui das reflexões de Maingueneau (2001, 2008 [1984]) sobre o ethos e sobre a incorporação, que em muito inspiraram, por sinal, todo o trabalho sobre o corpo em Discini (2013). É essa maneira de enunciar, que se impõe como corporalidade, e que se expressa na maneira como diz o analista do discurso francês, ao versar sobre a figura do orador na retórica, já que o orador “não diz que é simples e honesto, mostra-o através da sua maneira de exprimir-se.” (Maingueneau, 2001, p. 138). Nesse contexto, a enunciação é fortemente associada ao corpo e é vista em ato: “é portanto o

⁷⁸ Tradução nossa para o seguinte trecho: Si le débrayage cognitif implique l'instauration d'un «je-ici-maintenant» (toujours mobile et illusoire) de l'énonciateur à l'égard de l'énoncé, le débrayage sensible suppose la reconnaissance d'un noyau également insaisissable : la source de la trace ou de la voix. Ainsi, en vertu de la scission qu'instaure l'opposition *son/silence*, ou *plein/vide* (pour le trait plastique), le sujet se rend présent, ne serait-ce que comme présupposition logique de ce prolongement de son corps ou de son geste que sont la voix ou le trait. (Estay Stange, 2011, p. 49)

sujeito de enunciação enquanto está enunciando que está em jogo aqui” (Maingueneau, 2001, p. 138)

Portanto, o discurso está sempre crivado por uma maneira de dizer que é ao mesmo tempo uma maneira de se inscrever carnalmente no mundo. Dentro desse jogo, o discurso põe em relevo a sua própria materialidade e vem nos demonstrar que o próprio texto é essa materialidade, que se corporaliza. No caso que nos interessa, é a própria materialidade textual e plástica da pintura. Com outras palavras: a obra “toma corpo” e intensifica sua dimensão sensível, o corpo-*pathos* da imagem pulsa e se torna tátil.

Se assim podemos pensar, então podemos reiterar que esse gesto de dar espessura significativa ao discurso é processo de agregar mais elementos ao sentido, é um processo de dar sentido a outros desses elementos que, em geral, poderiam ser considerados periféricos em outros textos que não estabelecem essa pertinência. Nessa direção, podemos dizer que essa elaboração do plano de expressão o torna significativo, o faz entrar na economia significacional do discurso. O plano de expressão, por si mesmo, mas, obviamente, também em função das relações com o restante do texto, assume sua eloquência.

Desse modo, se Van Gogh nos pôs em face de uma exploração passional da dimensão plástica da pintura, nós podemos dizer que Munch nos traz bem isso em sua arte, num projeto que perpassa tanto a dimensão plástica, quanto a dimensão figurativa e temática. Munch correlaciona os dois pontos: uma mudança de aspectos formais acompanhados de uma constante exploração de determinados temas considerados trágicos. Deveras, os temas passionais assumem centralidade na obra deste pintor norueguês, basta ver o quão são recorrentes em sua obra termos como o da dor, da morte⁷⁹ e da velhice. Eles se voltam para assuntos que remetem a um ethos de visão pessimista da condição humana.

Diante disso, nos perguntamos, de um ponto de vista semiótico, o porquê de quadros de Edvard Munch terem como centro o passional e que elementos

⁷⁹ Pode-se captar a presença forte desses temas em Bischoff (2006), que aponta uma série de pinturas denominadas de *O friso da vida*, perpassada de temas passionais e relativos à morte.

fazem-no ser tão emblemático para a modernidade, bem como para o expressionismo. Afinal, um quadro como *O grito* se tornou um emblema visual da expressão do passional. Isto se evidencia em nosso próprio cotidiano, basta atentar, por exemplo, para os emojis de uma rede muito utilizada por nós na atualidade, o whatsapp, e ver a semelhança de um deles com o gesto que ficou tão conhecido no quadro de Munch. Difícil é dizer que esse emoticon não remete ao quadro de Munch. Um outro exemplo é a série de terror *Scream*, da Netflix, que possui o mesmo título do quadro, convertido para o inglês – por ser uma série norte-americana – e que, em sua capa, remete claramente à expressão facial presente na pintura.

Todos esses elementos, reconhecemos, põem o quadro *O grito* em uma malha interdiscursiva de que este estudo não daria conta. Mas o que é importante de captar é que em tal obra Edvard Munch nos põe em face não só de um simulacro do *pathos* representado, mas também de um simulacro do *páthos vivido*. Não é só a figura representada no quadro, mas o quadro que também *grita*, é o *pathos da imagem* a que alude Didi-Huberman (2021). Não estamos sendo metafóricos e indiciando uma visão subjetivada da obra, mas expressando por esses meios a eloquência da imagem. Nesse sentido, nos perguntamos: o que faz uma imagem, como é o caso do quadro em questão, assumir tal centralidade no imaginário das pessoas? Em que dimensão ela “grita”, como dissemos?

Começamos pelo título, ainda que não seja o caminho principal para responder a essa pergunta. No caso de “o grito”, o título expressa um elemento especificante do sentido, que visa dar certo viés isotópico à leitura do quadro⁸⁰. Atentamos para o fato de que o termo nos remete a uma isotopia da ordem da voz, da audição, portanto, vinculada claramente também a estados passionais. O grito remete a um indício de algum estado de alma daquele que o profere, estado de alma este geralmente tônico, seja de alegria ou de dor.

⁸⁰ Obviamente, há títulos e títulos, que mantêm diferentes relações com o texto a que ele se refere, e que nem sempre são de condensação do sentido da obra.

Evidentemente, não poderíamos deixar de lembrar aqui o que mencionamos no primeiro capítulo desta tese sobre a afirmação de Greimas sobre o grito em geral, mas agora trazendo outra passagem, presente em outro livro. Assim o fazemos porque é importante ainda captar a presença do grito em um trecho do livro *SP*, em que Greimas e Fontanille estão em busca de dar conta do “sentir”, da paixão, do ponto de vista semiótico. Vejamos:

Entretanto, a homogeneidade do sentir dificilmente escapa à constatação, também ingênua, de sua polarização: e o primeiro grito do recém-nascido, grito de alegria libertária ou sufocação do peixe saído d'água, a primeira aprendizagem do *Weltschmerz*? Pode-se repetir inconsideradamente a concepção segundo a qual o ser vivo é uma estrutura de atrações e repulsões? E a foria pensável anteriormente à clivagem da euforia e da disforia? (Greimas; Fontanille, 1993, p. 22)

É a menção a um grito que nos chama atenção aqui, e o que, novamente, ele representa de tensão com a própria significação. O grito é pensado pelos autores como expressão do passional e do que se aproxima mais do “puro” sentir, do “puro” sofrer. Frisamos que as duas figuras são trazidas pelos autores, a do recém-nascido, como a indiciar o primeiro contato do sujeito com o mundo, e a do peixe, que reside na sua sufocação fora d'água, ambos ligados àquilo que se chama natureza, em oposição à cultura. O passional, em seu excesso, para os autores, nos leva a uma dimensão natural do homem, à dor como “puro sentir” em que o sentido não chegaria, ou chega somente pela sua memória.

De toda forma, o “puro sentir” é marcado justamente pela imersão do discurso na própria tensividade do passional. É por se imergir nessa zona que o quadro *O grito* assume uma dimensão sinestésica também, que não se cifra somente pela isotopia expressa no título, mas por causa da própria expressividade da figura central do quadro. Em termos metafóricos, poderíamos dizer que o sofrimento que aparece manifestado no quadro é expresso de modo tão *intenso* que ele parece de fato *falar, gritar*. Dizer intenso é, com o perdão do pleonasma, dizer que um elemento se alça e se tonifica neste quadro: a própria intensidade. Mas há um outro ponto aí, relativo à sinestesia que está posta. Vejamos a partir de Herman Parret:

E, inversamente, o som está presente nas artes plásticas. O grito de Laocoonte ressoa no famoso Grito (1893), de Edvard Munch, bem como no grito do cavalo de Guernica (1937), de Picasso. Estas pinturas manifestam uma experiência emocional culminante e a sua intensidade expressiva convida a uma apreensão que vai muito para além da sensorialidade puramente visual. O expressionismo de Munch e Picasso é extremamente poderoso: o significante pictórico participa integralmente do grito e se dirige a uma apreensão "que força os ouvidos". As linhas disfóricas que desenham o céu e a paisagem na pintura de Munch "apresentam" a fluidez sonora da voz patética: o olho gira em círculos seguindo as curvas e assim "escuta" o grito de partir o coração. (Parret, 2006b, p. 78)⁸¹

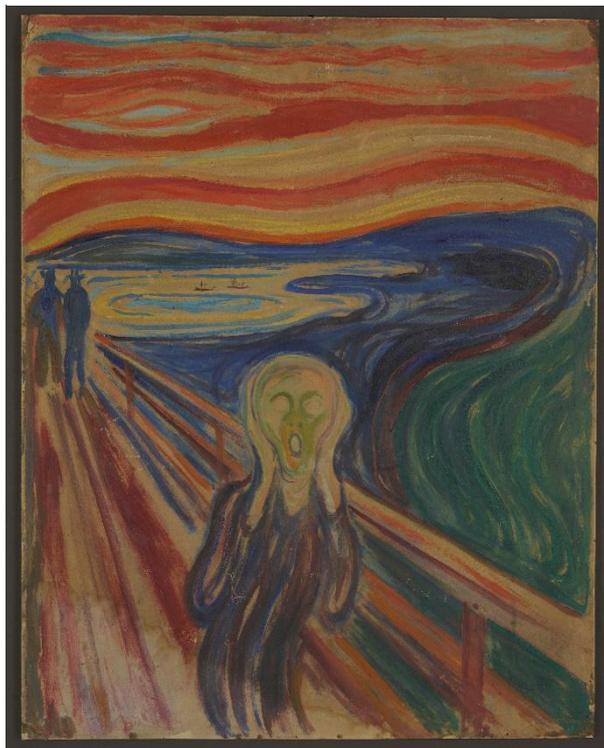
Este pano de fundo é interessante para pensarmos o quadro de Edvard Munch, pois os comentários de Parret nos remetem a uma visão sinestésica sobre o quadro, a articular visão e audição. Essa imbricação de sentidos, por sinal, aparece de modo bastante central nesses escritos do filósofo-semioticista, que estuda a sinestesia em diferentes capítulos da referida obra. Parret, na passagem, chega até mesmo a afirmar que é muito comum, nas artes plásticas, o apelo auditivo, e menciona ainda o *Laocoonte* e o quadro *Guernica*.

De um modo geral, a sugestão presente no título serve como pista ao enunciatário para captar o que a imagem expressa de modo central. Por outro lado, como podemos ver, a aproximação feita por Herman Parret nos remete a outros quadros que também "gritam" mas que não possuem um título que acuse uma dimensão sonora, o que demonstra que o universo representado nos quadros expressa essa dimensão, e não somente a parte verbal. Ainda outras associações de sentidos podem ser depreendidas na obra de Munch, tal como a relação entre o visual e o táctil, se aceitarmos que, com as ondulações das linhas, ele parece assumir certa feição "gelatinosa", espécie de consistência táctil. A fim de evidenciar ainda mais essas questões, mostremos uma das

⁸¹ Tradução nossa para o seguinte trecho: "Et inversement, le sonore est bien présent dans les arts plastiques. Le cri de Laocoon résonne dans le célèbre *Cri* (1893) d'Edvard Munch tout comme dans le cri du cheval de *Guernica* (1937) de Picasso. Ces tableaux manifestent une expérience émotionnelle culminante et leur intensité expressive invite à une saisie transcendant de loin la sensorialité purement visuelle. L'expressionnisme de Munch et de Picasso est extrêmement puissant : le signifiant pictural participe dans sa globalité au cri et s'adresse à une saisie "qui force les oreilles". Les lignes dysphoriques qui dessinent le ciel et le paysage dans le tableau de Munch "présentent" la fluidité sonore de la voix pathétique : l'œil tourne en rond suivant les courbes et "écoute" ainsi le cri déchirant." (Parret, 2006b, p. 78)

versões da célebre imagem do pintor norueguês, uma réplica de 1910 do original de 1893:

Figura 18 - O grito, de Edvard Munch



O grito

(Edvard Munch. 1910. Têmpera e óleo sobre papelão, 91 cm x 73, 5 cm)

Do ponto de vista figurativo, o que vemos é, em primeiro plano, um ator, que é ressaltado não somente por estar em primeiro plano, assim como por sua gesticulação e expressão facial. Em planos mais secundários – o que sugere, portanto, que o quadro assume certa profundidade espacial – vemos uma paisagem deformada, formada por um lago em que podemos distinguir duas jangadas. Ainda aparecem à esquerda, numa região mediana e superior do quadro, dois atores que perdem um pouco a nitidez devido à distância, já que eles estão ao fim, no que tange ao campo visual, da ponte que se perfila em diagonal desde o primeiro plano em que está o ator principal do quadro, que é

apresentado em tamanho maior, obviamente por ocupar uma faixa do campo de visão mais próxima.

Isto já demanda uma escolha do enunciador da pintura, afinal, ele foca na figura que deve ser ponto de foco do enunciatário. Este situar em um primeiro plano a figura a torna mais tônica, devido à proximidade, e mais suscetível de assumir centralidade no quadro. É este um dos elementos, pois, que, apesar de ser relativamente óbvio, nos fazem dizer que é este ator, e não os dois últimos, que estão “gritando”. Além disso, o estar em direção ao enunciatário revela que temos aí uma debreagem enunciativa – no nível da narração, frisamos – um discurso “em eu”, ou, um grito “em eu”, situado, pois, em um tempo do aqui-agora, ainda que as feições do ator expresso no quadro não sejam tão claras.

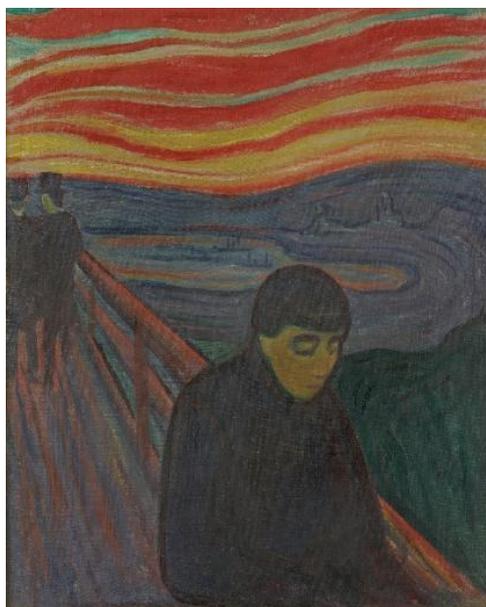
Mas há um outro ponto interessante aí: podemos dizer que a natureza que o ronda, ou seja, a paisagem, o mundo, o possível estado de coisas, de alguma forma, também “grita”? Isto pode ser sugerido por uma identidade que concerne a esse ator e seu entorno: ambos estão deformados, ambos são marcados por linhas ondulantes, e isto já revela uma outra escolha do enunciador. A escolha pela linha ondulante nos mostra que o sujeito enunciante optou por não usar, por exemplo, uma linha reta. A linha ondulante, desse modo, nos sugere que algo *oscila*. É esse ondular que expressa andamento, nos termos zilberberguianos (2011a) e passionalidade, a temporalidade que temos frisado desde o primeiro capítulo da tese, uma vez que a ondulação gera o efeito de que elas estão em movimento.

Essas deformações, essa inconsistência das formas, que é, em verdade, o seu movimento, tanto do ator representado quanto do mundo que o entorna nos levam a frisar dois outros pontos: uma é que o enunciador da pintura visou subjetivar seu discurso, não apresentando o mundo e o ator de modo, digamos, mais realista, objetivado, delimitado; outra é que as duas dimensões, ou seja, tanto a enunciação quanto o enunciado estão sobredeterminados pelo sentido que subjaz a essa escolha por deformar o sujeito e o mundo.

Assim, o uso tônico do andamento relativo às linhas está a serviço de modulações passionais e tensivas. O uso tônico do cromatismo, de cores ditas quentes, e um forte efeito de contraste visual entre elas, também nos remetem

a isso. Conjugados aos efeitos temático-figurativos da obra, que expressam um sofrimento de um sujeito, temos um projeto enunciativo que toma para si completamente a expressão da paixão, em um claro discurso apaixonado, que é ao mesmo tempo um discurso fortemente estetizado. Esses elementos, que se relevam marcados por certas sutilezas, se realçam ainda mais se realizamos uma comparação com outras obras de Edvard Munch com o mesmo fundo de *O grito* e que são variações deste. Escolhemos aqui mencionar o quadro intitulado “Desespero”⁸².

Figura 19 - Desespero, de Edvard Munch



Desespero

(Edvard Munch. 1894. Óleo sobre tela)

Munch fez uma série de variações do quadro e utilizou o mesmo cenário como modelo para realizar outros, entre os quais há as obras “Ansiedade” e “Melancolia”. Em comparação ao quadro *O Grito*, o ator principal em *Desespero*, apesar de estar em primeiro plano também, não aparece em primeira pessoa, uma vez que não aparece com o olhar voltado para o enunciatário. Além disso, há leves alterações no uso do cromatismo, uma vez que no quadro *Desespero*

⁸² (“fortvilelse”, no norueguês)

temos cores menos “fortes”, menos marcadas pela vivacidade. Isso entra, portanto, no próprio jogo pictórico de geração de efeitos de intensidade que estão ligados à intensidade da passionalidade expressa, o que cria uma correlação, no âmbito desses quadros, entre o uso das cores e categorias semânticas (da metalinguagem do analista, vale lembrar) que marcam uma distinção entre o vivo e o arrefecido, o intenso e o menos intenso.

Faz-se mister lembrar ainda que diferentes paixões são atribuídas ao quadro *O grito*, o que se pode captar em diferentes e constantes interpretações: é um quadro que expressa a ansiedade da sociedade capitalista moderna; é um quadro que expressa a angústia e o desespero de um sujeito em uma época de incertezas, etc. O que esses comentários, muito comuns, evidenciam, é justamente que eles incidem sobretudo em parâmetros tensivos, equiparando o que está expresso com paixões que possuem como estilo tensivo a aceleração e a síncope de etapas, como é o caso das paixões mencionadas. As paixões vivenciadas são expressas na pintura, sobretudo, pelos estilos tensivos, estes que se imiscuem na dimensão plástica e processualizam nossa apreensão das formas representadas no quadro.

2.4 – Balanço geral

Essa análise de obras emblemáticas de Munch e Van Gogh vieram para mostrar como a paixão pode aparecer no discurso pictórico, tomando como pano de fundo a maneira como o conceito de emoção foi delimitado em toda nossa reflexão: de duas formas, num arco tensionado em que ela tende ora ao discurso em ato e ora a ser lida de modo convencional. Ao que parece, reside nessa diferença uma das razões para que, na passagem do século XIX para o século XX, quadros de Munch e Van Gogh chamem tanto atenção. A emoção, nesses autores, é simulada como experiência em ato, o que nos aponta para o que foi feito pelo expressionismo, ou seja: uma tentativa não só de representar a paixão, mas de expressá-la diretamente, o que implica o observador, e o enunciatário, bem como uma interferência na substância do conteúdo e, em outros casos, na substância da expressão.

A emoção nos põe em face do sensível tanto em sua dimensão sensorial quanto de estados afetivos. Assim é que o movimento de assimilação das paixões pela semiótica veio ligado à questão do sensível não só como estado de alma, mas do sensível perceptível como instância de afeto, estesia, sensação, corpo. Além disso, a emoção revela, como diz Fontanille, as duas faces do corpo em semiótica, ora estrato sensível “no primeiro caso, o corpo participa da ‘substância’ semiótica” (Fontanille, 2017b, p. 17), ora figura do discurso: “no segundo caso, o corpo é uma figura entre outras” (Fontanille, 2017b, p. 17).

É assim que, durante todo este capítulo, visamos elucidar uma passagem do enunciado à enunciação, bem como a apreensão de uma emoção que é genuinamente *estética*. Toda nossa problemática neste capítulo, portanto, pode ser ilustrada por passagens como a de Henri Matisse, pintor fauvista, que utilizamos, por sinal, como epígrafe deste capítulo: a emoção genuína, no discurso pictórico, não se dá por ser expressa em um rosto, mas em toda a disposição do quadro, ao se confundir com todo o discurso.

Podemos ilustrar essa problemática ainda trazendo outro autor, no caso, a filósofa Carole Talon-Hugon, em texto que faz reflexões sobre uma mudança de paradigma nas relações entre arte e emoção. Talon-Hugon afirma haver, tomando como parâmetro o período histórico a partir da segunda metade do século XIX, e sobretudo o século XX, uma passagem de uma “patética artística” – patética aqui sendo referente ao universo do passional em vista de comover o enunciatário a partir da emoção representada – a uma emoção de ordem especificamente estética: “A estética modernista recusava que as artes representassem emoções, as despertassem ou fornecessem modelos de comportamento apaixonado. Ao mesmo tempo, triunfou uma nova filosofia: a da emoção *especificamente estética*.” (Talon-Hugon, 2016, p. 1, itálico nosso)⁸³. No entender da autora, essa passagem significou o momento de esclarecimento sobre o entendimento de uma emoção especificamente estética, em contraposição a uma emoção representada.

⁸³ Tradução nossa para o seguinte trecho: “L’esthétique moderniste a refusé que les arts représentent des émotions, en suscitent ou fournissent des modèles de comportements passionnels. Dans le même temps a triomphé un philosophème nouveau : celui d’émotion *spécifiquement esthétique*.” (Talon-Hugon, 2016, p. 1).

Ao tratar de modo mais específico como se deu essa passagem, a autora convoca a tradição em torno da “expressão” (fisionômica) da paixão, que remonta ao paradigma anterior e a Charles Le Brun, autor discutido com vagar neste capítulo. Foi essa tradição, em que o termo “expressão” foi bastante usado, que, sobretudo nos séculos XVI, XVII e XVIII, se refletiu sobre a manifestação das emoções do ator do enunciado na pintura. Em uma autora como Aguiar (2008), vemos até ser dito que a utilização de *expression* é nova nesse mencionado século, apresentando um deslocamento de sentido que parece anunciar um processo progressivo de “interiorização”:

Inicialmente, *expressão* é sinônimo de representação, isto é, utilizado no sentido mais geral de expressão do assunto do quadro. Em seguida, seu sentido se restringe, e aquela representação torna-se representação das paixões. É a este significado que se refere Furetière, certamente em razão da acepção que Le Brun confere ao termo após sua conferência: à expressão geral, “ingênua e natural semelhança das coisas que se deseja representar”, acrescenta-se a expressão particular, “que marca os movimentos do coração e que torna visíveis os efeitos da paixão”. (Aguiar, 2008, p. 105)

“Expressão” e “expressivo” aparecem de maneira similar em Talon-Hugon, ao comentar trecho do *Trattato*, de Leonardo da Vinci. A autora diz: “A ‘expressão’ é uma parte da pintura tão importante quanto o desenho, a composição ou a coloração. Por um lado, exige que o pintor ordene a cena de maneira que seja expressiva” (Talon-Hugon, 2016, p. 3)⁸⁴, para depois acrescentar, associando o termo a emoções: “e, por outro lado, que ele mostre as emoções de seus personagens”⁸⁵ (Talon-Hugon, 2016, p. 3). O termo expressão é visto como representação das emoções dos personagens, nesse contexto, dos atores representados, e passa a ser fortemente associado a emotividade também.

Démoris (2007, p. 40-41) também afirma algo similar: “Do Renascimento ao Iluminismo, a preocupação com a expressão das paixões tornou-se cada vez

⁸⁴ Tradução nossa para o seguinte trecho: « L’expression » est une partie de la peinture aussi importante que le dessin, la composition ou le coloris. Elle exige d’une part que le peintre ordonne la scène de manière à ce qu’elle soit *expressive*” (Talon-Hugon, 2016, p. 3)

⁸⁵ Tradução nossa para o seguinte trecho: “et d’autre part qu’il *donne à voir les émotions de ses personnages*” (Talon-Hugon, 2016, p. 3)

mais dominante. Uma das pistas pode ser encontrada no uso do termo *expressão*.⁸⁶ (Démoris, 2007, p. 40-41) E acrescenta, dizendo que Le Brun distinguia duas maneiras de ver expressão: a primeira, dita geral “Por volta de 1668, Le Brun distinguiu entre a “geral” (“A expressão, na minha opinião, é uma semelhança ingénua e natural das coisas que temos de representar...” (Démoris, 2007, p. 40-41)⁸⁷, e a segunda, dita particular: “e a ‘particular’ (‘a expressão é também uma parte que marca os movimentos da alma, que torna visíveis os efeitos da paixão...’)⁸⁸ (Démoris, 2007, p. 40-41). O que queremos dizer com isso é que, pelo uso, o termo “expressão” parece ter sido fortemente associado a emoção, o que fez com que o vocábulo, e seus correlatos (como “expressivo”), também passassem a ser empregados sem a regência “de” (expressão de algo) e se autobastassem na designação do emocional. É uma hipótese. Para nós, fenômeno similar pareceu acontecer também com o termo *expressionismo*, a ser mais debatido no capítulo terceiro, e com a noção de expressividade.

Quando Carole Talon-Hugon se refere a uma patética artística, a autora alude justamente a uma visão da expressão das emoções na arte a partir da representação da fisionomia ou dos gestos de um ator do enunciado, uma vez que os estudiosos do tempo entendiam que representar a paixão era uma forma de incutir paixão no espectador, como já dissemos. Nesse cenário, a representação da paixão se dá de maneira bem convencional e sobredeterminada por uma teoria da empatia. Na passagem do século XIX para o XX, e com o advento das vanguardas, a questão muda, porque, diz a autora, a emoção passa a se apresentar de outra maneira, não só como representação das emoções, como expressão fisionômica, mas de modo *especificamente* estético. A tradição da expressão fisionômica dá lugar à da *expressão* como enunciação da emoção ao nível de todo o discurso, sai-se do plano da expressão

⁸⁶ Tradução nossa para o seguinte trecho em francês: “De la Renaissance aux Lumières, le souci de l'expression des passions devient de plus en plus dominant. Un des indices peut s'en trouver dans l'usage du terme *expression*.” (Démoris, 2007, p. 40-41)

⁸⁷ Tradução nossa para o seguinte trecho em francês: “Vers 1668, Le Brun distingue entre la « générale » (« L'expression, à mon avis, est une naïve et naturelle ressemblance des choses que l'on a à représenter... »)” (Démoris, 2007, p. 40-41)

⁸⁸ Tradução nossa para o seguinte trecho em francês: “et la « particulière » (« l'expression est aussi une partie qui marque les mouvements de l'âme, ce qui rend visibles les effets de la passion... »)” (Démoris, 2007, p. 40-41)

de emoções e passa-se à *expressão*⁸⁹ em si. Para deixar isso claro, a autora menciona as concepções de Clive Bell, que assim caracteriza essa outra maneira de a emoção se manifestar, e que seria *especificamente estética*:

E essa emoção singular em todos os sentidos desse adjetivo? É uma emoção especificamente estética. Ou seja, segundo a etimologia da palavra, uma emoção provocada apenas por qualidades sensíveis. Na pintura, essas qualidades sensíveis são "linhas e cores dispostas de uma maneira particular, certas formas e relações formais". Ao contrário das emoções comuns, essa emoção propriamente estética não é despertada por acontecimentos patéticos ou seres apaixonados, mas por cores e formas. Estas cores e formas não são aqui meios de representação de conteúdos patéticos: são, em si, objectos de emoção. Essa emoção especificamente estética é, portanto, aquela causada por valores plásticos específicos: não pelas formas a serviço do conteúdo que a pintura compartilha com outras artes representativas, mas pelos elementos puros da pintura: linhas, massas, espaço, sombra, luz, cores. (Talon-Hugon, 2016, p. 4)⁹⁰

O trecho mostra uma emoção fincada na dimensão plástica da pintura, em suas linhas, cores, massas, espaços, sombras, luzes. Em outros termos: em todos os elementos que compõem a disposição do quadro. Além disso, o trecho é bem claro: as formas e cores não estão presentes no discurso para representar um "conteúdo patético", elas são, "nelas mesmas", ou seja, na própria

⁸⁹ Expressão, aqui, então, é empregada de maneira similar à de Merleau-Ponty (seção "Corpo, enunciação, expressividade", capítulo 1 desta tese), em oposição ao "expresso", para marcar uma acepção enunciativa do termo, o que também está presente em Dewey (2010, p. 179, itálicos nossos): "A expressão, tal como a construção, tanto significa um ato quanto seu resultado".

⁹⁰ Tradução nossa para o seguinte trecho: "Qu'en est-il donc de cette émotion *singulière* à tous les sens de cet adjectif ? Elle est une émotion *spécifiquement esthétique*. C'est-à-dire, conformément à l'étymologie du mot, une émotion uniquement provoquée par des qualités sensibles. Dans la peinture, ces qualités sensibles sont « les lignes et les couleurs agencées d'une façon particulière, certaines formes et relations formelles ». À la différence des émotions ordinaires, cette émotion proprement esthétique n'est pas suscitée par des événements pathétiques ou des êtres passionnés, mais par des couleurs et des formes. Ces couleurs et ces formes ne sont pas ici des moyens de représenter des contenus pathétiques : elles sont, *en elles-mêmes*, objets d'émotion. Cette émotion *spécifiquement* esthétique est donc celle provoquée par des valeurs plastiques spécifiques : non par des formes au service de contenus que la peinture partage avec d'autres arts représentatifs, mais par les éléments purs de la peinture : lignes, masses, espace, ombre, lumière, couleurs." (Talon-Hugon, 2016, p. 4)

consistência delas, objetos de emoção, por isso dissemos, no primeiro capítulo desta tese, que essa dimensão do sentido tem uma feição introversiva.

Como se pode ver, o trecho enuncia em convergência com toda nossa reflexão sobre Munch e Van Gogh, e com o que dissemos no primeiro capítulo da tese. Além disso, nos mostra que essa questão emocional pode ser usada para representar a mudança progressiva do enuncivo para o enunciativo. O emotivo aqui se expressa pelo *formal*, pelos elementos formais da pintura, e forma, para esses historiadores da arte, remete, em grande parte, ao que é plano de expressão para o semioticista, fincado em tradição hjelmsleviana, e se relaciona ainda mais com os detalhes e perfis enunciativos utilizados em um discurso. Em suma, é uma emoção fincada no plástico; por isso é que o estritamente estético e o emocional se encontram e formam aquilo que é denominado como *emoção estética*.

Toda nossa reflexão neste capítulo parece ter sido deveras pertinente para encarar a emoção de dois modos, bem como o corpo. Será a partir desse pano de fundo, dessas ideias discutidas nestes dois primeiros capítulos, que realizaremos um movimento de afunilamento nesta tese, indo agora em direção ao expressionismo, no terceiro capítulo, a fim de debatermos essas questões na vanguarda em si; para depois passarmos ao romance *Angústia*, de Graciliano, no quarto e último capítulo, e mostrar em que o romance nos ajuda a refletir sobre essas questões, sobre essa emoção estética. E sobre o *pathos* pictórico em geral.

3. DO EXPRESSIONISMO: uma estética da exacerbação?

“Eu poderia chamar de ‘expressiva’ àquela obra que me transmitisse eficazmente um grande suprimento de emoções. Mas se uso o adjetivo ‘expressionista’, quero com isso dizer que a obra em questão manifesta sua capacidade expressiva de forma amplificada, dando ênfase à impressão de amplitude e profundidade. (...)”

Uma definição preliminar da obra expressionista é, então, a de que se trata de uma obra que faz com que o fator de expressão seja dramático e visível. É um trabalho em que a função expressiva é tão ressaltada, que as ressonâncias emocionais são sob formas excepcionalmente vigorosas.”

(Cardinal, 1984, p. 24-25)

O caminho que traçamos no fim do capítulo anterior veio mostrar um salto a um nível *meta*, em direção à enunciação, que foi exemplificado mormente com importantes nomes para a pintura e para as renovações artísticas que se sucederam no século XX. Antecipar Van Gogh e Edvard Munch se dá por um critério temporal, mas, em verdade, essas duas figuras, em matéria de abordagem da emoção no discurso pictórico, são paradigmáticas, assim como para a própria possibilidade de caracterização de um expressionismo passional, podendo serem considerados arqui-destinadores desse estilo e do movimento alemão Die Brücke. Assim, do ponto de vista das práticas (formação de um grupo de pintores, de um movimento), ou de uma definição *estrita*, esses autores vêm antes⁹¹; do ponto de vista textual, estético, e sobretudo ligado a uma visão mais *lata* do expressionismo, eles podem já ser caracterizados como representantes dessa estética.

⁹¹ Vale ressaltar que Edvard Munch teve contato com os pintores da Die Brücke, compondo até o movimento, mas tendo participação periférica. No decorrer deste capítulo abordaremos também a oscilação entre critérios “estéticos” e critérios mais “extrínsecos” de delimitação do expressionismo.

Porém, é preciso, de antemão, ainda, esclarecer ao leitor em *quê* e *como*, mais especificamente, se relacionam expressionismo e paixão, o que nos levará, cremos, a uma organização geral de um *pathos* pictórico. Diante disso, é preciso, antes de tudo, problematizar a própria noção de “expressionismo”, que flutua em direções diversas, sendo imprecisa. Neste capítulo, discutiremos mais estritamente sobre o que se convencionou chamar de vanguardas alcunhadas com esse termo, e o que subjaz ao discurso da recepção (sobretudo o da história da arte⁹²) ao usar o termo. Nesse desiderato, fatalmente teremos que fazer considerações sobre diferentes maneiras de ver o expressionismo, além de ter que situar “expressionismo” face a “modernismo” e a outros –ismos da arte moderna.

Sendo nosso objetivo de ordem semiótica, o foco maior será o de traçarmos os elementos que se apresentam como articuladores de sentido na pintura expressionista, tomando-a, pois, como uma *linguagem*, podendo ser tachado de elíptico nosso levantamento de dados de ordem histórica. Além do mais, uma vez que nossos objetivos estarão ligados a uma inquirição a uma possível dimensão passional do discurso pictórico (e a uma posterior aproximação com o romance *Angústia*), nossa discussão se dará sob esse crivo, a fim de não cair no gesto de expor a vanguarda pelo simples gesto de a expor, uma vez que as histórias da arte e os livros historiográficos dedicados ao tema podem ser consultados.

Nosso caminho, assim, se tece a partir tanto da busca de uma definição em geral do termo, e de diferentes visões sobre – bem como do levantamento de pressupostos nele presentes –, quanto da busca de encontrar elementos que nos indiquem em que reside a dimensão passional do que se chama

⁹² Inquirir os pressupostos dos historiadores da arte é encarar seus escritos como *discurso* e também fazer um serviço ao que tem preconizado Didi-Hubermann sobre a necessidade de esses historiadores refletirem sobre os pressupostos teóricos de seu próprio fazer: “Se nos interrogamos hoje sobre nossos próprios atos de historiadores da arte, se nos perguntamos seriamente — e é o que devemos fazer sempre — *a que preço se constitui a história da arte que produzimos*, então devemos interrogar nossa própria razão bem como as condições de sua emergência. Essa seria, repito, a tarefa de uma história *problemática* da história da arte; ainda não chegamos lá. Mas podemos ao menos esboçar um movimento.” (2013a, p. 115) Cremos de alguma forma estar aqui contribuindo para tratar justamente dos conceitos da história da arte a partir de uma problematização.

“expressionismo”, posta pelo discurso da crítica e pelo discurso da história da arte. Daremos foco sobretudo ao movimento Die Brücke, da Alemanha, mas passaremos também, com intuito de tecer considerações pertinentes para nossa busca do passional em pintura, por outros pintores: é por esse motivo que aparecerá Kandinsky em nossas reflexões, tanto por conta do seu *Do espiritual na arte*, quanto por ser uma forma de não deixarmos de mencionar o Der Blaue Reiter; e a figura de Jackson Pollock, para não deixarmos de versar sobre o dito expressionismo abstrato.

A escolha por tratar de modo menos detido o Der Blaue Reiter e o expressionismo abstrato se dá porque assumir postura contrária, ou seja, dar enfoque mais aprofundado a essas vanguardas, abriria demais o escopo de nossa pesquisa, visto que teríamos que dar conta de um grupo de pintores por demais extenso. Não abrimos mão dos dois pintores mencionados (Kandinsky e Pollock), no entanto, porque, no que se refere aos objetivos desta tese, eles servirão para nós como forma de ilustrar esses movimentos, assim como nos serão fundamentais para a tessitura de nossa argumentação sobre possíveis relações entre o expressionismo, o passional e a abstração, discussão imprescindível para nós nesta tese. Nossa hipótese é a de que esses pintores, assim como alguns casos do Die Brücke, como mostraremos, enfeixam *um* movimento, *uma* direção à abstração por conta também de uma busca do plástico-passional em pintura.

Por fim, a escolha em ter como foco Die Brücke se dá porque este foi o primeiro grupo, com o fauvismo, chamado de expressionista pelos historiadores da arte, além de ser o grupo que apresentou mais coesão tanto em termos das práticas em que se envolveu (exposições, manifestos, etc.), quanto da maneira de enunciar (similaridade estilística entre os pintores). Em suma, enquanto paulatinamente inserimos elementos importantes para uma caracterização desse grupo, veremos que naturalmente eles nos levarão a uma problemática mais geral, que se refere às próprias relações entre a pintura e o que é da ordem do passional, bem como dos jogos, ora de triagem, ora de mistura, ou seja, ora de restrição, ora de generalização, que muitas vezes se estabelece quando se trata de expressionismo.

3.1 – Dos movimentos e da denominação

O que se convencionou considerar vanguarda expressionista, em sentido mais estrito relativo a suas origens, serve para designar movimentos que surgiram na Alemanha, num contexto pré-I Guerra Mundial. Nos textos dos críticos sobre o movimento, é comum a divisão em alguns grupos: o *Die Brücke* (A ponte), que foi iniciativa principalmente dos pintores Fritz Bleyl, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel e Karl Schmidt-Rottluff, situando-se suas atividades, do ponto de vista cronológico, nos anos 1905-1913; e o *Der Blaue Reiter* (O cavaleiro azul), este articulado principalmente em torno de autores como Wassily Kandinsky, Franz Marc, entre outros, sobretudo nos primeiros anos da década de 1910. Sobre o movimento norte-americano chamado de expressionismo abstrato, de aparição mais tardia, já que surgiu na década de 1940, e em outro país, geralmente ele não aparece nesses manuais que incluem os movimentos alemães; ele é mencionado aqui por trazer, como alcunha, o termo “expressionismo”, acrescido de “abstrato”.

Outros pintores aparecem nesses livros que se dedicam a tratar do assunto, tais como Oskar Kokoschka, Max Beckman, Egon Schiele, Georges Grosz, Otto Dix, que surgiram em outros momentos e foram também considerados expressionistas. Entre os critérios de delimitação, se assume por vezes um de ordem mais geográfica, dividindo diferentes manifestações a partir de cidades na busca de englobar outros artistas : Dresden para os do *Die Brücke*; Munique para os do *Der Blaue Reiter*; e Viena, Berlim, Renânia para figuras como Oskar Kokoschka, Max Beckman, Egon Schiele, Ernst Barlach, entre outros. Essa menção a Viena demonstra que os livros sobre expressionismo incluem, além de alemães, pintores austríacos, como no caso de Kokoschka e de Schiele.

Esses grupos são muito diferentes entre si e muito provavelmente são reunidos nesses livros por um conjunto de fatores que, além de estéticos, estão relacionados a parâmetros geográficos. Quanto ao ponto de vista mais estético, podemos dizer que a reunião desses autores díspares se dá em função do critério *amplo* relativo à negação de uma maneira tradicional de figurativizar.

Frisamos que não é uma negação da figuratividade, mas de uma maneira tradicional de figurativizar, julgada convencional, “realista”, da qual podemos ter como exemplo, paradigma máximo, o Renascimento.

Nos critérios de reunião desses diferentes pintores, estão, portanto, fatores diversificados, desde os de dimensão geográfica aos relativos a uma postura vanguardista que se usa de mais liberdade em suas produções, o que os põe em um mesmo contexto de revoluções artísticas. Todavia, importante é lembrar que autores como Beckmann, Otto Dix, que apareceram com destaque em momento posterior, são pintores que, ainda que de fato mantenham uma relação interdiscursiva com esses movimentos, não participaram *estritamente* deles, ou seja, não fizeram parte do grupo que montou exposições, manifestos, etc, sendo até mesmo incluídos em outros movimentos.

Feitas essas ressalvas, faz-se mister frisar que o expressionismo se insere na linha de mudanças formais que se originaram a partir das vanguardas do início do século 20. Esse processo de mudanças, no caso desta vanguarda e das outras, assume dois caminhos: um, ligado mais à deformação figurativa, que visa emancipar a arte do real, desfazer o entendimento da arte como cópia, imitação da natureza; e outro, relativo ao plano de expressão, de exploração da substância expressiva, plástica das obras, o que pode ser exemplificado com o excesso textural e a exploração da tensão e intensidade das cores, o que ainda não havia sido feito na história da arte da forma *massiva* como esses pintores começaram a fazer. Ambos os caminhos, separados aqui só para fins didáticos, concebem a arte como criação subjetiva e como busca de se libertar das coerções acadêmicas.

3.1.1 – O termo “expressionismo”

Não poderíamos deixar de inquirir a própria denominação “expressionismo”, que remete a um radical latino, o termo francês “expression”, adaptado para o alemão, assumindo o lugar da designação para “expressão” mais comum no idioma germânico, que é “Ausdruck”. Foi assim que surgiu “expressionisten”, denominação utilizada para designar artistas franceses que

participaram de uma exposição de arte da Secessão de Berlim, em 1911 (Behr, 2000, p. 6). O termo “Ausdruck” não vingou na crítica de arte alemã, que, após a utilização do termo baseado em “expression” para designar os fauvistas na França, decidiu consolidar esse mesmo radical. É o termo “expressionismus”, portanto, que aparece nos primeiros livros da bibliografia relativa ao expressionismo e que perdura até hoje.

Podemos dizer que foram obras como *Der Expressionismus* (1914), de Paul Fechter, e *Expressionismus* (1916), de Herman Bahr, que começaram a consagrar a denominação em território alemão, bem como o “cânone” de pintores expressionistas. Dentro desse jogo inicial, o termo é pensado como contraposição ao impressionismo e para designar a pintura francesa – mais especificamente, o fauvismo. Um primeiro exemplo aparece em Behr (2000): “Dadas as fortes tendências impressionistas da Secessão, Expressionisten era um termo conveniente para indicar as ‘novíssimas direções’ da arte francesa” (Behr, 2000, p. 6). É isso que faz um autor como Denvir (1977) afirmar que a origem do termo, ou do estilo (no sentido estrito, pois é o que ele usa) remete aos fauvistas:

Expressionismo, no sentido em que tenho descrito, tem sido sempre considerado como um fenômeno teutônico e nórdico mas seu aparecimento na pintura moderna é o *resultado da libertação da cor e da forma* que ocorreu na França e que culminou em um estilo de curta duração mais básico, conhecido como Fauvismo. (Denvir, 1977, p. 6, *itálicos nossos*)

Não é de se espantar que, no texto de Denvir, o fauvismo seja posto como um exemplo de expressionismo. Além da busca por uma expressão (enunciação) mais pura, o fauvismo buscou a vivacidade do plano de expressão, ou seja, suas estesias: “Do ponto de vista da qualidade, do valor da sensação, os expressionistas não são muito distantes dos fauves: é sempre a sensação que define a condição existencial, o ser-no-mundo do homem moderno.” (Argan, 2010, p. 435). É esse o ponto que aproxima as duas vanguardas (expressionismo do Die Brücke e fauvismo), frisando-se que o mesmo Argan

diferencia as duas afirmando que o expressionismo de feição alemã marca mais a afetividade⁹³.

Além dessa questão referente ao fauvismo, e da negação de uma maneira de enunciar da tradição (patentemente presente nessa questão da manipulação do plano de expressão), a denominação e seu “-ismo” nos faz pensar na possibilidade de “expressionismo” também conter em si uma espécie de acepção, provavelmente pejorativa, de “a expressão por si mesma”. É que aos olhos de quem há muito concebia a arte como representação da realidade, pode soar um tanto afrontoso enunciar sem representar nos moldes convencionais, ou seja, soa como uma arte desligada da realidade, “alienada”.

Importante frisar que, face à denominação de “expressão” em semiótica, como um plano da função sógnica, essa maneira de usar o termo, por parte dos historiadores da arte, se aproxima mais do senso comum, em que “expressão” é vista como “ação de expressar algo, de comunicar algo a outrem pela palavra, pelo gesto, pela fisionomia, etc.”⁹⁴. Em suma, é uma outra maneira de designar o ato de *dizer*, de *enunciar*, daí que o termo “expressão” apareça nessa discussão como podendo se referir também ao conteúdo, uma vez que a enunciação concerne a todo o discurso, plano de conteúdo e plano de

⁹³ “Do ponto de vista da qualidade, do valor da sensação, os expressionistas não são muito distantes dos fauves: é sempre a sensação que define a condição existencial, o ser-no-mundo do homem moderno. Mas o que nos fauves é uma espécie de exaltação pânica, um tomar posse total da realidade, para os expressionistas, que se deslocam de Van Gogh e de Munch, é uma insurgência de complexos profundos e convulsivos: a visão deformada, a sensação exasperada e furiosa, a dureza do julgamento sobre as coisas do mundo são produtos de terrores antigos, de culpas longínquas, de repressões obscuras. Servindo-nos de uma distinção proposta por Maurice Denis a respeito dos Nabis, poderíamos dizer que a deformação dos fauves é objetiva; a dos expressionistas, subjetiva.” (Argan, 2010, p. 435).

⁹⁴ Tradução de “action d’exprimer quelque chose, de communiquer à autrui par la parole, le geste, la physionomie, etc.” definição do termo em francês, presente no seguinte site: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/expression/32326>. Acesso em 17/10/2023. Escolhemos o termo em francês, pela origem do termo “expressionismo” ter se dado por influência francesa, mas também podemos encontrar acepção similar nas outras línguas neolatinas, e especificamente em dicionários de língua portuguesa: “2. Ato de exprimir(-se). 3. Enunciação do pensamento por meio de gestos ou palavras escritas e faladas; verbo” (FERREIRA, 1988, p. 285). “2. Manifestação de pensamentos, emoção e sentimentos” (BORBA, 2011, p. 582)

expressão. É por esse e outros fatores que, em alguns momentos desta tese, temos dado atenção ao termo “expressão”.

Por ora, no que tange ainda a essas contingências de como surgiu o termo “expressionismo”, ressaltamos a contraposição que fica nítida, nesses autores, entre “expressionismo” e “impressionismo”. Em Elger (2007, p. 7) vemos ser dito que o termo foi cunhado, a partir do mesmo viés opositivo, por Paul Cassirer, um negociante de arte de Berlim contemporâneo ao surgimento do movimento. Ao que parece, a motivação da denominação “expressionismo” foi pensada como essa oposição a “impressionismo” cifrada também pelos prefixos “im-” e “ex-”.

Nesse contexto, a oposição revela o desejo do meta-discurso da recepção de contrapor o que é da ordem do “fora para dentro” do que é da ordem do “dentro para fora”, pondo em relação sujeito, percepção e realidade, uma vez que o “dentro” marca o interior do sujeito, e o “fora”, a realidade. É o que se pode depreender da seguinte afirmação de Behr, quando esta autora trata do surgimento da denominação e diz que outros pesquisadores mostraram “(...) que já era conhecida na época, mesmo fora da França, a oposição entre o *registro de aparências externas*, feito pelos impressionistas, e a resposta expressionista aos *imperativos do mundo interior*.” (2000, p. 7, itálicos meus). Na postura impressionista, conforme a passagem da autora deixa entrever, ainda há o entendimento de que a pintura se marca pela recepção perceptiva da realidade, enquanto, no caso do expressionismo, o pintor “cria” o mundo a partir de seus próprios estados de alma.

Independentemente do que essas definições implicam para o entendimento do que é impressionismo, é importante perceber que é um impressionismo aos olhos de uma busca da definição do expressionismo. Fazemos esta ressalva porque, segundo Estay Stange (2011, 2014), um processo de “desiconização” e direção ao plástico já começa com os impressionistas. Além disso, Argan (2010, p. 426) nos diz: “Reinvidicando para o artista a tarefa de traduzir na obra de arte a sensação visual imediata, (...) o impressionismo afinara o valor da sensação como fato absoluto e autônomo de existência”. O movimento impressionista é fundamental nessa transição, da

segunda metade do século XIX para o século XX, porque, mesmo se mantendo ainda num paradigma de busca de representação da realidade, o movimento foi encontrando e indo em direção a uma percepção mais genuína, uma outra forma de *ver* o real, mais próxima da dimensão plástica.

Feita essa ressalva, a contraposição com uma *imagem-fim* de impressionismo, cifrada pelos mencionados prefixos “ex-” e “im-”, foi um dos parâmetros utilizados na definição de expressionismo, o que se evidencia tanto no radical e prefixos franceses (de origem latina), quanto no radical e prefixos alemães (“-aus” e “-ein”). O que estava em jogo, portanto, era a relação do sujeito enunciante com a instância de extensidade, sendo o mundo regulado por um posicionamento mais subjetivante ou mais objetivante. Ainda em outros termos: o “fora pra dentro” (im-) ainda marca um resquício de um registro *impressivo* da realidade, enquanto o “dentro pra fora” (ex-) indicia que a arte, e a extensidade na obra (representação do mundo) foi tomada pela subjetividade (estados de alma) do sujeito:

Expressionismo, neste sentido, envolveu o *uso extático da cor* e a *distorção emotiva da forma*, reduzindo a dependência da realidade objetiva, conforme registrado em termos de perspectiva renascentista, a um mínimo ou dispensando-a inteiramente. Acima de tudo, ele ressaltou a validade absoluta da visão pessoal, indo além da ênfase impressionista na percepção pessoal para projetar as experiências interiores do artista – agressivas, místicas, angustiadas ou líricas – no espectador. (Denvir, 1977, p. 4, *itálicos nossos*)

Na passagem de Denvir vemos ser mencionados o “uso extático da cor”, que é um uso afetivo da cor (extático remete a êxtase, a caído em êxtase) e “a *distorção emotiva da forma*”, novamente trazendo parâmetros emotivos que apareceram nas definições anteriores. No discurso do autor, vemos o expressionismo ser contraposto a dois movimentos: o Renascimento, quando é dito “reduzindo a dependência da realidade objetiva, conforme registrado em termos de perspectiva renascentista”; e novamente o impressionismo, quando se diz “indo além da ênfase impressionista na percepção pessoal”.

O interessante de captar ainda no trecho de Denvir é que é a subjetividade, a experiência interior do artista, que conta no modo como é

definido “expressionismo”, está relacionada a uma imbricação entre dois fatores: o da libertação da utilização dos meios artísticos e o da exploração emotiva desses meios. Nesse contexto, parece que o termo expressionismo reúne os dois caminhos, o da “hipostasiação” do exprimir (-se) e o exprimir (-se) emotivamente. É importante separar esses dois pontos porque em muitos casos o que pode ser considerado como liberdade do uso dos meios da pintura pode não ser marcado pela exploração declaradamente emotiva do discurso. Podemos dizer que este é o grande problema que subjaz a uma própria definição mais precisa de expressionismo. Behr (2000, p. 6) chega a dizer que é o *-ismo* mais difícil de se definir no século XX e explicita um provável motivo dessa dificuldade: “O termo fundiu-se à linguagem comum e, atualmente, qualquer artista pode ser considerado ‘expressionista’, desde que distorça exageradamente a forma e aplique a tinta de forma subjetiva, intuitiva e espontânea.”

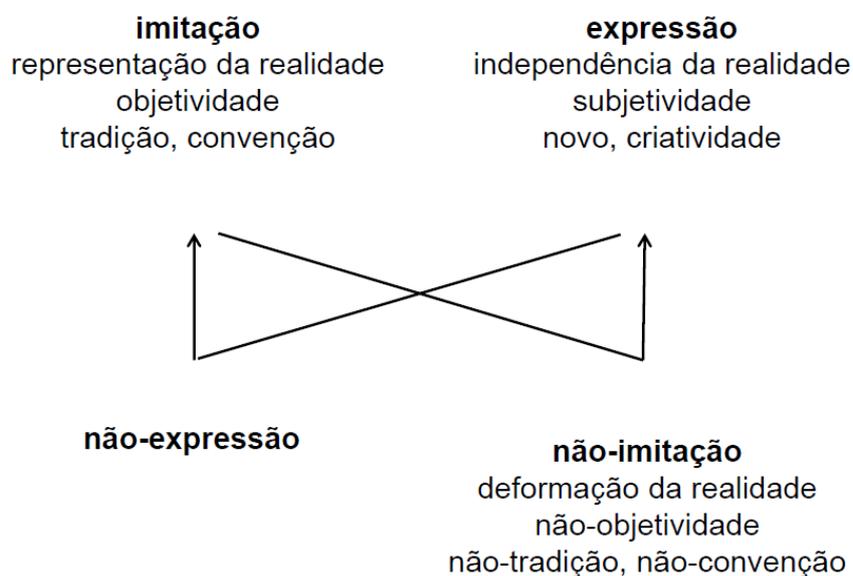
3.1.2 – Expressionismo, expressão

Essa questão da liberdade no uso dos componentes da pintura e da manipulação emotiva destes nos faz pensar nas próprias imbricações entre o estético e o passional, levantadas por nós nos capítulos anteriores desta tese. A distorção, o uso subjetivo da cor, que estarão constantemente sendo trazidos aqui, nos revelam que é preciso saber situar o caráter “aberto” da definição de expressionismo e a necessidade de, de alguma forma, delimitá-lo. No que tange a essas problemáticas definicionais, podemos percebê-las a partir de Cheney (1995), que, na maneira como aborda o termo, elenca diferentes formas de vê-lo, formas que possuem o fato em comum de se oporem ao que ele designa como “imitação”:

Como o impressionismo constituiu a última fase da marcha histórica do realismo, os críticos que mais cedo perceberam a natureza profunda da revolução deram à arte que se iniciava o nome de “pós-impressionista”. Após meio século de desenvolvimento, essa arte encontrou um rótulo mais definitivo: “expressionismo”, nome que parece destinado a ficar, porque sublinha a *expressão* em oposição à *imitação*. (Cheney, 1995, p. 215, itálicos nossos)

Mais uma vez aparece o impressionismo e a questão da realidade/realismo. Chama atenção também a oposição presente no texto entre os termos “imitação” e “expressão”, já mencionada por nós nesta tese. Ela parece cifrar uma espécie de mudança de paradigma, ao ver de alguns estudiosos da arte, entre uma época de maior convencionalismo figurativo (relativo à tradição da mimesis e da representação) e uma época mais marcada pela expressão (acepção do senso comum, lembramos) espontânea. Essa oposição aparece, por exemplo, em livros como o volume 5 da coletânea de Jacqueline Lichtenstein sobre a pintura, intitulado *Da Imitação à expressão*, e aparece no capítulo de Argan (1992) dedicado ao expressionismo, intitulado “Arte como expressão”. O quadrado a seguir tenta cifrar alguns dos aspectos semânticos concernentes a essa oposição:

Figura 20 - Imitação vs. expressão



Fonte: elaboração nossa

Em verdade, apesar de o colocarmos como contrário, o paradigma de expressão pode cifrar toda a dêixis negativa do quadrado, podendo ser visto o

contrário, portanto, como um recrudescimento do gesto negador pressuposto. Apesar de precisar de explicações sobre nuances, esses dados não são de se ignorar porque eles envolvem tanto uma relação de contraposições estéticas, como envolvem constantemente termos correlatos à alcunha “expressionismo”, ou seja, pressupostos relativos à denominação, bem como uma tendência, no século XX, de passagem de um paradigma mais enuncivo a um mais enunciativo na pintura, movimento bem captado por Schwartzmann (2014, p. 18-27).

A questão do real, da representação da realidade, da mimesis, presente em toda essa discussão e na história da arte ocidental, está, obviamente, marcada por noções convencionais, a dependerem dessa mesma tradição, e relacionada com outros termos, tais como “figurativo” e “objetivo”, que marcam, sobretudo, nessa discussão, o foco no estado de coisas, na instância de extensidade, contraposta à do sujeito. O que está em jogo, assim, no paradigma de expressão, é tanto a *negação* da imitação, do paradigma mimético, quanto a *afirmação* de uma atividade enunciante mais livre, movimento este que nas artes ocidentais começa a se enfeixar de modo mais claro a partir já do Romantismo.

No que se refere à denominação tal como está em Cheney, as vanguardas do início do século XX são postas numa “caixa” só e o termo “expressionismo” se identifica com o de “modernismo” (pensando numa nomenclatura mais usual na historiografia brasileira) na pintura e com a negação em geral do paradigma mimético, isto é, como o paradigma de expressão. Por outro lado, parece que, na busca de ver nuances desse paradigma da expressão, o autor ainda elenca alguns pontos. É nesse sentido que, na seguinte pergunta feita pelo próprio autor, já vemos um problema: “Mas expressão de quê? os modernos não devem concordar todos com uma mesma resposta.” (1995, p. 215) Nessa busca de trazer especificidades, o autor enumera três tendências em torno do termo “expressionismo”:

- “Uma afirma que somente a emoção do artista conta, sua emoção diante do objeto e não o próprio objeto.” (1995, p. 216). A essa tendência é associado o que o autor chama de “expressionismo subjetivo”, sendo citados pintores como Van Gogh e Kokoschka;

- “Outra teoria sustenta que há elementos de ritmo, ordem ou vitalidade plástica, a serem assegurados na tela ou na estátua, muito mais significativos, mais profundamente atraentes, para o espectador alertado, que os valores transferidos da natureza” (1995, p. 216), aos quais são associados os chamados abstracionistas, sendo mencionados Kandinsky e Paul Klee;
- “Um terceiro grupo, por vezes renegado pelos subjetivistas e abstracionistas, mas, do mesmo modo, preocupado em substituir por valores expressivos os valores representativos, é o grupo dos decorativistas.” (1995, p. 217), sendo citado como principal inspirador a figura de um Paul Gauguin.

Ao alcunhar como “subjetivistas” (onde ele situa o Die Brücke), “abstracionistas” e “decorativistas” o autor já nos dá noção dos detalhes que aí se impõem para diferenciar tais posicionamentos, que, porém, se equiparam na tendência de serem encarados não mais como subordinando a pintura a uma apreensão da realidade, a parâmetros representativos tradicionais. Chamar todos de “expressionistas” está relacionado com os que põe em igual, e com o caráter geral do paradigma de expressão. É por isso que, sendo o expressionismo um termo correlato a este, ele sofre de uma problemática similar, sobretudo no contexto inicial em que o termo foi forjado, a se referir não somente a uma vanguarda específica, mas a toda essa mudança de orientação na arte, tendendo para o enunciativo e/ou para a liberdade ante a convenções da tradição.

Isto acontece também porque, subjacentes ao termo expressionismo, estão duas maneiras de ver expressão: uma como expressão *de algo* (no que se incluem as emoções, ou o interior do sujeito), e outra de expressão *por si mesma*. Assim, além da visão que tem como pressuposto a expressão de emoções, ou da interioridade do sujeito, tal como se insinuou nas primeiras definições que trouxemos, ou como concebiam os românticos, a arte expressionista também foi vista como “expressão por si mesma”, carregando em si um tom pejorativo que a vê como uma enunciação – “expressão” continua

nessa acepção – de uma arte “vazia”, “sem conteúdo”, etc, porque não remete à realidade conforme a tradição. É essa acepção que se marca na expressão “arte degenerada”, para usar termo presente em Machado (2016), e que indicia o fazer da arte moderna surgente sendo visto como mero “expressionismo”. Pressuposto está aí, portanto, um ponto de vista que julga disfórica a tendência da arte moderna de buscar sua independência em relação à realidade exterior do homem.

Ao fazermos tais afirmações, lembramos que Osborne (1974) trata de modo separado uma visão dita *emocional* da arte em relação a uma visão estritamente estética, dita *formalista*. Segundo o autor, a arte como expressão do “interior” do enunciador é algo que vem com a modernidade, mais especificamente, com o Romantismo. Quando Osborne (1974) faz essa série de considerações sobre a concepção de arte como expressão, o autor diz que essas teorias, ou maneiras de ver a arte, atrelam expressão a emoção. Nessa visão a arte é considerada uma espécie de “instrumento de comunicação emocional” (Osborne, 1974, p. 209), expressão sendo vista, nesse contexto, como exteriorização de emoções da parte da figura do pintor, do enunciador. É uma expressão *de* emoções.

Entretanto, além dessa maneira de ver a arte como expressão, há esse outro entendimento da obra de arte expressionista vista como uma expressão vazia de conteúdo ou de remissão à realidade, a se aproximar do adágio tão famoso de “a arte pela arte”, e é isso que nos faz lembrar do paradigma de estirpe *formalista*. Para este último, a arte como expressão de emoções, por sinal, traz ainda em seu bojo uma visão não-autônoma da obra de arte, já que esta não serve como expressão de *si mesma*, mas de emoções ou da interioridade do artista. Carole Talon-Hugon, ao levar em conta a obra de Konrad Fiedler, um esteta formalista do século XIX, menciona o que o autor diz sobre o passo dado pelo Romantismo em relação à autonomia da arte: “O Romantismo havia enfatizado a expressão em detrimento da imitação.”⁹⁵ (Talon-Hugon, 2016, p. 8, *itálicos nossos*). Interessante como a mesma oposição aparece aqui, ao mesmo

⁹⁵ Tradução nossa para o seguinte trecho: “Le Romantisme avait mis en avant *l’expression* au détriment de *l’imitation*.”⁹⁵ (Talon-Hugon, 2016, p. 8, *itálicos nossos*)

tempo que é feita uma ressalva no texto da autora: “Mas ele [o Romantismo] continuou a concordar em um ponto com os partidários da *mimesis*: a pintura se refere à sua exterioridade. Essa exterioridade é, para o partidário da *mimesis*, a realidade natural ou social, para o romântico, a realidade espiritual.”⁹⁶ (Talon-Hugon, 2016, p. 8) O romântico, ainda que foque na *expressão*, em detrimento da imitação, como evidencia a passagem, ainda assim se volta para uma realidade espiritual, julgada extrínseca à arte.

O que essa contraposição revela é que há uma diferença, poder-se-ia até mesmo se insinuar uma rivalidade, uma relação polêmica, entre as teorias da arte que entendem a arte como expressão *de emoção* ou de interioridade, o que tem, por sinal, uma dimensão psicologizante, e as teorias da arte de base *formalista*, que defendem que a arte não remete a nada para além dela mesma. É uma postura *estetizante* confrontada a uma subjetivizante, que, em alguns aspectos, é também *emocionalizante*. A questão é que, no caso do uso do termo expressionismo, essas duas dimensões podem muitas vezes ser aproximadas, pelo fator que elencamos no fim do capítulo passado, a partir do estudo de Talon-Hugon: uma dimensão estética – e estésica – da emoção é mais claramente evidenciada na arte do século XX.

Podemos dizer que o expressionismo alemão, do Die Brücke, é crucial nessa discussão, porque ele marca uma atitude mais vanguardista, de liberdade formal, enquanto que é também devedor dessa ideia, que vem do Romantismo, ligada ao entendimento de que a arte é expressão *dos* sentimentos do artista, do enunciador. À parte o evidente engajamento ontologizante dessa visada, que tomaria mais o discurso por uma expressão do “interior” do poeta ou artista, ao invés de um efeito criado pelo próprio discurso, o Romantismo e o expressionismo alemão nos direcionam a uma visada mais subjetivizante na arte⁹⁷.

⁹⁶ Tradução nossa para o trecho: “Mais il continuait à s’accorder sur un point avec les partisans de la *mimesis* : la peinture renvoie à son extériorité. Cette extériorité est, pour le partisan de la *mimesis*, la réalité naturelle ou sociale, pour le romantique, la réalité spirituelle.” (Talon-Hugon, 2016, , p. 8)

⁹⁷ Um veio romântico do Die Brücke é levantado, em algumas passagens, por Argan (2010). Segue uma para ilustrar: “A primeira década de nosso século vê de fato, lado a lado, duas correntes, o fauvismo e o expressionismo, que compartilham a premissa

Mas é preciso pontuar uma questão, que vai no sentido do estudo de Talon-Hugon e de nossa argumentação no capítulo anterior: expressar estados de alma na pintura está relacionado com uma maior liberdade de se expressar, o que também se configura como maior liberdade com os usos dos seus elementos expressivos (ponto, linha, luz, cor, etc.). Em ambas as posturas, pode-se chegar a uma acentuação, a uma evidenciação, a uma exploração mais explícita do plástico, o que pode ser ilustrado com as afirmações de Denvir sobre o uso extático da cor no expressionismo, que é, em suma, um aflorar da dimensão estética da cor. A consistência plástica das obras expressionistas do Die Brücke fez que a dimensão emotiva se expressasse nos próprios elementos plásticos da pintura, em algo similar ao que mostramos quando analisamos obras de Munch e Van Gogh.

A confusão, portanto, se dá porque é tanto na liberdade de enunciar, logo, de se *expressar*, quanto na dimensão plástica da pintura, que residem os principais investimentos tanto *estéticos* quanto *passionalizantes*. No século XX, sobretudo, ou depois de Munch e Van Gogh, passou a ser mais claro que a emoção se manifesta também como estesia do plano de expressão, na dimensão plástica da obra de arte, fator que mostra uma independência da arte face a uma realidade relativa à representação de conteúdos passionais.

É tal discussão que nos faz vislumbrar a seguinte hipótese: de tanto visar a expressão dos sentimentos, ou, ao visar de modo mais radical a expressão desses sentimentos, e uma liberdade de enunciar, o expressionismo alemão pode ter encontrado, nessa empreitada, a passionalidade no discurso como um todo, ou, melhor dizendo, a própria *corporalidade* do discurso e a sua dimensão estética. A expressão, na acepção do senso comum, na busca por liberdade, bem como de emotividade, pode ter encontrado o plano de expressão, pensando na acepção da semiótica, ou seja, a plasticidade da arte.

Nesse desiderato de busca de uma enunciação mais genuína, foi se configurando não somente um posicionamento estético de base *emocionalista*, mas também de aspectos *estetizante*, *formalizante*, o que não se dá por acaso:

histórica do impressionismo, mas refletem o contraste de fundo entre cultura francesa e alemã, entre um eterno classicismo e um eterno romantismo.” (Argan, 2010, p. 434)

ao se voltar para a subjetividade e para a enunciação, por um viés sobretudo passionalizante, Van Gogh, Munch, ou o grupo expressionista do Die Brücke, só podiam pôr em xeque o próprio discurso como um todo, ao mesmo tempo que só podiam encontrar a dimensão enunciativa máxima do discurso, que é a corporalidade deste, como mostramos no capítulo anterior, ao mencionarmos o conceito de incorporação em Maingueneau (2001). Mais importante do que dizer se foi o investimento estetizante que fez chegar ao passional, ou se foi o passional que fez chegar ao investimento estetizante, é perceber que os dois se imbricaram nessa empreitada, daí que seja difícil definir expressionismo: é a expressão paroxísitica do sentimento na arte (posição emocionalista) ou é a expressão pela expressão (posição formalista)? Pode ser os dois, mas pode também não ser, depende do texto.

Essa passagem, transição para uma emoção especificamente estética, nos evidencia que até então era mais fácil delimitar um paradigma emocionalista da arte de um paradigma formalista. Desse modo, pode-se dizer que se teceu um movimento com a seguinte característica: recrudescida, a busca por expressar emoção não se contenta em mostrar um rosto choroso, fisionomias, etc., mas desemboca, já o dissemos, em um movimento de expressão da emoção em todo o quadro, o que gera uma autocentração do discurso nele mesmo, e uma postura de negação de sua *enuncividade* e afirmação de sua *enunciatividade*. É como se o sujeito partilhasse de um movimento não de busca por retratar o mundo, a emoção de um sujeito *no mundo*, de exprimir uma *emoção* específica, o que tem caráter transitivo, mas de exprimir-se *emotivamente*, o que tem caráter reflexivo, autocentrado, voltado para a estesia e corporalidade do *próprio* discurso. O discurso visa não se separar (se debrear enuncivamente) do mundo retratado, ele se autocentra e acusa uma instância “meta”, tal como mostramos no autorretrato de Van Gogh (figura 17), no capítulo anterior.

É assim que, a partir desse pano de fundo de posicionamentos estéticos, se insinua no cenário de vanguarda do início do séc. XX uma visão *expressionista* da arte que pode conjugar, ou neutralizar, tanto a arte vista como expressão subjetiva e emotiva do sujeito quanto uma arte vista no paradigma formalista, já que, no termo “expressionista” cifra-se tanto a possibilidade de se

pensar a “expressão por si mesma”, quanto a expressão de emoções no discurso. Além disso, a emoção expressa no texto está *no próprio texto*, na dimensão passional que se salienta tensivamente nele, e não reside numa instância ontológica ou psicológica do enunciador que teria espelhado no discurso seus estados interiores.

Logo, vale salientar: quando os autores versam sobre uma mudança de paradigma na arte ocidental, passagem do mimético à expressão, o que está em jogo é o peso do acento que foi mudado para o lado da *enunciação*. Nesse contexto, da relação exercida pela práxis enunciativa em que se inserem esses pintores, a tradição exercia uma forte deontologia, um dever-fazer que se manifestava como dever-enunciar de certa maneira. Negar isso era uma maneira de afirmar subjetividade, o que não quer dizer que se deixou de lado totalmente a representação do mundo, o figurativo, nem quer dizer que toda obra do século XX seja emotiva, mas que, em geral, se tornou mais difícil diferenciar um paradigma formalista de um emocionalista, justamente porque a arte se tornou mais subjetiva (enunciativa), menos dependente da “realidade”, e o plano plástico, mais autônomo.

3.1.3 – Delimitações

Tendo feito essa reflexão, frisamos que nosso trabalho aqui será não o de tratar o expressionismo quase como um sinônimo de “modernismo”, ou a se identificar com um paradigma de expressão. Podemos dizer que a acepção que colocamos em relevo nesta parte do texto, ao apresentar essa característica, é uma acepção lata, em uma direção diferente da que intentamos dar neste capítulo. Nosso intuito é realizar uma *triagem* e depreender a especificidade das vanguardas, a serem aqui comentadas, no que tange a traços mais característicos de sua enunciação, levando em conta o elemento passional.

Essa busca sobretudo do expressionismo “emotivo”, ou “subjetivista”, tal como aparece em Cheney (1995), e de suas implicações “emotivas”, indiciadas nas passagens citadas de Denvir (1977, ps. 4, 6) e Behr (2000, p. 7), nos fará estabelecer também triagens na escolha dos quadros considerados.

Procuraremos aqui mais um expressionismo que revela e tipifica a dimensão passional do discurso pictórico do que uma caracterização exaustiva do que seria essa vanguarda, já que isto nos poria em uma tarefa demasiado extensa.

Em linhas gerais, notamos que o expressionismo se mostra sobretudo como uma estética do *acento hiperbólico*, sendo pensado por alguns autores até mesmo de modo transversal na história da arte, ou seja, em diferentes momentos. Portanto, o fato de essa acepção de expressionismo que nos interessa ser organizada a partir de parâmetros tensivos e passionais é que pode nos levar a uma dimensão passional do discurso pictórico, bem como, a nosso ver, à raiz mais pertinente da comparação entre o romance *Angústia* e a pintura. Logo, é a face *passional* do Die Brücke que nos interessa, daí que façamos algumas escolhas em função desse critério e não a partir de uma análise geral e exaustiva de toda a vanguarda.

Queremos dizer com isso que nosso desiderato não será marcado pela aproximação e cotejamento minucioso de temas do Die Brücke, do Der Blaue Reiter ou de outros grupos de pintores ditos expressionistas. Esta escolha se dá porque a raiz da comparação com o romance não caminha nessa direção. A raiz da comparação é tensiva e passional e não é pertinente, por exemplo, cotejar o tema do nu no Die Brücke em relação ao romance, ou o tema da paisagem. Além disso, o critério de definição do termo “expressionismo” não é unívoco, ou seja, ele não leva em conta só um movimento, mas leva em conta um estilo que faz um levantamento geral do que se entende por “expressionismo”, fator para o qual também daremos atenção em nossas considerações neste capítulo.

E é pensando em todas essas questões que, atentando para os posicionamentos dos autores, se quisermos dar alguma rentabilidade à noção, assumiremos que o expressionismo, no âmbito figurativo, ou seja, no que tange ao plano do conteúdo, se marca pela exploração da *deformação acentuada*, podendo também ser *emotiva*, dependendo do investimento sensibilizante dado ao discurso. No plano plástico, ou seja, no plano de expressão, a deformação se apresenta como exacerbação, distorção, exagero de cores e da dimensão textural do quadro. As duas, em geral, estão relacionadas com o fato de que o estilo expressionista pretende ser aquele em que a intensidade rege a

extensidade, digamos, ao seu “bel-prazer”. É claro que o uso do termo “bel-prazer” aqui é só uma maneira nossa de dizer o quão foi afrontoso, pelo menos para os cânones estabelecidos, essa maneira de enunciar, já que sabemos, claro, que qualquer enunciação é cerceada pelos próprios limites em que se insere e se põe. Não existe liberdade sem o seu contrário.

Quanto ao que denominamos “deformação emotiva”, vale acrescentar ainda alguns esclarecimentos. Em verdade, como veremos no decorrer deste capítulo, talvez seja coerente dizer que a deformação é utilizada pelos expressionistas também com *fins emotivos*. A raiz da diferença é a seguinte: uma coisa é dizer que um discurso é apaixonado, outra coisa é dizer que um discurso visa despertar emoção no seu espectador⁹⁸. Em alguns momentos veremos isso ao tratar de expressionismo, e esta nuance é importante porque por vezes veremos discursos ditos expressionistas que podem não ser discursos “apaixonados”, mas que são discursos que exploram mecanismos retóricos – de hiperbolização, por exemplo – destinados a despertar emoção ou impacto no enunciatário.

Nesse contexto, o conceito de deformação apresenta uma ambiguidade similar à de expressionismo: afinal, como distinguir a deformação em si mesma da deformação expressiva, de caráter emotivo ou com fins emotivos? Além disso, o conceito de de-formação apresenta um caráter de negação que insinua um ponto de vista, no caso, de uma *forma* anterior, vista como negada – o que é cifrado pelo próprio prefixo de negação – por essa nova forma que *de*-forma. O certo é que a deformação do corpo humano, por exemplo, é um gesto comum a toda a arte moderna, sendo necessário captar a associação entre passionalização e deformação, que não é absoluta e vai depender de cada texto.

Por outro lado, apesar das ressalvas, é importante perceber a evidente e forte associação que a deformação tem com a passionalização do discurso. É o que bem frisa Parret (2006b, p. 199) ao mencionar o papel que a deformação

⁹⁸ Tocamos nesse ponto no primeiro capítulo: o sujeito que visa estabelecer uma “manipulação passional” não precisa ser necessariamente um sujeito apaixonado. Ele pode ser um sujeito frio e calculista. Isto só confirma que, em toda esta nossa empreitada, estamos lidando com mecanismos discursivos do passional e não com o possível estado de alma do pintor.

tem na arte moderna, em obras como a de Francis Bacon e, em outro exemplo, no quadro “Beijo”, de Picasso. Em momento posterior deste capítulo, faremos uma contraposição entre a deformação cubista e a deformação expressionista (die Brücke), assumindo que a primeira é de teor mais intelectual, e a segunda, de teor mais passional, o que, frisamos, não é uma afirmação absoluta, como bem mostra o próprio fato de Parret dar um exemplo com um quadro de Picasso, um pintor cubista: ao se utilizar da deformação, o cubismo, em determinados casos, pode ter feito algo similar ao expressionismo e incorrido em uma deformação patemizada; ao mesmo tempo, o expressionismo do Die Brücke pode ter incorrido, em alguns quadros, em uma simples deformação, sem apelo claramente emotivo. É a intencionalidade do discurso, e a marcação de parâmetros tensivos, que permitirá depreender como lidar com cada caso, cada texto.

No que tange a outros parâmetros, podemos ainda estabelecer alguns pontos de especificação do expressionismo. Assim, elementos relativos ao que é considerado feio, grotesco, trágico, em suma, questões figurativo-temáticas, também caracterizarão tal estética. A isso se acrescenta o próprio investimento “primitivizante”⁹⁹ de tais enunciações, ponto comum com outras vanguardas do início do séc. XX. Esses últimos aspectos revelam que duas grandes dimensões são importantes para caracterizar o expressionismo: a plástica e a figurativo-temática¹⁰⁰. No que tange à figurativo-temática (plano do conteúdo), que se associa à exacerbação na dimensão plástica, abre-se a visão de um expressionismo que se marca por um fazer enunciativo que quer sobretudo nos pôr em face do grotesco, do primitivo, do horror do mundo ou das fantasmagorias que marcam nossa vida psíquica.

O parâmetro figurativo-temático nos faz lembrar até mesmo de diferentes caminhos de identificação ou do que permite um quadro ser chamado de “expressionista”. Por vezes tal alcunha se dará sobretudo a partir de uma

⁹⁹ Nesse aspecto, o temático pode se relacionar com a escolha de substância expressiva, como veremos ao tecer considerações sobre a xilogravura no Die Brücke.

¹⁰⁰ Importante é dizer que a separação aqui se dá a bem da clareza, mas as duas estão imbricadas.

memória da práxis pictórica¹⁰¹ de alguns pintores que ficaram consagrados como “expressionistas”. Ou seja, a bem da clareza: esse último é um expressionismo mais por conta de uma alusão ou de uma enunciação que se assemelha, por uma relação intertextual, do que um expressionismo que se marcaria claramente pela abordagem do passional ou tenha mantido contato claro com o grupo de pintores dos movimentos mencionados nos livros. É nesse bojo que as relações interdiscursivas se tornam importantes porque as influências dessas vanguardas vão induzindo outros pintores a também se valerem de gestos enunciativos similares, o que é um elemento importante para se entender o porquê de se “identificar” essas influências e o porquê de o expressionismo aparecer em outros países.

3.2 – Die Brücke: exemplos

Todo nosso esforço, neste capítulo, e já temos anunciado, é o de, além de esclarecer alguns pontos sobre o termo expressionismo, expor em que consiste a dimensão passional dos ditos pintores expressionistas, dado que as menções a esse fator correm na pena de diversos autores que tratam do tema. Por outro lado, como mostramos, alguns desses diferentes autores (críticos, historiadores da arte, estudiosos da imagem em geral) muitas vezes assimilaram as duas visões mencionadas com vagar nas páginas anteriores (negação da visada mimética e negação da visada mimética *mais* o viés passionalizante). A mistura entre o mais geral e o mais específico por vezes torna tudo o que “distorce” a figuratividade ou plano de expressão como demarcador de uma atitude expressionista.

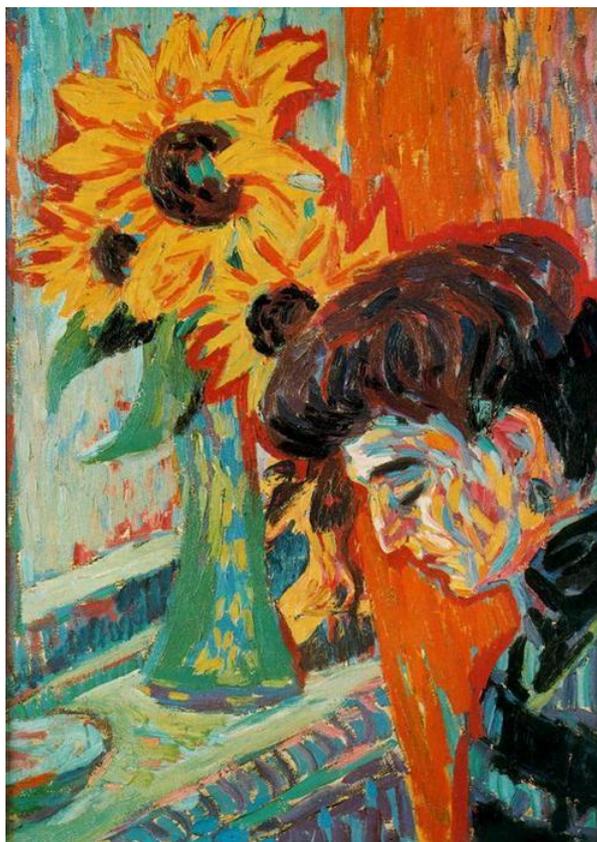
É em torno do grupo Die Brücke (“A ponte”, em alemão) que são assinalados, na maioria dos livros, os começos do expressionismo como movimento mesmo. Residindo em Dresden, pintores como Ernst Ludwig

¹⁰¹ Qualquer estilo está relacionado a questões de memória, afinal, ele remonta a outros fazeres enunciativos. O que queremos dizer ao mencionar “memória” aqui é que o critério que se acentua é sobretudo a associação a um determinado pintor, consagrado como expressionista.

Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel e Karl Schmidt-Rottluff, à época estudantes de Arquitetura, se reuniram propondo uma renovação dos meios artísticos alemães da época, a partir do ano de 1905. O grupo se manteve bastante coeso até 1911, editando periódicos impressos com imagens e ideias do grupo, participando de exposições no tempo, bem como tentando agregar novos pintores ao movimento (alguns se encaixaram de modo mais coeso mais tardiamente, como Max Pechstein). Depois de 1913, as atividades em conjunto se arrefeceram e cada artista foi tomando seu rumo, sem deixar, porém, por diversos casos, em suas obras, de ainda apresentar um posicionamento enuncativo que marcou a identidade do Die Brücke.

Nas obras desses pintores, fica muito claro que uma das formas de haver maior marcação dos graus de presença da subjetividade ou de passionalização no discurso se dá mormente pela ancoragem emocional na dimensão plástica da pintura, a partir da exacerbação. A cor, elemento que sempre foi responsável pelos maiores investimentos afetivos no texto pictórico (Thürlemann, 1982), é explorada justamente a partir de parâmetros tensivos. É por esse motivo que viemos até aqui em nossa discussão dando importante papel ao plano plástico. Vejamos a obra “Cabeça de mulher defronte de girassóis”:

Figura 21 - Cabeça de mulher defronte de girassóis



Cabeça de mulher defronte de girassóis
(Ernst Ludwig Kirchner. 1906. Óleo sobre tela, 70 x 50 cm)

O plano da expressão parece se realçar de diferentes formas, tanto pela textura, evidenciada pelas pinceladas grossas, como pelo fortes cromatismos da obra, evidenciado no uso intenso de cores quentes, como o laranja e o amarelo, em contraposição aos diferentes tons de verde que circundam o girassol, ou nos contrastes de cores que compõem o rosto da figura da mulher. O fato de Kirchner justapor, sem as esperadas transições cromáticas, cores que destoam fortemente, e ainda mais se comparadas ao pano de fundo da tradição da pintura ocidental, gera esse efeito de algo “estrepitoso”, “gritante”. Além disso, a mencionada dimensão grossa da pincelada, que contempla também as próprias cores, nos mostra uma espécie de efeito sinestésico, criado justamente pelo uso acentuado desses elementos. A dimensão passional é apreendida sobretudo a partir de uma espécie de “isotopia plástica” sensibilizante do excesso e porque

faz do enunciatário um julgador do discurso, já que tachamos tal discurso de excessivo.

A dimensão plástica da pintura, nesse caso, parece assumir uma autonomia que não a separa dos outros elementos do texto, mas que indicia seu uso acentuado e afetivo, uso este que a coloca *em primeiro plano*. Desse modo, é sobretudo no uso abundante da cor e da textura que reside a dimensão de vivacidade e intensidade do discurso de Ernst Kirchner. Uma possível correlação que se poderia estabelecer entre o figurativo e o plano de expressão, em que este se apresentaria acentuado para marcar o conteúdo trágico da obra, tal como em *O grito*, de Munch, não parece proceder porque a expressão facial triste da figura representada contrasta com a forte vivacidade dos elementos do plano da expressão.

É essa disparidade, forte intensidade do plano de expressão em contraposição ao andamento lento da tristeza expressa no rosto da mulher representada, que gera também efeito de uso “livre” da cor, bem como mostra que a passionalidade do quadro está num nível de pertinência plástico e não no nível da apreensão do estado passional expresso no rosto. E é nesse ponto que o dito *formal* e o emocional se encontram no *Die Brücke*. Nesse sentido, além de estarmos em face de um passional que reside na dimensão plástica do texto, é esse fator que nos faz dizer que essa dimensão emotiva trabalhada na pintura pode desembocar numa formalização desta, sendo formalização entendida aqui como uma afirmação dos elementos plásticos em si da obra, oposta a uma postura em que os elementos plásticos estão em função de representar figurativamente o mundo. A passionalidade assume, nesse âmbito, a sua especificidade propriamente pictórica, ainda que, no quadro, não seja abandonada de toda a dimensão figurativa, já que há uma mulher representada; valendo frisar, em contrapartida, que, assim como nos quadros de Munch, Van Gogh e Antonio Bandeira comentados aqui, devido a intensificação do plástico, perde-se em extensidade no que tange à representação da mulher na pintura de Kirchner.

O plano plástico tem sua eloquência própria, fincada no território de nossa sensibilidade. O que está posto em evidência é a dimensão estética do que se

coloca como algo a ser percebido, bem como a relação entre a dimensão perceptiva e a intensidade de estados de alma a serem expressos na pintura. Sensação e paixão se ligam e se expressam pela intensidade e estesia do plano de expressão, que, por sua intencionalidade, torna o discurso análogo a um corpo vibrante, que sente proprioceptivamente a paixão.

Nesse jogo, já que a passionalidade está fortemente atrelada ao plano de expressão, sem que se possa ou seja necessário dizer que o discurso está em relação semissimbólica com uma categoria sêmica do plano do conteúdo, o fator que entra como pertinente para análise é justamente a tensão. Esta vai se manifestar nas próprias cores, já que se figura como uma espécie de “conflito” em uma instância plástico-tensiva do discurso. É o que diz outro autor que estudou o movimento Die Brücke: “Os artistas do grupo exploravam a intensificação das cores *discordantes* e *dissonantes*, sem harmonia dos tons, procurando antes cada qual prevalecer sobre as outras.” (Dias, 2007, p. 22, grifos nossos)

Essa “discordância”/“dissonância” nos faz lembrar de afirmações de Verónica Estay Stange, no que sua obra dá foco à questão da harmonia entre cores e à noção de musicalidade, bem como ao que ela chama de *actante tensivo*, já que falar de “conflito” é insinuar estruturas polêmico-contratuais (narrativas). Além disso, nos faz lembrar da questão da complementaridade das cores, constantemente mencionada pela autora¹⁰², e que se tornou uma espécie de novo paradigma na abordagem da cor, tendo se desenvolvido sobretudo a partir do século XIX (Roque, 1994). Roque (1994, p. 429) chega a mencionar, em alguns trechos de seu texto, uma tradição que via as cores a partir de relações de *simpatia* ou *antipatia*, como quando traz reflexões de Roger de Piles, pintor do século XVII, ou mesmo de metáforas como cores inimigas vs. cores amigas (Roque, 1994, p. 432).

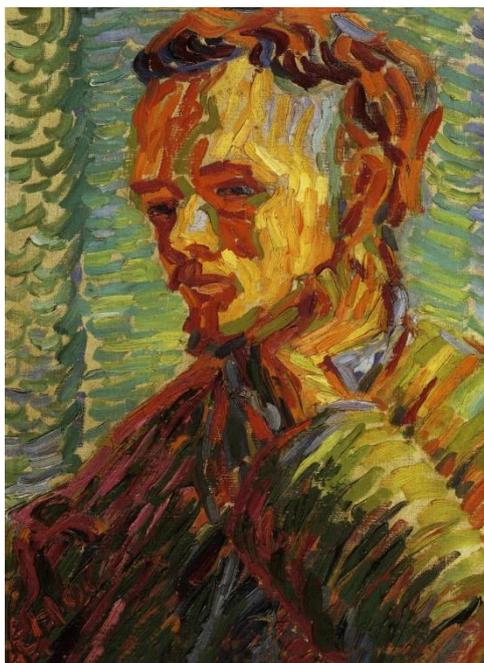
¹⁰² Sobre algo similar, Estay Stange diz: “le paradigme des complémentaires confère au plan d'expression un droit d'antériorité (générative) à l'égard du plan de contenu: 'la seule opposition (...) tendra à signifier une tension, un contraste'” (Estay Stange, 2014, p. 377), que traduzimos como “o paradigma das complementares confere ao plano de expressão um direito de anterioridade (gerativa) em relação ao plano de conteúdo: 'a oposição sozinha (...) tenderá a significar uma tensão, um contraste’.

No que tange aos quadros, mais do que possíveis metáforas, a dissonância, a antítese, marcam justamente a vibração, a intensidade, o movimento das cores e o conflito plástico-tensivo protagonizado por estas. Em todo esse contexto, é esse conflito plástico (entre cores) que se torna pertinente na pintura, justamente porque a tensão, o contraste em si entre os elementos tornam o plano plástico significante. As potenciais semantizações que esse plano de expressão possa sofrer são posteriores ao conflito inerente à própria tensão entre cores. O plano de expressão, portanto, se alça a plano *primeiro* e, dado que o investimento tensivo é abundantemente marcado, a dimensão passional também.

A título de mais exemplos, podemos mencionar outros quadros, tais como “Jardim em flor” (1908), “Pentecostes” (1909), “Troçando de Jesus” (1909) e “No café” (1911), todos de Emil Nolde; ou mesmo outros de Ernst Ludwig Kirchner, tais como “Moça no divã”, “A rua”, “Lago do parque em Dresden”; ou “A fábrica de tijolos” (1907), de Erich Heckel; “Ruptura de dique” (1910), “Paisagem em Dangast” (1910), “Antes da primavera” (1911), “Autorretrato” (1906), de Karl Schimdt-Rottluff¹⁰³. A incursão, em vários quadros, dessa maneira de enunciar, bem como de vários pintores, é que faz com o que estilo desses autores tenha sido concebido como aquele que explora a intensidade. Para dar outro exemplo mais detido, agora com Erich Heckel, vejamos o seguinte autorretrato:

¹⁰³ A lista é ilustrativa, não exaustiva, e as pinturas se encontram nos anexos, para consulta.

**Figura 22 - Autorretrato, de
Erich Heckel**



Homem em uma idade jovem (Autorretrato)
(Erich Heckel, 1906, Óleo sobre tela, 46cm x 66cm)

Novamente vemos os fortes cromatismos e o exacerbado investimento textural. Este último se dá mormente pela evidência dos gestos do pintor, deixada nas pinceladas, na composição do quadro toda em traços, o que dá corporalidade ao texto também. Além disso, a proliferação marcada das pinceladas nos mostra uma espécie de ritmo, de repetição isotópica no próprio plano plástico. Essa repetição, essa proliferação dos traços, dá movimento, indicia um andamento acelerado, marcado justamente pela multiplicação desse elemento disposto em toda a pintura, multiplicação esta que *satura* o campo de presença do quadro também, torna-o excessivo, visto como composto a partir do excesso.

Dissemos que esse investimento excessivo da cor e da textura, presente em diversos quadros dos pintores do Die Brücke, é o que faz com que a exploração dessa dimensão seja alçada como característica do grupo. É a maneira *massiva* como se dá essa postura, portanto, que os torna um tanto pioneiros na História da Arte, fazendo recrudescer algo evidenciado inicialmente

por Van Gogh. Foi a maneira de realçar os elementos que chamou atenção dos historiadores da arte para o movimento e para o que ele trazia de relativamente novo, junto com o fauvismo, como mencionamos páginas atrás. Explorar o plano plástico é algo comum à pintura, dado que a pintura se marca pela plasticidade, mas é a convocação dessa plasticidade como presença *excessiva* que torna esses pintores, face à tradição, como inovadores. É o recrudescimento da *acentuação*, portanto, que caracteriza o expressionismo, posto que todo discurso pictórico tem acentuação, tem uma presença plástica *potencial* que a todo o momento pode ser atualizada, como mostramos ao tecer comentários sobre a pintura de Antonio Bandeira.

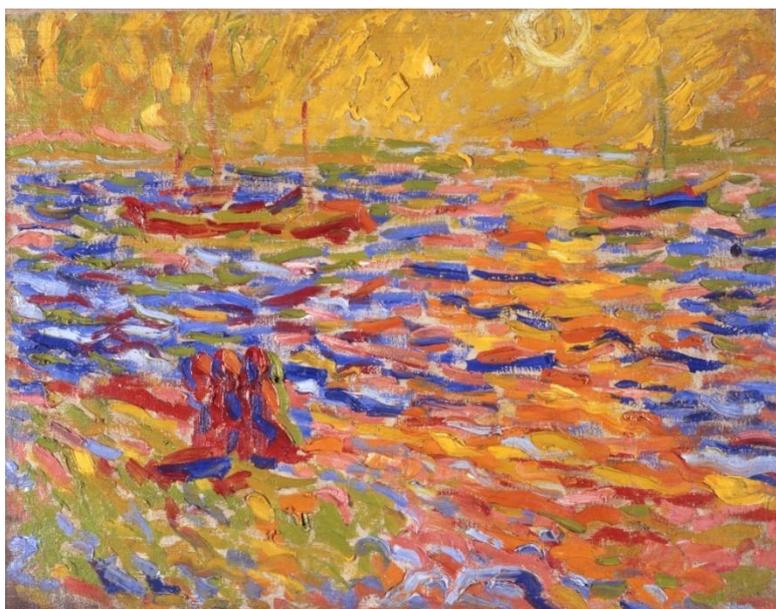
Desse modo, esse estilo de enunciar, ainda que possa ser visto em outros pintores, se põe sob o crivo de estar inserido em uma práxis enunciativa e em uma tradição em que os elementos plásticos da pintura ainda não haviam sido explorados com tanta veemência. É essa dimensão que faz com que esse fator seja alçado como estilístico desses autores, porque foram eles que incorreram primeiro, de modo mais marcado, e como grupo, em uma enunciação desse tipo. E é esse investimento plástico que motiva as afirmações de que os expressionistas exploravam a dimensão “extática” da cor, num uso fortemente subjetivado dos elementos da pintura e numa forte subjetivação da representação.

Voltando ao quadro “Cabeça de mulher defronte de girassóis”, vemos uma clara influência de Van Gogh, até mesmo pela presença do girassol. Importante salientar, a partir desse dado, que temos aqui uma relação interdiscursiva evidenciada pelo plano de expressão, pela maneira de explorar a pastosidade da pintura e a emotividade das cores. É um estilo, logo, que é assumido não só pela dimensão figurativa, recuperada pela figura girassol, mas também em sua *corporalidade*. E é esse investimento corporalizante também, plasticizante, tão caro a Van Gogh, que faz com que essa pintura seja vista como uma criação subjetiva do pintor, que não está preocupado primeiramente em representar figurativamente algo, mas sim em se expressar de maneira excessiva e plástica.

Tudo isso é importante para ilustrar em que aspecto Van Gogh é um forte destinador desses pintores; além disso, indicia que o Die Brücke parece ter

cultivado uma intensidade do discurso pictórico que se aproxima mais do pintor holandês do que de Munch, posto que concerne sobretudo ao manejo do plano plástico das pinturas. Isto se pode cifrar até mesmo pelo que diz Dias (2007, p. 20) na seguinte passagem: “O que no pintor holandês é agitação interna projectada sem relação com os motivos, em Munch é a vibração das formas ajustadas aos conteúdos”. Os pintores do Die Brücke cultivam uma intensidade sobretudo plástica, sem abandonar a figuratividade, mas que, em alguns casos, já está a caminho da abstração. Um bom exemplo disso pode ser dado com o já mencionado quadro “Lago do parque em Dresden” (anexos), ou mesmo com “Paisagem fluvial”, de Max Pechstein:

Figura 23 - Paisagem fluvial, de Max Pechstein



Paisagem fluvial
(Max Pechstein. 1907. Óleo sobre tela, 53 x 68 cm)

Encontramos aqui mais uma vez fenômeno similar ao que acontece no quadro *A grande cidade iluminada*. Pechstein resolveu pintar a intensidade da paisagem, a sua força cromática, a sua presença. Os elementos figurativos, a partir desse gesto, apresentam menor nitidez, ainda que reconhecíveis, mas é o plano plástico da obra que se ressalta. A pintura se torna sobretudo um jogo intenso de cores, uma profusão acelerada de traços que não indiciam somente

um possível movimento do rio, e sim um movimento de toda a atmosfera da paisagem, ao mesmo tempo representada e *apresentada* num simulacro de ser *sentida*.

Não deixa de ser interessante fazer um paralelo desse quadro de Pechstein com uma discussão sobre a própria questão da paisagem e sobre relações entre intensidade e extensidade, observador e natureza. Este ponto se relaciona com a própria questão da debreagem de que temos tratado constantemente nesta tese, ou seja, com questões de focalização na pintura.

Nesse contexto, rememoremos um famoso dito, citado por Herman Parret (2016), proveniente de um filósofo e poeta romântico suíço do século XIX, Henri-Frédéric Amiel, em seu *Diário íntimo*: “toda paisagem é um estado de alma”¹⁰⁴. A cópula “é” aproxima, identifica, estado de alma e paisagem. O que nos chama atenção aqui, ainda que a interpretação possa parecer dar certo viés animista quanto à natureza, como diz Parret (2016, p. 118), é a aproximação entre a instância do sujeito e a instância da paisagem, que seriam diferentes mas identificadas, o que se aproxima da maneira como o próprio modelo zilberberguiano vê a questão, em que a intensidade (estados de alma) e a extensidade (estado de coisas, espaço-temporalidade expressa na paisagem) são fortemente interdependentes.

No mesmo texto, em outro trecho, em que foca na questão da Natureza, Parret desenvolve de modo esclarecedor uma discussão sobre essa noção: ao elencar uma série de visões sobre o assunto, o autor põe em destaque, primeiro, a postura renascentista, tomando como parâmetro o *Da pintura*, de Alberti. Segundo Parret (2016, p. 103), a postura renascentista é uma postura *objetal*, e a Natureza, presente em toda a argumentação de Alberti, constitui “o laço da denotação” (Parret, 2016, p. 103). Essa postura toma como ponto de partida, portanto, uma visão de que o “ato de pintar é um ato de iconização, cuja matriz

¹⁰⁴ Mais tarde, essa sentença do Amiel vai ecoar em uma breve passagem do Fernando Pessoa, que, invertendo-a, dirá: “Todo o estado de alma é uma paisagem. Isto é, todo o estado de alma é não só representável por uma paisagem, mas verdadeiramente uma paisagem. Há em nós um espaço interior onde a matéria da nossa vida física se agita”. (Pessoa, 2007, p. 101).

é a Natureza” (Parret, 2016, p. 102). É uma postura fortemente “debreada” face à Natureza.

Não deixa de ser ilustrativo que, em textos que versam sobre o Renascimento, sejam frisados um processo de separação, na modernidade, entre sujeito e objeto, como se pode perceber em Panofsky (1981), Cassirer (2001), – este último focando nos filósofos – ou mesmo em obras que, ao versarem sobre um processo de construção da identidade moderna, é dado espaço ao Renascimento para ilustrar a separação: “O artista que se propõe a imitar a natureza vê a si mesmo em contraposição ao objeto. Há uma nova distância entre sujeito e objeto, e estes são claramente situados um em relação ao outro” (Taylor, 2013, p. 262).

Esta posição parece estar em direção diferente à que aparece identificando “estado de alma” e “paisagem”, na frase de Amiel. Isto se dá porque, segundo o mesmo texto de Parret, no Romantismo a concepção de natureza, a relação com esta, é diferente, sendo marcada por um “giro subjetivista” (Parret, 2016, p. 104), iniciado por Kant e marcado claramente por Herder: “A Natureza, para Herder, já não é aquele domínio referencial, moderadamente geometrizado, mas exterior em todo o caso, da filosofia do Renascimento, senão que é Natureza humana, rede de forças internas que impulsionam o ser humano ao longo da vida.”¹⁰⁵ (Parret, 2016, p. 104). A Natureza faz parte de nosso sentimento de vida, está *em nós*, nessa concepção.

Interessante que, ao opor as duas visões, Parret põe em um mesmo eixo opositivo o “icônico” e o “plástico”, tendo o primeiro como pressuposto, o viés iconizante de representação da natureza, ilustrativo da postura albertiana e renascentista; e o segundo, ilustrativo da visada herderiana e romântica, um viés plasticizante e marcado pelo táctil, pelo háptico, daí que Parret diga que Herder dá espaço mais à escultura em sua reflexão. O que é certo nessa discussão é que ela se passa pelo jogo entre intensidade e extensidade, e o quadro “Paisagem fluvial”, de Max Pechstein, em verdade, é ilustrativo de um

¹⁰⁵ Tradução nossa para o seguinte trecho em espanhol: “La Naturaleza, para Herder, ya no es ese dominio referencial, medianamente geometrizado, pero exterior de todos modos, de la filosofía del Renacimiento, sino que es Naturaleza humana, red de fuerzas internas que impulsa al ser humano a través de la vida.” (Parret, 2016, p. 104)

recrudescimento da visada romântica, em que a paisagem, mais que representada, se insere num simulacro de *fusão* com o próprio ponto de vista que se volta para ela.

Levando em conta isso, faz-se mister perceber, novamente citando Dias (2007, p. 23, *itálicos nossos*), o “link” que este faz com a intensidade e o “instintivo”, bem como o fato de ele trazer o termo *fusão*: “Na linha de Van Gogh, os pintores do Die Brücke não pintavam o que viam, mas *a intensidade* do que viam. Num enérgico confronto emocional e instintivo com as coisas, como que procuravam *fundir-se* com elas (...).” As afirmações são convergentes com o que temos dito até aqui, além disso elas nos remetem a uma instância tensiva, que parece ser aproximada ao primitivismo no Die Brücke, algo também constantemente levantado por autores que tratam desse movimento:

Agitando violentamente na sua imediata constituição, as formas significantes procuravam quebrar qualquer apriorismo que coagisse a sinceridade profunda da práxis artística. A vivência intensa das coisas não se podia encontrar nas artificiais representações estilizadas e depuradas da civilização, mas num *primitivista* rasgo de instinto lançado sobre as coisas. (Dias, 2007, p. 22, *itálico nosso*)

O trecho evidencia, junto com o quadro de Pechstein, um desejo de volta à natureza por parte desses pintores. Como diz o autor, esses pintores querem nos pôr em face de uma visão da intensidade das coisas. Interessante como aparecem termos como “violentamente”, “profunda”, “vivência” e, na passagem anterior, o próprio termo “fundir-se”. Ao mesmo tempo, surgem os termos “estilizadas” e “depuradas pela civilização”, em oposição a esses anteriores. Isto se dá justamente pelo processo de libertação face a apriorismos convencionais da pintura, intentado pelo Die Brücke, ou seja, a passionalização e simplificação marcam um rompimento com antigos destinadores, agora julgados anti-destinadores. É a partir desse ponto que eles se interessarão pela questão do primitivo.

Se pensarmos ainda nos termos “vivência” e “fundir-se”, presentes nessas passagens de Dias (2007), perceberemos que, segundo o autor, esses pintores visam uma imersão no que, em *SP*, é chamado de “pré-condições do sentido”,

ou seja, uma imersão no espaço da tensividade fórica mesma, uma “reembregem sobre o sujeito tensivo”. Trazer o discurso para esse âmbito do nível profundo é sugerir esse espaço julgado tradicionalmente como da *natureza*, em oposição à *cultura*, bem como um território mítico das pulsões, se pensarmos nos termos de Beividas (2006, 2020), autor que propõe um percurso gerativo do psiquismo inconsciente. E é essa instância tensiva e sensível da significação que se marca também pela exploração de uma percepção da expressividade do mundo, afinal, os aspectos fenomênicos do mundo natural também compreendem sua dimensão plástica, rítmica.

A questão do primitivo, logo, não aparece por acaso nesse debate, e vale a pena tecer esclarecimentos, já que um dos gestos típicos da arte moderna foi ter se voltado para o tema do primitivismo, gesto motivado por empreitadas como a de um Paul Gauguin, que viajou, em 1891, para o Taiti, em busca de inspirações diferentes para sua pintura. Um primeiro ponto é que, assim como notamos no caso da denominação *expressionismo*, bem como no que tange à deformação, é preciso situar aqui o primitivismo de dois modos: (i) como busca de outras fontes para enunciar de uma maneira outra em relação aos cânones que eram vigentes; e (ii) um primitivismo que pode se relacionar diretamente com o passional. A raiz da questão é que, como nos dois outros casos, as duas podem se misturar.

Trazer para o discurso, para a representação figurativa do quadro, máscaras de origem africana, por exemplo, é marcar a busca, a partir da representação de um *outro* mundo, também por uma racionalidade diferente ou pelo menos por uma visão diferente de mundo. É essa ideia que subjaz ao interesse da arte moderna pelo “primitivo”. Diante disso, mais do que um olhar *sobre* o primitivo, sobre uma representação de outras culturas ou uma utilização de uma maneira de figurativizar que remonta a essas culturas, numa exploração de figuras exóticas (aos olhos do ocidente), é importante perceber que essa empreitada, essa visada “primitivizante”, pôde se apresentar também como uma visada passional e sensível ao mundo. Em outros termos, não um olhar *sobre* o primitivo, mas um olhar *primitivo*.

Nesse contexto, não podemos deixar de mencionar que o termo “primitivo” passou a ser evitado pela antropologia, dada a dimensão pejorativa que ele assume. Isto se dá porque o sentido relativo a “primeiro”, “primevo”, “original” é disforizado nesse discurso para ser atualizado sobretudo o sentido preconceituoso veiculado pela visão de que sociedades pré-industriais e pré-letradas são mais simples, logo rudimentares, toscas em relação a sociedades modernas, estas consideradas mais avançadas. Todo o trabalho de Claude Lévi-Strauss e da antropologia no século XX veio mostrar o equívoco dessa visão. A leitura de um Ernst Cassirer (2004)¹⁰⁶, que vê uma base fundamental comum tanto ao pensamento científico quanto ao mítico, também desmistifica essa visão.

Essa maneira de ver o “primitivo”, a de dimensão preconceituosa, tem muito a ver, por sinal, com a *moralização* operada sobre as paixões e emoções. Não deixa de ser eloquente o fato de que o universo passional tenha sido considerado, na história do Ocidente, como da ordem dos instintos básicos, primitivos, “selvagens”, do ser humano. O debate do primitivismo sempre vem à tona quando se versa sobre as emoções humanas, como mostramos nos capítulos anteriores desta tese (debate entre a antropologia de Le Breton x biologia de Darwin). O que é pertinente, nesse jogo, é que a moralização disforizante presente no termo “primitivo” é comum tanto ao ponto de vista eurocêntrico e preconceituoso face a outras culturas, quanto, no que concerne

¹⁰⁶ Na seguinte passagem, temos um trecho ilustrativo da visão de Cassirer: “Se comparamos a imagem de mundo empírico-científica com a imagem de mundo mítica, torna-se prontamente claro que a oposição entre ambas não se baseia em empregarem categorias completamente diferentes na consideração e interpretação do real. Não é pela natureza, pela qualidade dessas categorias, mas sim por sua *modalidade*, que o mito e o conhecimento empírico-científico se diferenciam. Os modos de ligação que ambos utilizam para dar ao sensível-múltiplo a forma da unidade, para levar o disperso à configuração, mostram analogia e correspondência generalizadas. São as mesmas “formas” mais gerais da intuição e do pensamento que constituem a unidade da consciência como tal, e por isso também a unidade da consciência mítica, assim como a unidade da pura consciência do conhecimento. Desse ponto de vista, pode-se dizer que cada uma dessas formas, antes de receber sua configuração e sua marca lógicas determinadas, *tem que haver passado por um prévio estágio mítico*. (Cassirer, 2004, p. 115, itálico nosso)

ao universo passional humano, um delimitador de uma moralização passional, de um observador que julga e até mesmo vê nas paixões aquilo que é da ordem da *natureza* na espécie humana, em oposição a toda a gama civilizatória que elas, as paixões, viriam atrapalhar.

Dado que o termo “primitivo”, assim, traz embutida em si toda uma carga moralizante que considera o olhar e a percepção dos povos pré-industriais como de menor importância, podemos dizer que essa visão se dá pelo ponto de vista do moralizador, oposta ao próprio *ponto de vista* desses povos. Acreditamos que isso se relaciona com o que Dias (2007, p. 22) diz, ao tratar do expressionismo do Die Brücke, sobre a busca dos pintores desse movimento por uma “vivência intensa das coisas”, por captar a intensidade do que viam, bem como por ser essa postura uma visada “primitivista” e “instintiva”. É essa uma visada que foca mais na tensividade e no sensível, na concretude das coisas, ou seja, numa percepção *primeva, primordial* do mundo, focada nas qualidades plásticas e tensivas deste.

É assim que a questão do primitivo na arte moderna se abre de modo mais claro a uma mudança de ponto de vista e à questão do passional, tal como temos abordado em toda a tese, tomando como parâmetro a oposição “leitura” e “apreensão”, presente em diversos textos de Eric Landowski. Nesse âmbito, o primitivo se apresenta a nós não só no que ele tem de simples, em sentido pejorativo, mas também de elementar, fundamental, basilar. É uma *outra* maneira de visar o mundo, não menor que uma visada cientifizante, mas de outra ordem. Daqui vem toda a raiz do debate de Lévi-Strauss sobre o que ele designa como “ciência do concreto” e “raciocínio figurativo”, em sua obra *O pensamento selvagem*, e que é bem frisado, no campo da semiótica, em Farias (2010), em texto sobre a figuratividade, e Greimas (2014), no texto intitulado “O saber e o crer: um único universo cognitivo”. O que esse debate nos leva a frisar é que, ao buscar uma outra maneira de ver, a arte moderna de alguma forma pôde se aproximar dessa maneira de apreensão sensível do mundo. E o Die Brücke, com as considerações que fizemos, são um exemplo disso.

Nesse contexto, portanto, os quadros do Die Brücke que exploram de modo veemente a estesia e a vivacidade do plano de expressão se inserem

nessa postura ante o mundo, marcada por uma visada mais em busca de sentir do que identificar formas. A simplicidade ao enunciar, a diminuição do papel da perspectiva, todos esses elementos se relacionarão com esse aspecto que, ao mesmo tempo evidencia, como se pode ver, posicionamentos que afirmam ou buscam uma passionalidade, e posicionamentos que demarcam uma busca por libertação de cânones mais convencionais, por outras maneiras de enunciar.

Não espanta, nessa linha de raciocínio, que outros elementos típicos do fazer enunciativo do Die Brücke entrem nessa mesma lógica. Um exemplo é a forte incorrência do grupo na (xilo)gravura, cuja substância expressiva é associada à simplicidade. É o que pode ser notado em xilogravuras coloridas como “Criança em pé” (1911), de Erich Heckel, ou no quadro “Duas mulheres” (1912), de Schmidt-Rottluff. As escolhas temático-figurativas do nu e do corpo¹⁰⁷ (tema da predileção do grupo Die Brücke), associadas à questão do primitivismo, são postos como “metáforas adequadas da natureza” (Behr, 2000, p. 25) e revelam uma visão posta como dando espaço à discursivização de elementos de ordem exótica, estrangeira, espécie de instância reservada ao “outro”.

Varela (1999), ao realizar um estudo sobre a xilogravura expressionista, assim afirma: “Por fim uma última característica comum dos expressionistas, especialmente nos países germânicos, é o uso da arte gráfica de modo intensivo, notadamente a xilogravura.”, e o autor complementa: “No caso do grupo Die Brücke a xilogravura assume um aspecto tão importante quanto a própria pintura, sendo usada como técnica autônoma, independente” (Varela, 1999, p. 13). No âmbito geral dos pintores que compuseram o Die Brücke, cria-se uma espécie de contrato enunciativo “primitivizante”, que se expressa no conteúdo

¹⁰⁷ Sobre essa incursão na temática do corpo e do nu, Carl (2011, p. 166) assim diz: “Sua expressão da interioridade e vitalidade das aspirações desta geração deixou poucos indiferentes. Foi principalmente por meio de representações do corpo, da sexualidade e da natureza que muitos expressionistas manifestaram sua resistência à cultura burguesa e sua busca paralela por uma criatividade rejuvenescida.” Tradução nossa para o seguinte trecho: “Son expression de l’intériorité et de la vitalité des aspirations de cette génération laissa peu de personnes indifférentes. C’est essentiellement à travers des représentations du corps, de la sexualité et de la nature que beaucoup d’expressionnistes manifestèrent à la fois leur résistance à la culture bourgeoise et leur quête parallèle d’une créativité rajeunie.”

representado e na escolha da própria xilogravura, como suporte e substância da expressão a remeter a um fazer enunciativo simplificado, expresso também na própria bidimensionalidade das pinturas do grupo, o que se liga ao gesto de abandono ou problematização da perspectiva renascentista, etc. Vejamos uma obra de Erich Heckel:

Figura 24 - Nu, de Erich Heckel



Nu

(Erich Heckel. 1907. Xilogravura.)

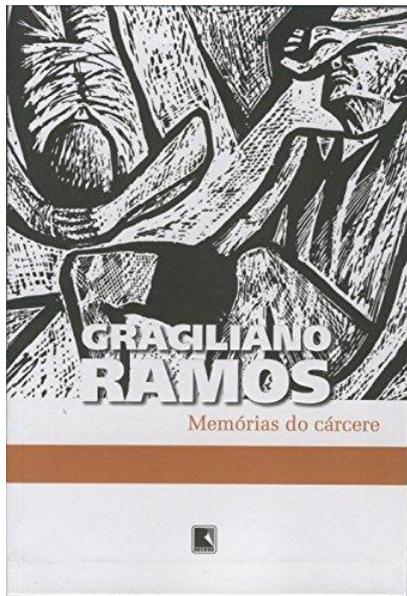
Aqui nos vemos em face também do que é matéria constante de comentários sobre o expressionismo: a deformação figurativa. Em suma, uma ruptura com uma representação “tradicional” do corpo. Uma hexis corporal remete a uma gestualidade contorcida, o ombro deslocado e “exagerado” acentua essa espécie de “anomalização” da forma corporal. Essa gravura parece remeter a uma dimensão passional, ao mesmo tempo que podemos dizer que tal deformação foi feita a título de “caricaturização”, de deformação por

deformação, como forma de contraposição a uma representação tradicional, *esperada*. Busca-se assim um efeito de estranheza, de ruptura, estabelecendo-se a visão de um enunciatário que não estava acostumado com essa maneira de figurativizar.

A dimensão e espaço dado à gravura, bem como a questão figurativa e da representação, se tornam pertinentes porque no jogo das relações interdiscursivas, tachar algo de expressionista estará também relacionado a uma incursão em uma maneira de discursivizar que remete a esses fatores. O uso de materiais gráficos, assim, aliado a uma memória figurativa, servirá como meio de associação com esses pintores, pondo-nos em face, como já mencionado por nós em seção anterior, de um expressionismo “por associação”, cifrado a partir de uma maneira de enunciar de autores consagrados como expressionistas.

Ao dizermos isto, por fim, lembramos também da prática das editoras brasileiras de colocarem desenhos, em obras de Graciliano Ramos, sobretudo nas capas, que remetem a esse universo da gravura expressionista, tais como em edições da Record de *Angústia* e *Memórias do Cárcere*. O jogo interdiscursivo aí se passa, pois, na própria alusão a partir da utilização do meio expressivo e na maneira de figurativizar, já que ambas retomam essa dimensão primitivizante a que aludimos, que pode ser associada tanto ao passional quanto à xilogravura. Ao que nos parece, esses elementos são razões de aproximação veiculadas pelas próprias práticas de editoração das obras, o que nos indicia também a possibilidade de relacionar esse ponto com a dimensão primitivizante de alguns temas das obras de Graciliano, relativos à escassez ligada ao tema da seca, por exemplo, mas principalmente ao próprio tema da condição humana em Graciliano Ramos e da tensão entre natureza e cultura (o ser humano em conflito com a sua própria condição de ser humano, ou seja, em face de sua “animalização”). A seguinte capa serve para ilustrar isso:

Figura 25 - Capa de Memórias do Cárcere, de Graciliano Ramos



Fonte: extraído de Ramos (2014b)

A figura, que retrata uma cena comum em *Memórias do Cárcere*, o protagonista deitado em uma rede rodeada por inúmeras outras, em um espaço apertado, remete ao ambiente da cadeia e à própria insônia e condições aviltantes a que era submetido o narrador, que conta, em toda a obra, o seu sofrimento em tais circunstâncias. Dado que se insinua a angústia de estar em um espaço apertado e sufocante, a figura poderia até mesmo remeter a momentos do livro em que, sendo deslocado para a prisão, Graciliano Ramos fora posto em um porão de um navio de nome Manaus, onde ele passou por verdadeiros instantes de asfixia:

Nos cantos figuras indecisas se abatiam, como trouxas, e do ponto em que me achava não me era possível distinguir o movimento leve das redes. Centenas de pulmões oprimos, ressonar difícil, perturbado por constante rumor de tosse. Punha-me a tossir também, erguia-me sufocado, em busca de ar, levantava os braços e quase alcançava o teto baixo, a tampa da nossa catacumba. (Ramos, 1999, p. 131)

O trecho expressa bem os estados de alma envolvidos na situação. No que tange à gravura, em sua relação com o conteúdo de *Memórias do Cárcere*, tanto por seus meios expressivos quanto pela expressão facial de um dos atores representados, nos vemos em face dessa acentuação operada pelo seu uso. Além disso, a rusticidade conotada, pelo meio expressivo, os traços grossos do desenho, bem como a desproporcionalidade dos membros (mãos), e a fusão das redes, remetem todas a uma maneira passional de representar a cena, o que se indicia pelo estilo expressionista de gravura.

Outra forma de chegar a essa aproximação pelas capas é ver a semelhança do uso dos traços dos desenhos presentes nessas obras de Graciliano Ramos com a obra “Casal conversando” (ver em Dube, 1976, p. 184), de Ernst Barlach. Isso fica evidente nas capas e desenhos, presentes no corpo da obra, de edições do romance com gravuras de Marcello Grassmann. Essas capas, e os desenhos espalhados pelo livro, expressam claramente uma relação dessas imagens com os estados de alma de Luís da Silva, e demonstram uma associação da gravura expressionista com a questão passional presente no romance.

Em suma, e voltando ao grupo Die Brücke, esses traços enunciativos, partilhados pelos diferentes pintores do movimento, apesar da individualidade de cada autor, mostram que o grupo apresentou uma forte homogeneidade de estilo, estilo este que se notabilizou, em suas diferentes vertentes, por uma maneira passional de discursivizar. É importante dizer, porém, que esse aspecto do passional é um aspecto da obra desses autores, estando aliado ao projeto geral de libertação em relação a cânones artísticos. No jogo, pois, dessa libertação, os autores, em diversos quadros, libertaram a emoção e instâncias do sentido marcadas pelo que se aproxima ao passional, o que deu matéria, e razão – a razão desta tese – para fazer dessa vanguarda uma estética que explora o *pathos*.

3.3 – Do feio, do horrendo

Há diferentes parâmetros elencados quando se trata de expressionismo, e diferentes grupos e autores mencionados nos livros sobre o tema. Até agora, exploramos sobretudo uma via que enfatiza a homogeneidade do estilo do grupo Die Brücke, o primeiro movimento com a alcunha, e o mais coeso. Ao mencionarmos outros pintores, na presente seção, o fazemos tanto por eles serem citados nos livros sobre o expressionismo, quanto por serem representativos do que se convencionou caracterizar como expressionismo, ou seja, são pintores que ou se ligaram periféricamente ao movimento, em momento posterior, ou se inspiraram mais diretamente em alguns dos gestos enunciativos mais típicos deles (deformação no âmbito figurativo, exacerbação no plano plástico, xilogravura).

Assumindo essa postura, retenhamos na memória nossas considerações sobre a maneira de discursivizar do Die Brücke (tendo em mente o que é feito na xilogravura “Nu”, de Erich Heckel, figura 25), e pensemos nestes pontos, trazendo outros pintores também ditos expressionistas, visando explorar a constante associação que se faz entre o expressionismo e a questão do feio, a fim de tecermos, além de um perfil figurativo do expressionismo, um perfil figurativo do próprio *pathos* na imagem e na pintura. Assumindo que a associação entre feio e *pathos* no Ocidente não é só fortuita, ou determinada por critérios extrínsecos, mas também por questões plásticas, figurativas e temáticas e, claro, tensivo-passionais, faremos sobretudo referência a figuras de precursores tais como, no caso, James Ensor, e a outros, como Max Beckmann, Otto Dix, Georges Grozs, Oskar Kokosckha, Egon Schiele e eventualmente alguns outros pintores menos conhecidos. A questão do feio se ressalta porque ela está relacionada com o *pathos* plástico-figurativo, ou seja, com especificidades da manifestação do *pathos* na imagem e na pintura.

Já mostramos com Munch algo nesse sentido, uma vez que a figura central do quadro *O grito* apresenta uma gestualidade e um expressão facial acentuadas e constantemente associadas ao horrendo. É seguindo um caminho como esse que o célebre quadro de Munch nos faz pensar em um investimento

passionalizante que reside também em escolhas figurativas feitas no texto. Sem deixar de trazer a dimensão plástica nesta parte de nossa discussão, o que seria impossível, posto que é ela imprescindível para discursos que se comportam passionalmente, focaremos sobretudo nessas questões figurativas, eventualmente também temáticas. Mais do que elencar temas da vanguarda, veremos como esse componente discursivo dos textos serve para fins passionalizantes e estéticos.

Aqui mais uma vez mostraremos uma imbricação entre o estético e o passional, visando expor uma relação entre o feio e o *pathos* no Ocidente. O feio, como categoria estética, se relaciona com o mal, com o obscuro, com o *pathos* nesse território cultural, uma vez que o Ocidente tende a misturar categorias estéticas e éticas/morais. O que nos interessa aqui, além disso, é que, posto em imagem, o feio visa de alguma forma representar o que se põe como desagradável ao enunciatário, gerando uma reação tímica direta por parte deste. Aqui repetimos algo que mencionamos por alto na seção dedicada, no primeiro capítulo desta tese, à figuratividade patemizada: as categorias estéticas, tais como o belo, o feio, o grotesco, o gracioso, o sublime, etc., sempre serviram para julgar formas figurativas a partir do impacto que elas geram, ou na pregnância figurativa e expressiva destas, daí que tais categorias sempre tenham se relacionado com questões patêmicas. Não se dá por acaso, só a título de exemplo, que em um livro como o de Burke (2016) dedicado às noções, ou aos *sentimentos*, do belo e do sublime, sejam feitas diversas considerações sobre as paixões.

No âmbito dessas problemáticas, reiteramos que a questão sobre ser mais expressivo ou menos expressivo um discurso não é só uma balança tensiva marcada por graus de manipulações emotivas do plano da expressão, mas também uma forma retórica de manipular uma dimensão contedística mais superficial dos textos, sobretudo fincada no plano figurativo, e que pode ser concernente ainda ao plano figurativo-temático, ou mesmo à relação entre o figurativo e o nível profundo. É comum que, no caso da pintura, uma discursivização passionalizante apresente o que no Ocidente ficou célebre como o feio, o grotesco, até mesmo o cômico, em um *pathos* que é representado, mas que não é de igual teor ao que mostramos no segundo capítulo desta tese,

relativo às expressões faciais e/ou gestuais convencionais de nossa cultura, mas que é um *pathos* que quer expressar o horrendo a partir da acentuação das formas figurativas.

Isto se dá porque a representação do *pathos* a essa maneira, que foge do convencional, não foca ou para na expressão facial culturalizada, mas na própria modulação da dimensão figurativa da imagem em função de algum elemento de intensidade, ou na figuração de imagens que se caracterizam pelo horror, pela deformação, pela recriação de fantasmagorias e pesadelos, espécies de *figurações* da nossa psiquê que expressam nossos afetos ocultos, ou uma dimensão pessimista/satírica da existência. É assim que o feio entrará em jogo porque ele é associado a uma representação hiperbólica do sofrimento (*O grito*, de Munch), que modula a imagem em função da tonicidade e pode gerar efeitos passionais na instância do enunciatário. Há também aqueles casos em que as figuras parecem ter uma dimensão *simbólica*. Ilustremos estes últimos pontos a partir de um quadro de James Ensor, pintor considerado precursor do expressionismo.

Figura 26 - Máscaras a brigar por causa de um enforcado, de James Ensor



Máscaras a brigar por causa de um enforcado
(James Ensor, 1891, óleo sobre tela, 59 x 74 cm)

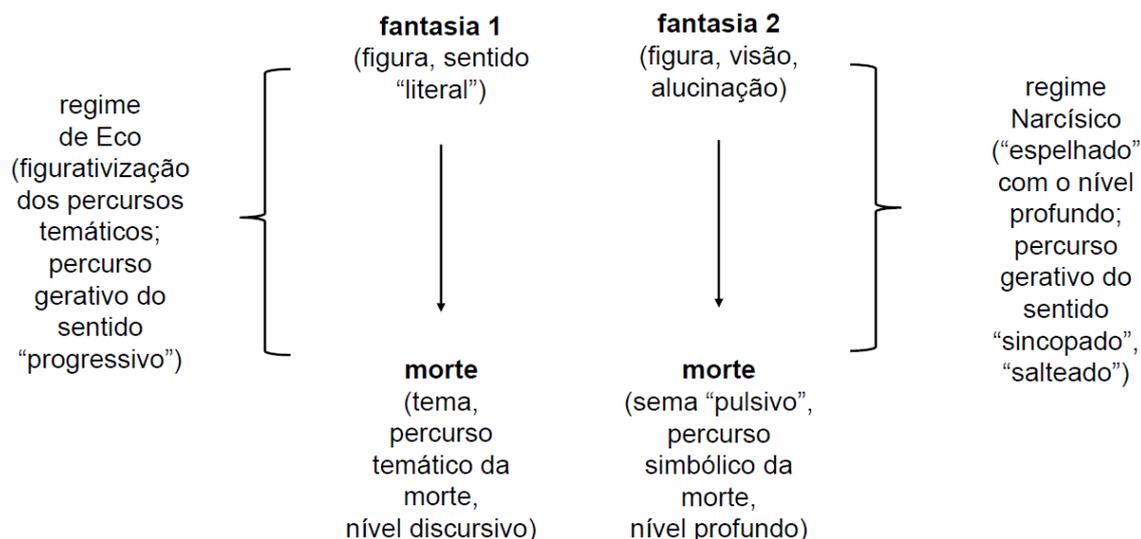
Ensor, nesse quadro, do final do século XIX, teatraliza a morte. No centro, um ator, em posição comum a alguém que é enforcado, com olhos arregalados, traz inscrito em si a palavra “civet”, que parece remeter a um tipo de prato da culinária francesa. Esse ator tem a sua frente dois atores, duas caveiras, por isso podemos ver sugerido na obra o tema da morte. Estas parecem disputar ou estar em conflito por conta desse ator central, o que podemos supor pelo título. Tal disputa, porém, dada a posição das cabeças desses dois atores, parece ter como objeto um outro ator, caído no chão, ao centro, que não apresenta nenhuma consistência corporal, o que o faz parecer somente um retalho de panos, vazio de um ser, de um corpo que fosse vestido deveras por esse retalho.

De ambos os lados, a plateia parece ter como foco justamente esse conflito em torno deste último ator/não-ator mencionado. A plateia também aparece teatralizada, como se fosse composta por uma série de máscaras de personagens grotescos, que provavelmente poderiam ser usadas para outros figurinos. Isto nos faz pensar que as figuras, os atores que compõem a obra em geral, são compostas por espécies de figurinos artificiais, que seriam espécies de fantasias *da* morte e *de* morte, em dois sentidos do termo, diríamos: fantasias, no chamado sentido literal, como máscaras, vestimentas, que caracterizam as caveiras, estas que protagonizam uma luta um tanto insólita; e fantasias (visões alucinadas) da própria morte, visto que, pela teatralidade, Ensor nos poria diretamente ante figuras desse teor, fantasiosas, abrindo margem, assim, para interpretações múltiplas, de ordem “oculta”, e para um ponto de vista *fantasioso* sobre o mundo.

O que é interessante nessa interpretação dupla da fantasia é que ambas estão no plano do figurativo, mas com nuances diferentes: na fantasia *da* morte temos uma fantasia que veste a morte, ou melhor, reveste o tema morte, a morte como tema figurativizado, portanto; já na fantasia *de* morte nós temos uma interpretação em que a morte, em verdade, se situa em nível profundo, numa espécie de isotopia pulsiva, de recriação simbólica e tímica do tema morte situado em profundidade. Nesse último caso, as figuras criam uma possibilidade de contrato hermenêutico de leitura a partir de uma espécie de *modus symbolicus*

(Eco, 1991)¹⁰⁸. Vejamos como pensar isso a partir do esquema expresso a seguir :

Figura 27 - Fantasia 1 e 2



Fonte: elaboração nossa

O esquema se inspira em considerações de Silva (1995a, p. 31), citadas por nós na seção 1.3.1, do primeiro capítulo desta tese, em que versamos sobre figuratividade patemizada. Na passagem, o autor vê uma dupla possibilidade de leitura das figuras em sua relação com os níveis mais profundos, se valendo de

¹⁰⁸ Em Eco (1991) temos uma interessante discussão sobre o simbolismo, com o autor propondo a noção de "modo simbólico", espécie de visada hermenêutica possível em relação a discursos vistos, em certas condições interpretativas, como detentores de sentidos ocultos. Interessante ainda é que, em outra obra, dedicada especificamente à questão da interpretação, vemos Eco mencionar que a abundância de detalhes figurativos pode criar uma espécie de suspeita, expectativa em relação à possibilidade de que as figuras, postas em profusão, apresentariam significados ocultos: "El autor cuenta con excesiva abundancia de particulares acontecimientos que non parecen esenciales al discurso, y fomenta entonces la sospecha de que sus palabras tienen un segundo sentido" (Eco, 1992, p. 162). O importante nessa reflexão é que ela demonstra caminhos de entendimentos possíveis relativos a essas condições interpretativas que um quadro como o de Ensor pode nos fazer encarar e perceber, o que está relacionado, por sua vez, com a dimensão figurativa da obra, podendo, portanto, essa questão ser pensada e estendida a qualquer discurso que possua uma abundância figurativa.

duas metáforas baseadas nos mitos de Eco e de Narciso. No que tange ao nosso esquema, e a sua aproximação com essas proposições de Silva (1995a), na primeira acepção de “fantasia”, em sua relação com o tema morte, seguimos o processo canônico de concreção/abstração do percurso gerativo do sentido, numa leitura do tema central do quadro, depreensível a partir das caveiras, ou seja, um percurso de leitura como *eco isotópico* progressivo de uma instância mais profunda, relativa aos temas do discurso; na segunda, damos um salto do nível profundo ao nível figurativo, sendo este último uma espécie de estrutura espelhada, *narcísica*, em relação ao primeiro, caracterizando uma espécie de motivação, *simbolismo*. É justamente essa especificidade que faz com que o quadro nos traga, ou possa ser interpretado, não só uma visão sobre a morte fantasiada (revestida com a figura “fantasia”), mas uma visão *fantasiosa* da morte.

Marcar-se-ia, nesse contexto, nesse viés relativo a visões de morte, que recriam conteúdos profundos fortemente tímicos, um território bem afeito e próximo às análises da psicanálise. Essa incursão a uma instância “profunda” e “mítica” do sentido pode ser um bom caminho de interpretação também para o fato de que os historiadores da arte e estudiosos aproximam o expressionismo a assuntos relativos ao inconsciente. De fato, uma análise do passional em geral, bem como da imagem, do que poderíamos chamar de um *pathos imagético*, não pode deixar de levar em conta essas questões, pois elas ilustram também um território do *pathos velado, mascarado*.

Há toda uma gama de possibilidades, no campo de estudos da imagem, supomos, e do estudo do afeto em geral, para se pensar o universo passional não só em regimes mais superficiais, relativos às paixões nominais, mas em regimes mais profundos, tais como o esquema, já mencionado por nós, de Beividas (2020, p. 21) o propõe. Há todo um campo a se pensar, portanto, relativo às *figurações* que o imaginário humano fez e faz de suas pulsões e afetos profundos e reprimidos, e que se expressam em *imagens*. É esse fator que nos fará, em alguns momentos, mencionar a questão simbólica e psicanalítica aqui também, porque ela toca de modo central em um aspecto do *pathos* humano, bem como se relacionará de modo fundamental com o romance *Angústia*.

Mencionar o simbolismo aqui é ainda uma possibilidade de entendimento para o costume de historiadores da arte de alcunhar essa fase de passagem do século XIX ao século XX – momento em que se situam as principais pinturas de James Ensor – como *simbolista*, justamente pelo poder evocativo do discurso que, ao ter suas figuras ou plano de expressão vistos de modo ao mesmo tempo motivado e plurissignificativo, se insere em um contrato de leitura de interpretações concernentes ao nível profundo. Instaure-se, assim, um viés de leitura voltado ao mítico, ao “irrepresentável”, ao “oculto”, ao “inefável” até, justamente pela abertura das possibilidades de um preenchimento semântico das figuras ou do plano de expressão. É uma postura como essa que faz autores chamarem Ensor e Munch também de simbolistas¹⁰⁹ (Chipp, 1999, p. 106-112) e que marca o tom da escrita, por exemplo, de um Kandinsky em seu célebre *Do espiritual na arte*.

Feito esse adendo, que nos ajuda a pensar em uma das dimensões da manifestação do *pathos* na imagem e na pintura, espécie de versão tônica do simbolismo, já mencionada por nós no capítulo anterior, acreditamos, voltando a Ensor, que o discurso de tal pintor quer nos pôr em face de um fenômeno similar. E é a maneira teatralizante de discursivizar que torna o quadro de Ensor sutil, crítico e plurissignificativo, ao mesmo tempo. A associação feita com mais clareza com o expressionismo pode ser captada em Argan (2010, p. 504): “(...) a pintura religiosa de Nolde é uma espécie de carnaval da morte (o tema já se encontrava em Ensor)”. A pintura “Pentecostes” (anexas), de Emil Nolde, ilustra bem essa relação e ao mesmo tempo nos faz pensar em uma espécie de caricaturização que também pode definir certos aspectos do expressionismo, o que marcaria, por sua vez, um viés crítico, ironizante, dessa vanguarda.

¹⁰⁹ Essa aproximação da dimensão figurativa acentuada com a motivação, simbolismo, alegoria, no expressionismo, também aparece em outros lugares. Podemos ver essa dimensão ser mencionada também em Sant’Anna (2000, p. 55): “A arte expressionista tem algo a ver com a anamorfose. Assim como na caricatura, sua obrigação não é com a verossimilhança total e imediata. A deformação de um detalhe fala pelo resto do conjunto. Nisso essa arte é eminentemente alusiva, metafórica e alegórica.”. Na definição de “expressionismo” presente no dicionário de Francisco S. Borba vemos aparecer o termo “simbolismo”: “movimento estético de representação de emoções e reações subjetivas, com uso de distorção, exageros e *simbolismo*.” (Borba, 2011, p. 582, itálico nosso)

De todo modo, a concepção pessimista e fantasiosa da morte – e da vida – que se cifra da obra de Ensor não se dá somente a partir da abordagem do trágico, mas a partir de certa ironia em torno do assunto. É por isso que, além dessa incursão a temas aproximados à morte, aliados à deformação e ao que é considerado feio, nós pensamos na possibilidade de ver o expressionismo também em relação ao grotesco¹¹⁰ e à caricaturização, porque esses elementos também possuem uma dimensão emotiva. Em pinturas como “Jornada cinzenta”, de George Grosz, ou nos autorretratos de Max Beckmann, temos exemplos ilustrativos do que queremos problematizar. Vejamos um quadro deste último pintor:

Figura 28 - Autorretrato com lenço vermelho, de Max Beckmann



¹¹⁰ Ao fazer uma espécie de história, de apanhado histórico do grotesco, Bakhtin (1993, p. 40) aponta um “grotesco modernista”, no qual ele inclui, dentre outras vanguardas, o expressionismo.

Autorretrato com lenço vermelho
(Max Beckmann. 1917. Óleo sobre tela, 80 cm x 60 cm)

No quadro, do ponto de vista temático, não temos uma exploração clara, “marcada”, de uma dimensão passional do discurso, tal como aparece em “Grande cena de agonia” (1906), outro quadro de Beckmann. Por outro lado, podemos dizer que há uma exploração hiperbólica e uma dimensão exacerbada que lhe dá dimensão “grotesca” (olhos, mãos, cabeça), do ponto de vista figurativo. Nesse sentido, podemos dizer que temos uma deformação que pode ser tachada como tônica. No quadro de Beckmann, assim, a acentuação dos traços e contornos que compõem esse ator principal pode ser vista em função de uma visão hiperbolizante do mundo e que tem por intuito, por fim, impactar o enunciário, se levarmos em conta essa obra em sua relação com a tradição. É nesse sentido que o expressionismo é visto também como uma estética da acentuação das formas, marcada, a exemplo, por uma figurativização desproporcional do corpo humano.

Logo, nós podemos dizer que uma das motivações de se estabelecer uma dimensão passional a essas pinturas é o fato de elas, pela via de certa caricaturização, visarem uma enunciação hiperbólica, que se utiliza desses aumentos ou desproporções (no caso, relativa à representação do rosto e da cabeça no autorretrato de Beckmann) com o intento de incutir reações emocionais no enunciário, em um gesto similar à dimensão retórica que a caricaturização exerce comumente nas charges, algo bem definido em Barros (2022, p. 40)¹¹¹.

A dimensão passional aqui não se dá tanto porque o discurso se expressa como “discurso apaixonado”, nos termos que viemos desenvolvendo nas

¹¹¹ Transcrevemos aqui o trecho em que Barros (2022), se apoiando em teorizações de José Luiz Fiorin, menciona um caráter emotivo da caricaturização: “As duas charges fazem uso da caricatura, recurso retórico das figuras do excesso. As figuras do excesso, segundo diz Fiorin (2014, 2015), estão fundamentadas no exagero de um ponto de vista. O estranhamento é assim causado pelos traços excessivos da caricatura e também pela impropriedade semântica de um ministro da saúde “fantasiado” de flautista e com a expressão caricatural de um manipulador cínico ou mesmo devasso. Essas anomalias fazem rir (e chorar) e criam aproximação emocional e sensorial entre enunciador e enunciário.”

pinturas do Die Brücke, Munch ou Van Gogh, em que há uma exploração conjunta de tonicidade (acentuação) e andamento (vibração), mas sim em tornar, junto a outros elementos figurativos, o quadro marcado em função de um exagero, de uma *tonificação* gerada pela desproporção de traços (desenho). É isso que, junto com outros componentes, serve para tornar o quadro *desagradável* ou *chocante* ao enunciatário, uma vez que o conteúdo figurativo representado se torna objeto de paixão, seja de horror, de repulsa e, arriscaríamos, até mesmo de riso.

Em outros termos, o enunciador, ao figurativizar dessa maneira, visa fazer o enunciatário projetar posturas tímicas (atração, repulsa, nojo, medo) face ao representado, algo que é anterior à “leitura temática” da figura. Esse é um expediente comum aos filmes de terror¹¹², por exemplo, que se utilizam de figuras consideradas horrendas – pelo menos para um público de uma determinada época, já que o terror, com a passagem do tempo, pode virar *terrível* – justamente para assustar¹¹³ os enunciatários.

Pensando nisso é que não se torna estranha essa associação entre o expressionismo e o feio, bem como com a questão do passional. É óbvio que, nesse debate, o público e a tradição que recepcionava essas pinturas se tornam também pertinentes. Podemos explorar essa questão a partir de dois historiadores da arte: Ernst Gombrich (1993) e Giulio Carlo Argan (1992). Esses autores, ao tratarem do expressionismo, mostram ser feita, na recepção do movimento, uma constante relação entre o feio e a moral e entre o feio e o passional, bem como menções ao público da época em que os expressionistas surgiram. No dizer deles, o que marcara a tradição ocidental, ou seja, uma abordagem em que o feio era posto em segundo plano, passava a ser colocado em primeiro plano pelos expressionistas, o que tinha, obviamente, uma dimensão de *inesperado*¹¹⁴.

¹¹² Lembramos que o expressionismo no cinema também ficou célebre por incorrer no gênero terror. Exemplos disso são os filmes “Nosferatu” e “O gabinete do doutor Caligari”.

¹¹³ Estes claramente associados aos mecanismos de andamento explorados no discurso.

¹¹⁴ É com questões desse tipo que a estética da recepção de um Jauss (1994) quer tratar, sendo sua relação com a historicidade algo que não se dá por acaso. Reconstruir

No capítulo “Arte experimental”, Gombrich, ao mencionar o expressionismo, assim diz: “O que perturba e deixa perplexo o público em relação à arte expressionista talvez seja menos o fato de a natureza ser distorcida do que o resultado implicar um distanciamento da beleza.” (GOMBRICH, 1993, p. 448) Nesse contexto, os exemplos dados se voltam sobretudo para a figura de Munch, ao lado das considerações do autor de que essa época foi marcada também por uma forte busca pela arte de sociedades primitivas.

Gombrich ainda afirma que expressar o feio foi justamente o modo de não idealizá-lo, uma busca de trazer para a arte o que era visto como doloroso, “sem beleza”. Essa oposição beleza vs. feiura parece ser muito importante nas considerações do autor e traz em seu bojo valores e semas que delimitam uma imagem do “feio” e do “belo” para o Ocidente até então, o que se liga a outras conotações, como “mal” e “bem”, “ordem” e “desordem”. Se formos para Argan (1992), veremos postura similar ante o expressionismo:

Na medida em que a obra materializa diretamente a imagem, não é necessário que o pintor escolha as cores segundo um critério de verossimilhança: ele pode realizar suas figuras em vermelho, amarelo ou azul, da mesma maneira que o escultor é livre para executar suas obras em madeira, pedra ou bronze. (...). A deformação expressionista não é a caricatura da realidade: é a beleza que, passando da dimensão do ideal para a dimensão do real, inverte seu próprio significado, torna-se fealdade, mas sempre conservando seu cunho de eleição. Devido a essa beleza quase demoníaca da cor, que frequentemente vem acompanhada por figuras ostensivamente feias (pelo menos segundo os cânones correntes), a imagem adquire uma força de peremptoriedade categórica, como se realmente já não pudesse existir pensamento para além dela. (Argan, 1992, p. 240)

Podemos dizer que as afirmações no início do trecho se ligam ao que já dissemos em seções anteriores sobre a pintura se emancipar mais como

o “horizonte de expectativas” leva em conta justamente questões relativas a uma práxis enunciativa, que divide os posicionamentos estéticos em “novos” e “velhos”. Muito do dito impacto expressionista passa, também, por essa reconstrução de horizonte de expectativa por parte desses historiadores da arte, que julgaram “inesperada” a incursão pelo que se considerava “feio”.

linguagem no século XX, e isto fica bem delineado em passagens como “a obra materializa diretamente a obra”, “não é necessário que o pintor escolha as cores segundo um critério de verossimilhança”, ao mesmo tempo que, veremos, o texto de Argan revela fortemente como ideias de uma estética *clássica* estão subjacentes à recepção feita a essas obras expressionistas. É interessante, assim, perceber que as obras desses historiadores da arte mostram justamente a tensão entre concepções de estética muito marcadas pelo ‘belo’ e o advento de uma estética modernista, vanguardista, que a subverte e é contrastada com essa outra.

Ainda seguindo o escrito de Argan, vemos este nos dizer também que o expressionismo é “a primeira poética do feio” e acrescentar “o feio, porém, não é senão o belo decaído e degradado” (Argan, 1992, p. 240). Ao dizê-lo, o autor nos faz pensar, ou pelo menos parece ter isso como pressuposto, duas acepções de beleza: uma beleza que seria estritamente estética, e uma beleza que seria de ordem ética, moral, algo um tanto ligado à tradição do Ocidente que tem como uma de suas bases a ideia socrática de associação entre o belo e a virtude. Gombrich, por sua vez, nos diz que a arte expressionista concretizou a expressão do feio sem “embelezá-lo”: “Tornou-se quase um ponto de honra dos expressionistas evitar qualquer detalhe que sequer sugerisse boniteza e polimento, e *chocar* o ‘burguês’ em sua complacência real ou imaginada.” (Gombrich, 1993, p. 449, *itálicos nossos*)

Desse modo, segundo os pronunciamentos dos historiadores da arte, em sua atitude de expressão artística, o expressionismo ou não se utilizou de uma “idealização”, ou, pelo menos, pôs em evidência o que era visto como feio pela tradição ocidental, e reside aí uma das raízes do *impacto* gerado por essa vanguarda. Além disso, é importante dizer que esses historiadores da arte demonstram que havia um olhar “moralizador” (sancionador) da sociedade, um olhar *posicionado* disforicamente em relação a essas obras, o que nos faz pensar o quão esse atrelamento entre feio e passional, nessa discussão, está fincado em um olhar ocidental. Afinal, pode-se conceber a história do Ocidente, até o

advento do século XX, como sobretudo voltada para o belo e uma concepção de belo. Estaria o feio, por sua vez, nessa tradição, “recalcado”?¹¹⁵.

Ao mencionarmos esse assunto, visamos deixar claro aqui que não concebemos *a priori* que a feiura é um elemento delineador de passionalidade, ou que o belo é o bom, estamos analisando o ponto de vista que tem como pressuposto isso. Afinal, precisamos também estar atentos à relatividade do passional, que sempre depende de um observador, bem como em nossos preconceitos culturais, arraigados em nós. Por isso Greimas e Fontanille (1993, p. 79-87) tratam dessas questões de relativismo cultural e paixão, frisando que, ao tratar de paixão, é sempre necessário pensar na figura do moralizador. Perguntamo-nos até que ponto uma estética ao modo “clássico” ainda subjaz ao nosso olhar, afinal, nosso imaginário ocidental ainda continua tendo *horror à “desordem”*, à “deformação”, ao “feio”?

A questão a se colocar não concerne somente a nós, que vivemos no século XXI, mas sobretudo à sociedade contemporânea dos movimentos vanguardistas e dos expressionistas, em suas diferentes vertentes, e ao quanto essa sociedade traz em si, também, toda a sua tradição e história. É abrir demasiado o lastro de nossas considerações assumir essa postura? Seria uma afronta propor uma espécie de *visão geral* ocidental, relativa a essas questões? De toda maneira, o tema do feio nos faz lembrar de uma oposição levantada por Herman Parret (1986) e mencionada por Fontanille e Zilberberg (2001).

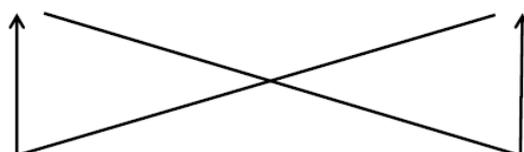
Se formos ao que é dito no capítulo “Paixão”, presente no livro *Tensão e Significação* (2001 [1998]), veremos que Fontanille e Zilberberg, ao fazerem um

¹¹⁵ Importante frisar que um movimento em direção ao feio começa a se acentuar com o célebre pronunciamento de Victor Hugo, no prefácio de Cromwel, sobre o feio e o grotesco. Além disso, em termos semióticos, o recalcado é da ordem do modo de existência potencializado, logo não é uma total “ausência”, mas uma “presença em surdina”. É interessante pensar isso porque, enquanto potencializado, está em gérmen a possibilidade de que ele venha a se manifestar novamente, ou seja, voltar a *realizar-se*. A nosso ver, é algo desse tipo o que acontece com o dito “feio” no expressionismo e na história ocidental: ele aparecia na história do ocidente um tanto “na surdina” para se realizar de modo mais claro nessa vanguarda. Por outro lado, uma vez que tudo está em relação de complexidade e tensão, ao se realizar, o feio é que passa a deixar o seu *outro* na surdina, potencializado agora, e na espreita, que é a visão classicizante do mundo, sempre pronta para as *moralizações*.

rápido histórico sobre o tema, citam o filósofo e semioticista belga, que dizia ter sido o tema das paixões sempre visto, no contexto da cultura ocidental, sobre o pano de fundo de dois imaginários distintos: o ligado ao *logos*, que estaria relacionado a noções como “clareza”, “harmonia”, “regularidade”, “universalidade”, entre outras; e o propriamente ligado ao *pathos*, relacionado a noções como “loucura”, “morte”, “caos”, “irregularidade”, dentre outras. O quadrado a seguir visa esquematizar as oposições presentes em Parret (1986, p. 15), dando foco somente aos contrários, o que pode, obviamente, deixar de matizar possíveis relações mais sutis, que poderiam eventualmente ser não estritamente de contrariedade, e sim de contraditoriedade, mas que expressam as contraposições que aparecem em Parret:

Figura 29 - Imaginário lógico vs. Imaginário pático

imaginário <i>lógico</i>	imaginário <i>pático</i>
razão	loucura
vida	morte
clareza	obscuridade
cosmo	caos
harmonia	desarmonia
celeste	subterrâneo
universalidade	particularidade
regularidade	irregularidade
distintividade	indistintividade



Fonte: elaboração a partir de Parret (1986, p. 15)

O imaginário relativo à feiura lida com essas questões, a nosso ver, e por isso se aproxima do imaginário pático no Ocidente, sob a forma do “obscuro”, do “obsceno”, do “grotesco”, do “mal”, etc. Trazer esse esquema tem como intuito

associar a questão do feio à questão do passional no Ocidente, admitindo que o feio, para essa tradição, se associa ao imaginário pático, ao mal, o que se manifesta nos diferentes discursos presentes em nossa cultura, e o que inclui os discursos manifestados pelas imagens e pela pintura em geral. Não obstante, acreditamos que o expressionismo representa um dos vários momentos em que o que se considerou feio e o passional se atrelaram fortemente no Ocidente, podendo isso ser matéria de uma grande investigação na história da arte, a ser realizada por outros trabalhos, além do nosso. Contentamo-nos em lançar a problemática e em apontar a questão, justamente porque julgamos ser uma empreitada de amplo lastro.

Quanto a essa aproximação entre o feio e o imaginário pático, ela é interessante também para captar a versão especificamente plástico-figurativa do pático, ou seja, o *pathos* representado na imagem de modo genuíno, que tem de se dar numa lógica *imagética* e não verbal, o que cremos estar mostrando com essa discussão e imagens analisadas.

Por outro lado, do ponto de vista verbal, das relações entre percursos semânticos que “contaminam” o léxico do pático e do feio, além dos exemplos dados com os historiadores da arte, podemos ilustrar a relação a partir do que já dizia Greimas sobre o termo francês, de origem alemã, usado para designar a “fealdade”: “A feiúra (*laideur*), cuja etimologia germânica – *leid* “dor” – já a torna suspeita, não corresponde ao belo, e é “a beleza da feiúra”, e não a fealdade, o que é admitido como valor estético. (Greimas, 2017, p. 87). O feio, como se pode ver, se associa com a dor, e é numa lógica similar a essa que a representação do *pathos* também se dará, numa imbricação entre ética e estética.

Nesse âmbito, ainda que o pronunciamento de Greimas seja crítico à tradição do feio na estética, o que está relacionado ao ponto de vista de base dessa tradição, de viés classicizante, que ele, Greimas, evidencia, é interessante perceber que o mesmo pronunciamento abre margem para considerarmos a possibilidade de o feio “camuflar” o passional na tradição ocidental. Isto se torna evidente quando vimos que, ao mencionar o étimo da palavra “*laideur*”, aparece a palavra “dor”, o que nos aponta para um conteúdo relativo à feiúra e a um conteúdo passional. Todo um universo semântico se encontra ligado à feiúra e

à paixão, todo um universo de conotações que fizeram do gesto do expressionismo, tomando uma figura como Munch e outros, uma espécie de acontecimento histórico tônico e um deflagrador de um imaginário que, a nosso ver, era recalcado antes.

É por isso que, segundo diz Umberto Eco, no livro *História da feiura*, em convergência com os outros historiadores da arte mencionados nesta seção, as vanguardas do século XX estabelecem o triunfo do feio. Ao percorrermos, por sinal, o livro do autor, vemos diferentes conotações subjacentes à concepção de feio no Ocidente: o cômico, o obsceno, o inquietante (“Das Unheimlich”, de Freud), o grotesco, o “diabólico”, o “monstruoso”, todos a se referirem tanto a um campo da *alteridade*, quanto ao que se impõe como campo do passional. O que é bem ilustrativo dessa dimensão do feio é que podemos pensá-lo não só a partir de uma associação com a dor, mas com o cômico também, além de levarmos em conta essa dimensão de recalcado que ele possa ter.

Isso pode ser pensado, ainda, levando-se em conta um estudo como o de Bakhtin sobre Rabelais, donde veio, por sinal, a inspiração do autor para o termo *carnavalização*. A importância de mencionar esse estudo é que ele representa um olhar relativo a um momento de nossa história em que o grotesco, o feio, a deformação, se ressaltaram, justamente num contexto de “mundo ao avesso”, de libertação frente às imposições civilizatórias, e de manifestação de uma estética *outra*. A seguinte passagem ilustra bem isso:

No entanto, mesmo nesse estágio, e sobretudo em Rabelais, as imagens grotescas conservam uma natureza original, diferenciam-se claramente das imagens da vida cotidiana, *preestabelecidas* e *perfeitas*. São imagens ambivalentes e contraditórias que parecem disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da **estética "clássica", isto é, da estética da vida cotidiana preestabelecida e completa**. A nova percepção histórica que as trespassa, confere-lhes um sentido diferente, embora conservando seu conteúdo e matéria tradicional: o coito, a gravidez, o parto, o crescimento corporal, a velhice, a desagregação e o despedaçamento corporal, etc., com toda a sua materialidade imediata, continuam sendo os elementos fundamentais do sistema de imagens grotescas. São imagens que se opõem às imagens clássicas do corpo humano *acabado, perfeito* e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento. (Bakhtin, 1993, p. 22)

A presença de termos como “preestabelecido”, “perfeito”, “completa”, chama-nos atenção pelo seu caráter “acabado”, até mesmo “programado” (como em preestabelecido), que se contrapõem ao “contraditório”, ao “ambivalente”, estes aliados ao despedaçamento corporal. É neste ponto, relativo ao corpo, que podemos lembrar a xilogravura de Erich Heckel (“Nu”, figura 25), trazida na seção anterior, justamente para mostrar que, naquela maneira de figurativizar, está também a busca por um corpo desconstruído de valores relativos à perfeição, um corpo dinâmico, no próprio devir da depreensão do seu estatuto como corpo mesmo. É essa a motivação, cremos, da incursão expressionista na deformação.

A tensão mencionada na passagem nos revela ainda o que apontamos sobre as diferenças entre um olhar classicizante e um olhar patemizante. O que chama atenção na reflexão de Bakhtin, direcionada ao grotesco em si, é que ele associa a deformação, e o cultivo ao que é considerado feio, ao inacabado e ao imperfeito, termo que utilizamos aqui nas duas acepções, tanto referente à temporalidade quanto como contrário do que se considera perfeito, sem defeitos. É assim que a atitude expressionista de deformação pode ser aproximada à do grotesco, ambas a uma dimensão exacerbada e passional, bem como a um olhar “desviante” da sociedade, o que não deixa de se aproximar da dimensão dúbia designada pelo conceito de carnavalização, em que uma espécie de licença carnavalesca abre margem para a manifestação do reprimido na sociedade e que, a nosso ver, também se relaciona com a mencionada teatralização quando analisamos o quadro de Ensor e citamos comentário de Argan (que utiliza a expressão “carnaval da morte”) sobre a aproximação entre o pintor belga e Emil Nolde.

É essa dimensão exacerbada, grotesca, a qual assumimos poder ser associada ao expressionismo, que pode nos indiciar efeitos de ironia de determinadas imagens provenientes de autores dessa vanguarda, e que pode também nos direcionar a uma aproximação um tanto insólita entre o horror e o cômico. É aqui que nós voltamos a lembrar do comentário que fizemos sobre o hábito de alguns adolescentes de hoje em dia de chamarem o terror de outras épocas de *terrific*: é uma evidência da relatividade do passional, quando ele se exonera, pelo tempo da mudança de público (de gerações, por exemplo), e não

causa mais o impacto esperado que ele deveria gerar. Para muitos das gerações atuais, filmes como *O exorcista* (1973), de William Friedkin, ou a série de Freddy Krueger, podem ser risíveis.

Não queremos entrar na questão do relativismo quanto à instância do leitor/espectador, mas tratar de algo que julgamos efetivo e pertinente: o comentário, claro, desses adolescentes, reside também nos enredos dos filmes, mas eles se direcionam sobretudo ao impacto “assustador” que não geram mais os mecanismos de andamento ou as figuras dessas obras. A acentuação figurativo-plástica presente nelas, usada de modo expressivo, para impactar e assustar, já não causa nenhum efeito, ou melhor, causa um efeito contrário, cômico. Essa acentuação figurativo-plástica consiste justamente em explorar em demasia uma deformação, uma desproporção de figuras (rostos desfigurados, etc.), pondo em território próximo a deformação emotiva e a caricaturização, dado que ambas são duas formas que se apresentam bem *marcadas* nos discursos.

Um exemplo emblemático dessa discussão é o fato, já mencionado por nós, de a expressão facial presente no quadro *O grito*, de Edvard Munch, ter corrido mundo e não somente com fins de exposição do trágico: o emoticom do whatsapp usado por nós, também, ou melhor, sobretudo, serve para gerar humor; a série de filmes do Pânico, cuja máscara do serial killer é inspirada no quadro de Munch, não por acaso ganhou uma versão cômica, ou melhor, misto de terror e riso, presentes nos vários filmes intitulados “Todo mundo em pânico”¹¹⁶, que estampam também uma personagem com a imagem usada nos filmes que parodiam. As imagens a seguir servem para o leitor visualizar esses elementos.

¹¹⁶ Ao todo, o filme *Todo mundo em pânico* é composto por uma série de 5 filmes, publicados entre os anos 2000 e 2013.

Figuras 30

Fonte: Quero bolsa (site), Clínica Selles (site)

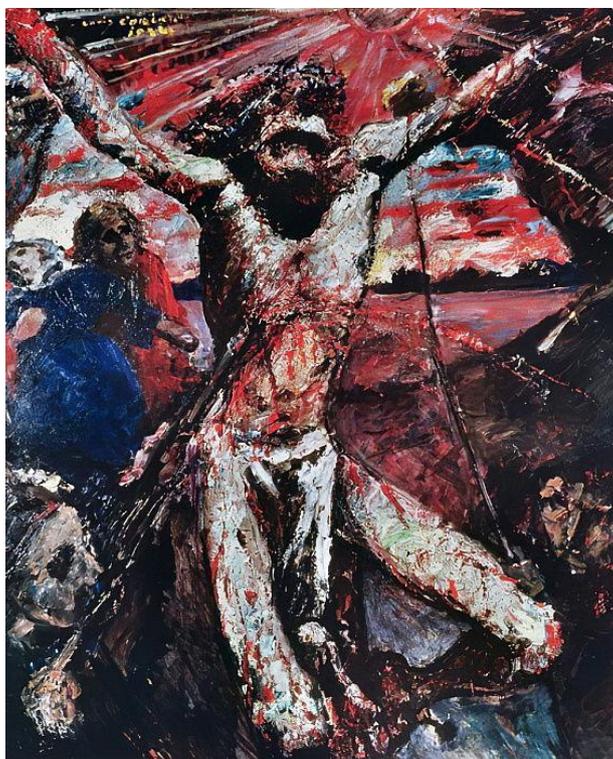
Ambas marcam fortemente a acentuação gestual e facial, retomada do quadro *O grito*. Isto se dá pela exploração dos traços dos desenhos, que criam essas formas exageradas. Não é de espantar, pensando nisso, também que os mecanismos de *acentuação* sempre foram usados pelas comédias no teatro – a Comédia dell’Arte e Molière que o diga – justamente para gerar efeitos de ironia e riso.

O ponto a que queremos chegar, portanto, é relativo à associação que se pode fazer entre o cômico e o horror, e, estendemos, entre o expressionismo e o grotesco, o que se dá por esse fator da acentuação, da exacerbação, que pode servir como mecanismo tanto para o trágico quanto para o cômico, a nos fazer lembrar, por sua vez, que o universo passional não é somente feito de paixões tristes e trágicas, mas de paixões alegres também, voltadas para o riso, para efeitos de ironização, de duplo sentido, de sátira, de crítica e caricaturização. É preciso também acentuar as formas para mobilizar o enunciatário e induzir efeitos de humor e de crítica, como mencionamos ao citar a passagem de Barros (2022) sobre o universo das charges. É a acentuação figurativa, das formas, dos contornos, as desproporcionalidades, que podem servir tanto para gerar tragicidade, quanto para gerar comicidade; a diferença é que, no caso desta

última, os parâmetros de andamento não são tão presentes, ficando mais presentes os parâmetros de tonicidade, de acentuação, como mostramos no autorretrato de Beckmann.

Logo, no caso do expressionismo, vale frisar, não é só pelo caminho da tragicidade que se visará despertar emoção no enunciatário, por vezes isso pode se dar pela via de algo similar à paródia, à ironia, ou mesmo simplesmente como forma de chocar o olhar, de estabelecer uma enunciação desviante do esperado, de ir na contramão do olhar já instituído. No quadro a seguir, intitulado “O cristo vermelho”, de Lovis Corinth, podemos problematizar essa questão, vendo tanto tragicidade no quadro quanto outros elementos que causam estranhamento justamente por não serem elementos comuns ao que normalmente acompanharia essa dimensão trágica, de representação do sofrimento:

Figura 31 - O cristo vermelho, de Lovis Corinth



O cristo vermelho
(Lovis Corinth. 1922. Óleo sobre tela)

É uma das tantas representações da paixão de Cristo que temos em nossa cultura. Nesta, vemos uma série de atores que rodeiam o ator principal, que representa Cristo. À nossa esquerda (à direita do Cristo representado), temos uma figura vestida de azul, prostrada nos braços da outra, vestida de vermelho, que parecem remeter, dada a gestualidade, àqueles que ficaram aos pés da cruz quando Jesus foi crucificado. Os olhos fundos, marcados pelo preto, nos remetem a um universo da escuridão e desfiguração. Ao mesmo tempo, vemos uma ausência de nitidez ao identificá-las, o que se dá devido à acentuação plástica da obra, pois essas figuras se mostram imersas em uma plasticidade fortemente vibrante.

A ausência de expressão de dor, por parte do ator principal do quadro, não traz o passional para o rosto representado (debreado, enuncivo), é um dos elementos que causam o estranhamento a que aludimos. Ao mesmo tempo, essa ausência pode muito bem ser fonte de choque a um enunciatário que *espera* a expressão de dor na imagem, uma vez que é uma representação da Paixão de Cristo. Talvez seja essa a finalidade do enunciador ao não colocar a expressão da dor, o simples não atendimento ao que é esperado, gesto que parece ser típico do expressionismo, que se pauta em um não atendimento a esse imperativo, o que se relaciona, também, ao que afirmamos sobre o quadro de Ernst Kirchner (“Cabeça de mulher defronte de girassóis”, figura 22), em que a mulher representada não expressa um estado de alma “compatível” com a vivacidade do plástico na obra, o que nos fez dizer que havia ali também um desejo de uso “arbitrário”¹¹⁷, “independente” da cor.

Esse fator, porém, não oblitera o investimento passionalizante e hiperbolizante do quadro, dada a velocidade e o movimento que se pode apreender a partir das pinceladas presentes, bem como do exagero da tinta. De todos os elementos, o mais eloquente, com certeza, é o “vermelho”, adjetivo que, por sinal, qualifica o Cristo no título, a apontar a centralidade da mesma cor,

¹¹⁷ O termo “arbitrário”, apesar de não deixar de apresentar similaridades com a terminologia saussureana, está aqui empregado em acepção do senso comum, no sentido de algo que não segue regras ou normas ou se usa da própria vontade para deliberar, agir.

que jorra do corpo do mesmo Cristo representado, bem como do sol, que também faz jorrar um vermelho denso. Perguntamo-nos até que ponto o vermelho de Cristo, do sol, espalhado em diversas partes do mundo representado, não indicam um irradiar e um jorrar de um sangue misturado com esse mesmo mundo, o que demarcaria uma mistura entre estado de coisas representado e estados de alma, mundo e dor do sujeito se confundem.

É por ter essa consistência que a imagem de Lovis Corinth nos faz voltar ao próprio tema geral da paixão e das relações entre *pathos* e imagem. Mais do que uma representação do *pathos*, em *O cristo vermelho* vemos o *pathos* da própria imagem, a própria imagem se desfigurando. É uma imagem *gritante* em nível profundo, que assim se *desfigura* porque o *pathos* tônico só pode mesmo é desconcertar o discurso, fazê-lo vibrar e se encarnar. Não é só o Cristo que se abre, a imagem se *abre* pra espalhar e espirrar o sangue de Cristo que se confunde com a própria plasticidade dela. E é não somente uma exposição do horror da cruz mas do horror da condição humana. Afinal, não seria o momento da paixão, da cruz, justamente o momento em que o Cristo mais sentiu na pele, na carne, a dor humana?

Utilizar o termo *desfiguração*¹¹⁸ serve para, além de citar esse investimento plasticizante que desconcerta a imagem, dizer por que a questão da deformação e do feio se relacionam de modo fundamental com o expressionismo e com a expressão tônica da paixão. Em linhas gerais, no que tange a uma exploração mais claramente marcada do passional, podemos dizer que o expressionismo, conjugando o plástico e o figurativo, nos aponta um caminho em que a intensidade se configura como uma espécie de força que *desfigura* a imagem, que até mesmo a desconstrói, pondo em realce a corporalidade desta e pondo a representação do discurso em risco, já que a imagem pode entrar numa espécie de crise.

Esse ponto é que nos faz dizer que o pôr em evidência do *pathos* na imagem é também pôr a imagem em questão. Não deixa de ser ilustrativo que, em outro contexto, mas que vemos como questão similar, o dilema da

¹¹⁸ Termo que possui similaridade ao que aparece em Didi-Huberman (2013a, ps. 190, 201, 202, 203, 208, 242, 244, 253, 266, 268, 269, 270, 271, 273, 292, 294).

representação do *pathos*, em um documentário como o “Shoah” (1985), de Claude Lanzmann, discutido em um livro como *Imagens, apesar de tudo* (2020[2003]), de Didi-Huberman, se dê em torno disso: é o *pathos*, em uma versão *demasiado* tônica, representável? É possível, e eticamente legítimo, fazer imagens desses momentos? Só pode ser tônico o gesto de representação, em um caso como esse, daí que Didi-Huberman se use de uma construção concessiva (“apesar de”, “malgré tout”, em francês) para tornar aceitável a representação desse episódio de sofrimento sem igual em nossa História.

É esse fator figurativo, de representação, aliado, claro, à expressividade plástica, que abre espaço também para uma leitura em função de um posicionamento veridictório e ideológico do discurso, dado que se manifesta um discurso que quer expor as dores e paixões num âmbito não somente individual, mas social, ou relativo à condição humana como um todo. É isso que abre a possibilidade para que o expressionismo seja gritante (valemo-nos de novo do trocadilho) não só do ponto de vista pático, mas também ideológico, político. Um quadro como *Os retirantes*, de Candido Portinari, serve para ilustrar esse ponto.

Figura 32 - Os retirantes, de Candido Portinari



Os retirantes
(Candido Portinari. 1944. Óleo sobre tela, 181 x 192 cm)

Trazer um quadro do pintor brasileiro se revela importante também porque ele apresenta uma clara relação de intertextualidade com um romance de Graciliano Ramos, bem como uma dimensão ideológica. Essa face do expressionismo, e a relação entre os textos, é importante para pensar na poética de Graciliano Ramos em geral, porque o alagoano é um autor que associa dimensão ideológica do discurso e dimensão passional, já que é também a aproximação com o romance *Angústia*, obra deste autor, que motiva toda a presente tese.

Reparando nos elementos dessa pintura, temos características típicas do expressionismo, tais como a exposição de atores deformados, desfigurados, um tanto caricaturizados. A forma raquítica de alguns desses seres, a mostrar traços de seus esqueletos, a presença de pedaços de ossos no chão, remontam todos ao tema da morte. Chama atenção também a semelhança figurativa (forma dos olhos dos atores) e plástica que há com figuras do quadro de Ensor, comentado por nós, ou com gravuras expressionistas em geral. O certo é que o investimento figurativo-temático, associado aos elementos plásticos, tais como o cromatismo sombrio, se utilizam de uma conjugação entre o pático e o ideológico na busca de expor acentuadamente a condição desses retirantes.

O fato de se pôr nesse âmbito de uma dimensão fundamental da existência, no limite em que a dor nos põe entre o existir e o não existir (vida/morte), ou entre a condição de ser homem e se animalizar (cultura/natureza) é o que gera, reiteramos, a associação dos temas e figuras do expressionismo a uma camada profunda do sentido, relativa ao recalcado, ao mito, ao primitivo, às pulsões, ao que se esconde no sujeito e a suas fantasmagorias¹¹⁹, ao inconsciente. É assim que é vista a figura de um pintor

¹¹⁹ É isto que nos faz pensar que, ao lado do alegorismo convencional que apontamos no segundo capítulo, podemos ter uma dimensão alegórica tônica no expressionismo,

como Egon Schiele e os seus quadros de corpos desnudos e de feições eróticas. É nesse sentido que vai também a obra de Oskar Kokoschka, este que se voltou, além da pintura, para o teatro, com a peça intitulada “Assassino, Esperança das Mulheres”. Por sinal, mencionar o teatro expressionista abre espaço para explorar o modo como esse aspecto do expressionismo foi visto em outras artes, tal como o cinema, constantemente associado a um imaginário passionalizante:

Assim é que monstros e criaturas diabólicas assombram, muitas vezes, o universo expressionista tais como mortos-vivos, formas fantasmáticas e imprecisas que dominam o espaço evocando movimentos da vida às vezes inquietantes, outras vezes parecendo revelar o desejo do indesejável que habita a alma humana. O mundo expressionista fantástico é profundo em seu desespero e introduz por todos os lados a suspeita e o mal-estar. Eles põem em cena a teatralidade da aparência, denunciam a odiosa vaidade de um mundo mergulhado no excesso de poder, indiferente à experiência sensível do humano.” (França, 2002, p. 135)

Nesse aspecto, vemos que ao ethos de culto ao primitivo, ao monstruoso, ao exacerbado, se soma o de culto ao irracional, ao fantasmagórico. Pensando ainda em outra arte, poderíamos ver um desses pontos estendidos à própria denominação “expressionismo” na música. O dito expressionismo musical de um Schoenberg, em *Erwartung*, demarca, pois, a inarticulação, a negação de um discurso que parece não ser regido por uma referencialidade ou intencionalidade. Dentro desse jogo, mais uma vez vemos uma espécie de oposição entre ordem e desordem, e entre regularidade e irregularidade subjacente.

Essa menção às outras artes, ainda que superficial, serve para mencionarmos o fator de que o processo de delimitação de uma imagem-fim do expressionismo não passa só pela pintura, na verdade enquadra diferentes parâmetros, até mesmo os que levam em conta o que se convencionou chamar de expressionismo nessas artes. Assim, é importante dizer que o termo tem

a nos remeter a imagens que "simbolizam" a dimensão pulsiva de nossa existência, justamente porque dizer *simbolicamente* seria uma forma de remeter ao recalcado.

também essa feição que se “desgarra” e transita em diferentes linguagens, por vezes a misturar considerações extraídas de diferentes proveniências, mas constantemente tendo em seu bojo essa dimensão figurativo-temática acentuada, e esse apontamento ao passional.

3.4 – Expressionismo e abstração

Depois de nos voltarmos, na seção anterior, sobretudo para o perfil figurativo do expressionismo, dedicar uma parte deste capítulo para tratar especificamente de expressionismo e abstração é voltar o foco ao perfil mais plástico desta vanguarda, separação que, lembramos, usamos só para fins de simplificação da exposição. Tratar de abstração e expressionismo se torna um imperativo porque outros grupos ditos expressionistas, a serem analisados a seguir, estiveram relacionados com o abstracionismo, e porque a aproximação não é somente fortuita. Dizemos isto porque podemos pensar em um caminho – que não é único, vale frisar, mas um dos possíveis – de uma espécie de continuidade entre a postura de negar uma maneira convencional de figurativizar — dentre essas possibilidades, mencionamos a *desiconização* — e o direcionar-se cada vez mais para os elementos estritamente plásticos da pintura. Nesse contexto, o que nos interessa aqui é sobretudo a direção a uma abstração patemizante, e a explanação de uma emoção especificamente estética, já debatida no final do segundo capítulo desta tese. O acento plástico realizado pelo expressionismo do Die Brücke faz-nos vislumbrar essa direção, ainda que esses pintores não tenham tentado atingir a abstração tal como o fizeram os pintores do movimento Der Blaue Reiter, liderado por Kandinsky.

Pensando nisso, dedicar-nos-emos nesta parte a escrever sobre esse determinado grupo, em função do foco dado à figura de Wassily Kandinsky e ao seu *Do espiritual na arte*, e sobre o expressionismo abstrato, norteado em nossa reflexão pela figura de um Jackson Pollock. Problematizaremos ou buscaremos traçar em que aspecto esses grupos podem ser relacionados com o expressionismo, ao mesmo tempo que, a nosso ver, os pintores mencionados nessa discussão acentuam ainda mais o que o Die Brücke, Van Gogh e Munch

já haviam iniciado de modo mais marcado: um investimento passional no plano plástico da pintura.

3.4.1 – Wassily Kandinsky e Der Blaue Reiter

Nos livros que versam sobre expressionismo, em que encontramos principalmente dois nichos mais coesos de pintores, já o dissemos, temos os vinculados a Dresden, no caso, o Die Brücke, e há os de Munique, que compuseram um almanaque intitulado Der Blaue Reiter (“O cavaleiro azul”, em alemão). No almanaque editado e publicado em 1912 por Kandinsky e Franz Marc, esses pintores traziam em sua composição variados textos, sobre artes visuais, música e teatro, que definiam ou ilustravam suas concepções do fazer artístico. A publicação veio após a organização por parte do grupo de duas exposições de pinturas. A esse último grupo são ligados, principalmente, o próprio Kandinsky, pintor de proveniência russa, mas que realizou suas atividades sobretudo em território alemão, e Franz Marc, e outros pintores, tais como Alexej von Jawlensky, Gabriele Münter, August Macke, Paul Klee, Heinrich Campendonk, Alfred Kubin e uma série de artistas que apareciam com obras nas exposições organizadas pelo grupo.

Ao tratar desse grupo de Munique, Dube (1976) dá atenção a um primeiro momento, anterior ao Der Blaue Reiter: o da Neue Künstlervereinigung München (“Aliança dos Novos Artistas de Munique”), época em que uma série de artistas, incluindo Kandinsky, Jawlensky, Münter, e outros, tais como Marianne Werefkin, Alexander Kanoldt, se reuniram e realizaram uma série de exposições em Munique. Nesse momento, na Alemanha, esses artistas e os do Die Brücke conviviam como agitadores de uma renovação nas artes plásticas. A Neue Künstlervereinigung foi fundada em 1909 e encerrada em 1912, abrindo espaço para o Der Blaue Reiter, que veio em seguida.

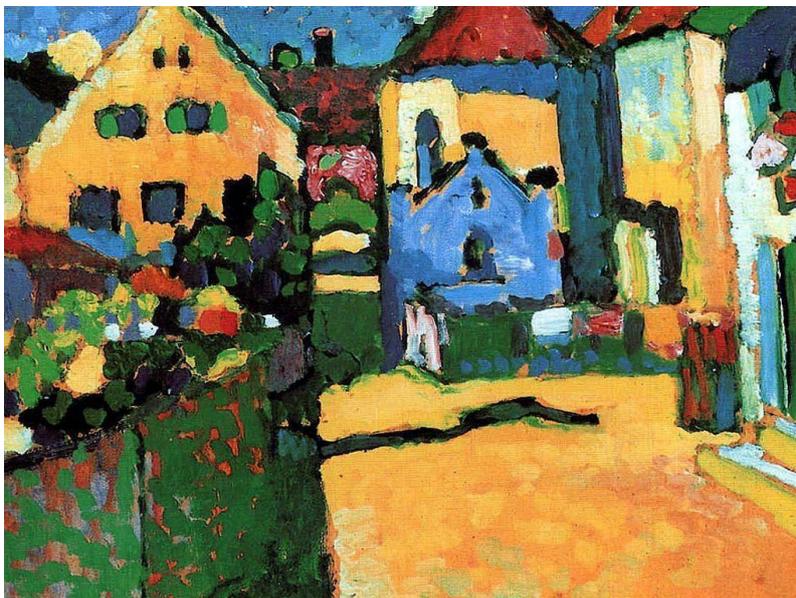
O Der Blaue Reiter é bem diverso do Die Brücke e bem mais heterogêneo que este; além disso, está sobretudo direcionado para um fazer enunciativo que

se volta já à abstração. Provavelmente é a aproximação entre a tendência ao abstracionismo, mas sem por diversos momentos abandonar elementos figurativos mais tradicionais, que fazem o movimento Der Blaue Reiter ser incluído nos manuais sobre expressionismo. Na caracterização do Der Blaue Reiter como expressionista, parece estar pressuposta essa caracterização por um critério que reside justamente numa dimensão intermediária, ou seja, no seu *direcionamento* à abstração, ainda tendo como parâmetro, porém, uma forte presença de uma dimensão figurativa. Está pressuposto, parece, no uso do termo expressionismo, por parte dos historiadores da arte, que este é mais dependente da figuratividade e seria o abstracionismo que tenderia a “romper” com esta, daí que, ao se tratar de expressionismo abstrato, mais tarde, seja necessário dar este último adjetivo ao termo.

Além disso, há o critério geográfico (resididos na Alemanha) e as próprias afirmações “subjetivizantes” de Kandinsky presentes em *Do espiritual na arte*, que também contribuem para uma visão de arte expressionista vinculada ao movimento. A aproximação, assim, se dá por diversos critérios e o desejo homogeneizante dos historiadores da arte de tachar determinados autores em determinadas estéticas não deixa de ser influente também, o que por vezes torna bastante heterogêneos os grupos de autores inseridos nessas reuniões, feitas frequentemente a partir de critérios *extensivos* de inclusão, ponto que já problematizamos nas primeiras seções deste capítulo.

É por essa última questão que nosso gesto não vai em busca de ver a homogeneidade que subjazeria a esses autores, mas na busca do passional que possa vir à tona face à figura mais representativa desse grupo. É por isso que nas próximas considerações nos utilizaremos de uma reflexão sobre os escritos de Kandinsky e de um autor que escreveu sobre este último, Michel Henry, filósofo fenomenólogo que reflete, sobretudo, sobre a maneira como o *pathos* e a tensividade se manifesta na pintura e, mais especificamente, no âmbito da abstração. Para começarmos nossas considerações, o quadro que segue, de Kandinsky, usado como exemplo por Elger (2007), servirá de ponto de apoio:

Figura 33 - A Travessa “Grüngasse” em Murnau, de Kandinsky



A Travessa “Grüngasse” em Murnau
(Wassily Kandinsky. 1900. Óleo sobre tela, 33 x 46,6 cm)

Ao fazer comentário sobre esta pintura, e sobre o fazer pictórico em geral de Kandinsky à época, um autor como Dube (1976) assim diz: “A *força* dos elementos *aumentava de intensidade* em numerosas paisagens (...)” (Dube, 1976, p. 115, *itálicos nossos*), “Os quadros [de Kandinsky] são dominados por *fortes* combinações de vermelho, amarelo, azul e verde.” (Dube, 1976, p. 115, *itálicos nossos*), “As cores são puramente expressivas, completamente desligadas de qualquer associação.” (Dube, 1976, p. 117). Ora, o que se realça nessas considerações é que Kandinsky estava em busca dos valores estético-afetivos dos elementos plásticos da pintura e foi essa pesquisa que o fez também chegar à abstração.

Para nós, este quadro, além de outros aqui trazidos anteriormente para exemplificação, tais como “Paisagem fluvial”, de Max Pechstein, “Lago no parque”, de Ernst Ludwig Kirchner, “A noite estrelada”, de Van Gogh, e até mesmo “A grande cidade iluminada”, de Antonio Bandeira, fazem-nos supor uma espécie de gradação que se poderia estabelecer, gradação esta a cifrar um

caminho de *patemização* do discurso pictórico. Essa patemização começaria por uma modulação da figuratividade em função de uma visão passionalizada do mundo, que deixa de estabelecer uma triagem marcada das figuras e desemboca num acento ao plano de expressão, que se *atualiza* e torna o discurso plasticizado, tal como mostramos em nossas considerações desde o quadro de Antonio Bandeira.

Em todos esses exemplos, o mundo é retratado, seja a paisagem e o lago, nos quadros de Pechstein e Kirchner, respectivamente, seja a noite e o campo no quadro de Van Gogh, seja a cidade iluminada, vista de cima, de Antonio Bandeira. Nesses casos, o mundo representado caracteriza a instância de extensidade, um estado de coisas figurativo, que é modulada em função dos estados de alma (instância de intensidade) que subjazem ao ponto de vista desses textos. A plasticidade, a estesia, se acentua e faz com que essa instância de intensidade seja ressaltada nessas obras, por isso elas perdem em extensidade, a divisão entre as figuras diminui, sendo acentuada a *aparição* delas.

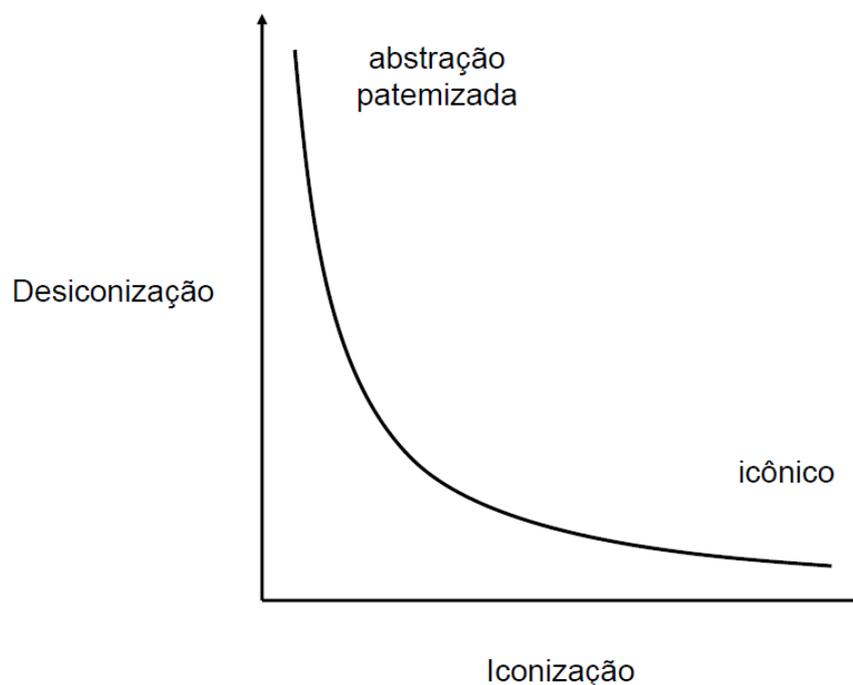
É algo desse tipo também que está por trás de um processo de desiconização na pintura, tal como diz por diversas vezes Estay Stange (2011): “Em pintura, essa desiconização gradual que abre a via à abstração supõe a passagem do figurativo ao plástico, e a emergência da musicalidade do quadro”¹²⁰ (Estay Stange, 2011, p. 36, itálicos nossos). É esse processo que nos faz dizer que o investimento plástico, presente nos exemplos dados, pode desembocar em uma abstração patemizada, em que o plano de expressão apresenta sua própria eloquência: “Esse *plano de conteúdo imanente às formas sensíveis* é o domínio da musicalidade.” (Estay Stange, 2011, p. 36, itálicos nossos)¹²¹; “Na pintura, o apagamento do nível icônico e, de forma mais geral, do nível figurativo, revelou o significado de elementos como o toque ou o jato de tinta, ou as propriedades do material pictórico.” (Estay Stange, 2011, p. 41,

¹²⁰ Tradução nossa para o seguinte trecho: “En peinture, cette désiconisation graduelle qui ouvre la voie à l’abstraction suppose le *passage du figuratif au plastique*, et l’émergence de la musicalité du tableau.” (Estay Stange, 2011, p. 36, itálicos nossos)

¹²¹ Tradução nossa para o seguinte trecho: “Ce *plan du contenu immanent aux formes sensibles*, c’est le domaine de la musicalité.” (Estay Stange, 2011, p. 36, itálicos nossos)

itálicos nossos)¹²², “a desiconização na arte leva à atenuação do conteúdo em favor da expressão. Ao final dessa purificação icônica, o plano de expressão deve liberar seu plano do conteúdo nele próprio.” (Estay Stange, 2011, p. 36, itálicos nossos)¹²³. É por um motivo tal que pensamos no seguinte gráfico, que cifra, do ponto de vista tensivo, o fenômeno, e dá forma às considerações que fizemos sobre o quadro de Pechstein, em seção anterior deste capítulo:

Figura 34 - Desiconização vs. iconização



Fonte: elaboração nossa

¹²² Tradução nossa para o seguinte trecho: “En peinture, *l’effacement du niveau iconique* et, plus généralement, figuratif, a révélé la *prégnance* d’éléments tels que la touche ou le *jet* de peinture, ou bien les propriétés de la matière picturale.” (idem, p. 41, itálicos nossos)

¹²³ Tradução nossa para o seguinte trecho: “la désiconisation dans l’art entraîne l’atténuation du contenu au profit de l’expression. Au bout de cette épuration iconique, le plan de l’expression doit dégager son plan du contenu en lui-même” (Estay Stange, 2011, p. 36)

O que vemos aí é a mencionada correlação entre intensidade e extensidade em que a figuratividade, e o plano plástico, se modulam em função um do outro, o que se dá pela intensificação da patemização do ponto de vista, da maneira como o enunciador nos faz *ver* o universo representado na pintura, numa imbricação entre o ver e o sentir. Os pintores, experimentando em seu fazer criativo, foram encontrando e depreendendo de modo mais claro essa dimensão plástica, estésica e tensiva da pintura, dimensão que pode ser manipulada, por sua vez, de maneira expressiva e passionalizante. É um ponto como esse que demonstra o quão a questão da abstração foi importante para pensar a plasticidade no discurso pictórico, ao mesmo tempo que abriu espaço para uma discussão em torno de uma emoção de teor puramente estético, na imanência das próprias formas sensíveis da pintura, ponto que temos mencionado com Carole Talon-Hugon (2016). Nessa discussão, não podemos deixar de remontar à obra *Do espiritual na arte*, de Kandinsky:

Para o artista criador que quer e que deve exprimir seu universo interior, a imitação, mesmo bem-sucedida, das coisas da natureza não pode ser um fim em si. E ele inveja a desenvoltura, a facilidade com que a arte mais imaterial de todas, a música, alcança esse fim. Compreende-se que ele se volte para essa arte e que se esforce, na dele, por descobrir procedimentos similares. Daí, na pintura, a atual busca do ritmo, da construção abstrata, matemática; daí também o valor que se atribui hoje à repetição dos tons coloridos, ao dinamismo da cor. (Kandinsky, 2015, p. 57-58)

Como já mostramos no capítulo anterior desta tese, a negação da representação (imitação, mimese) contribuiu para se erigir uma abordagem tensiva do plano de expressão. Assim, a manifestação desse “universo interior do discurso” se dá não pela *imitação*, mas pelo ritmo do quadro, pelo dinamismo da cor e das formas. Kandinsky, cremos, nos revela o recrudescimento de um caminho que se enfeixa da *imitação* à *expressão* – e, mais especificamente, das emoções – no quadro, fazendo a expressão da emoção se confundir com a própria *enunciação* da pintura, e com o próprio plano de expressão. Obviamente, quando o autor menciona “matemática”, ao tratar da abstração, está tratando em comum dois rumos diferentes da abstração nas vanguardas do século XX: uma abstração geometrizada, mais da ordem do inteligível; e uma abstração

patemizada, que visa a exploração passional da intensidade, da dimensão tensiva da plasticidade pictórica¹²⁴.

É essa dimensão de expressão de um “universo interior” que faz também Kandinsky ser associado ao expressionismo, como já mencionamos, e este ponto é de veras interessante: no caminho que se traça na busca do discurso apaixonado em pintura, inevitavelmente se chegaria à abstração, já que esta, em sua versão patemizada, demarca a negação da representação e a afirmação do quadro como *plasticidade* pura. É nesse sentido que expressionismo, abstração e até mesmo uma estética da “arte pela arte”, o que já mencionamos, se encontram. O expressionismo, pois, e a abstração patemizada, enfeixam um caminho em comum com as demais vanguardas pictóricas em direção a uma afirmação da autonomia dos elementos plásticos, o que pode ir em direção a uma sua versão *emotiva*.

Nessa versão emotiva, estão imbricados esse “universo interior”, ligado aos possíveis estados de alma presentes em um discurso, e o “universo exterior”, ligado ao plano de expressão da obra. Esses termos utilizados por Kandinsky para tratar do passional e de sua manifestação se conjugam à tradição que entende haver uma dicotomia no universo afetivo humano, e uma separação bem delimitada, corpo e alma, como em Descartes, e que trata o corpo, a instância dita “exterior”, como plano de expressão, e a alma, a instância dita “interior”, como plano do conteúdo afetivo. É por esse motivo que essa questão metafísica aparece constantemente nesta tese, sendo importante mencionar que fica insinuada na reflexão de Kandinsky, bem como na noção de emoção especificamente *estética*, presente em Talon-Hugon (2016), a unificação da dicotomia, que cifraria um estado de alma atrelado a um estado de corpo, numa espécie de efeito de unificação que se expressa de modo claro na estesia, sensação *passionalizada*, o que faz que a abstração e as reflexões de Kandinsky

¹²⁴ Essa dicotomia, ou essas direções da arte moderna, é insinuada em afirmações de um historiador da arte como Herbert Read: “Temos, portanto, dois movimentos distintos, um que se desenvolve no sentido de um ideal de clareza, formalismo e precisão; o outro no sentido da ideia oposta: obscuridade, informalismo e imprecisão – ou, como o ideal não pode ser definido por tais termos negativos, digamos, expressividade, vitalidade e fluxo” (Read, 1985, p. 185).

sejam tão pertinentes para uma reflexão sobre o passional na pintura, especificamente, e sobre o passional em geral também.

Podemos mencionar, nesse contexto, a visão de um filósofo como Michel Henry, em seu livro *Ver o invisível*, sobre o fazer teórico e pictórico de Kandinsky, sobretudo no que tange a essa oposição entre interior e exterior no pintor russo. A questão é importante porque trata na verdade das relações entre plano de expressão e conteúdo, que abordamos por diversos momentos nesta tese, e se refere à sutileza da manifestação de conteúdos afetivos em linguagens não-verbais, sobretudo na pintura. O jogo sutil que se coloca é relativo a esses ditos “conteúdos afetivos”, que podem ser, na verdade, a tensividade dos discursos que exploram o plano de expressão em termos emocionais. Quando Michel Henry se pergunta sobre como se manifesta o Interior (em seu texto está com inicial maiúscula), e equipara este último à *vida*, o que cremos haver é uma equiparação desta com a tensividade e, segundo palavras do próprio fenomenólogo francês, com o que ele chama de *pathos*:

Como então se revela o Interior, se nem se assemelha a um mundo? Como a vida. A vida é sentida e experienciada imediatamente, coincidindo consigo em cada ponto de seu ser, totalmente imersa em si e, esgotando-se nesse sentimento de si, ela se cumpre como páthos. A “maneira” pela qual o Interior revela-se a si mesmo, a vida se vive a si mesma, a impressão se impressiona a si mesma, o sentimento se afeta a si mesmo – precedendo todo olhar e independentemente dele –, é a Afetividade. (Henry, 2012, p. 15)

É o *pathos* alargado que se insinua na passagem, compreendido como dimensão estésica e tensiva da vida humana e da natureza em geral, fortemente atrelado à nossa própria condição perceptiva no mundo. No trecho, além disso, a constante aparição do “si mesmo”, esse “imediatamente”, nos revela o que frisamos muito no primeiro capítulo desta tese: essa espécie de imanência, autotelia do sensível passional, presente na própria vibração do mundo e das formas. A manifestação do emocional a partir do plástico se dá a partir disso, portanto: de um efeito de aproximação entre um plano de expressão (para a metafísica tradicional, o corpo) e um plano de conteúdo (para a metafísica tradicional, a alma), numa sensação *una* que conjuga “interior” e “exterior” e

permite manifestar conteúdos atrelados ao próprio plano de expressão. É algo similar ao modo como um corpo vibra *vívido* e se sente a si mesmo na emoção e na estesia. No caso da pintura, é uma sua encarnação passional.

Em seu discurso, e sempre tenhamos em mente que é um filósofo a se pronunciar, Michel Henry, ao opor o Interior e o Exterior, traz como pano de fundo de sua discussão a dicotomia corpo-alma, mas faz isso na busca de encontrar a junção, a *união* de ambas. É por esse motivo que ele se pergunta e problematiza como o universo interior, concernente à alma, se revela. Tratando desse universo interior, o autor faz a seguinte equiparação: “interior = interioridade = vida = invisível = páthos”. Ora, o interior, o invisível é, no discurso de Henry, justamente o tensivo, o páthos. Por um momento, Michel Henry diz: “O gênio de Kandinsky foi não só elevar essa capacidade de pintar o invisível – nossas pulsões, afetos, força – a patamar até então inalcançado, mas também ter explicado essa capacidade extraordinária” (Henry, 2012, p. 38). Para Henry, Kandinsky nos mostrou enfim como manifestar o passional genuinamente na pintura, mas não só: nos mostrou como se manifesta o *pathos* em geral.

É uma revolução o que Kandinsky empreende, segundo o autor, uma revisão que repercute no próprio estatuto da pintura, um redimensionamento do que significa toda sua economia expressiva, que não se restringe ao “visível” (aproximável ao “figurativo”, em Michel Henry), mas ao “invisível” (“tensivo”), que comporta o seguinte paradoxo: “Como representar de maneira visível, sob a forma de quadro, (...), essa realidade interior, invisível, chamada a constituir doravante o tema da atividade artística” (Henry, 2012, p. 18). Nesse sentido, Henry se põe a mesma questão que os pintores dos séculos XV a XVIII se colocavam de como pintar o homem em sua dimensão interior.

Nesse contexto, o invisível, frisamos, aparece equiparado ao universo do passional, em Henry. A questão do invisível também aparece mencionada em Didi-Huberman (2013a), que algumas vezes nega o termo em seu discurso ou matiza a oposição mencionando um “visual” (oposto ao “visível”), termo já trazido por nós em outro momento desta tese. Em passagem sobre a cor branca em Fra Angelico, o autor diz: “Ele não é *visível* no sentido de um objeto exibido ou delimitado; mas tampouco é *invisível*, já que impressiona nosso olho e faz

inclusive bem mais que isso.” (Didi-Huberman, 2013a, p. 24), depois, assim diz: “Dizemos que ele é visual. Tal seria, pois, o termo novo a introduzir, a distinguir tanto do visível (enquanto elemento de representação, no sentido clássico da palavra) como do invisível (enquanto elemento de abstração).” (Didi-Huberman, 2013a, p. 25)

De certo modo, Didi-Huberman explicita uma armadilha que pode haver numa acepção de abstração, bem como na caracterização do universo passional e afetivo humano, quando atrelados a entendimentos tais como algo da ordem do “metafísico”, do “inefável”, o que está por trás, por exemplo, do tom simbolista e espiritualista de Kandinsky. É isso que faz o próprio Didi-Huberman mencionar com reservas o termo “invisível”. A nosso ver, essa ambiguidade concerne à própria tensividade em geral, abstrata e concreta ao mesmo tempo¹²⁵, tensividade que não representa, porém, uma força pulsiva *transcendente* marcadora do espírito do artista, e sim, em verdade, uma força tensiva *imane*nte à própria corporalidade da pintura, à própria vida e ao *pathos* da condição humana.

Por outro momento, Didi-Huberman assim diz: “Ora, se nos fosse necessário dar sentido a essa expressão — “o inconsciente do visível” —, não é do lado do seu contrário, o invisível, que ele deveria ser buscado” (Didi-Huberman, 2013a, p. 38), nesse momento o autor, ao trazer para o debate a questão do inconsciente também, complementa a postura de negar o termo “invisível” afirmando justamente que se deve encarar o visual “do lado de uma fenomenologia mais retorcida, mais contraditória, também mais intensa – mais “encarnada” (Didi-Huberman, 2013a, p. 38). É por isso que, tal como mostramos no segundo capítulo desta tese, em análise do mesmo Didi-Huberman sobre um afresco de Fra Angelico, o que seria da ordem do “invisível” neste, do metafísico, o tema do mistério da encarnação de Jesus, só pode ser captado pela

¹²⁵ Afinal, pensando no modelo percurso gerativo do sentido, nos perguntamos: a tensividade está no nível profundo, logo, o mais abstrato; está nos níveis mais superficiais, logo, nos mais concretos; ou está em todo ele, bem como no plano de expressão? A nosso ver, essa é uma discussão similar ao fato de Roque (2003, p. 45-60) abrir um debate sobre se a arte abstrata é abstrata mesmo ou se é na verdade a mais concreta, ou dos comentários, em diversos autores, que ora dizem ser a música a mais concreta das artes, ora dizem ser a mais abstrata.

manifestação da luz no afresco, que recria enunciativamente a presença da encarnação. Em suma, o dito invisível só pode ser captado por esse sensível que é a própria tensividade, pela dimensão *visual* da pintura, por isso a grandeza de Kandinsky não é a de espiritualizar a arte, mas de captar e de dar vigor à dimensão tensiva do plástico.

Em todo o seu discurso, Henry de alguma forma reproduz essa visão sobre o invisível, combatida por Didi-Huberman. Entretanto, ao tratar da abolição da dissociação entre o “interior” e o “exterior”, que é a raiz da problemática e que faz Kandinsky e a abstração serem tão pertinentes nessa discussão, o autor, de alguma forma, termina por convergir no mesmo sentido de Didi-Huberman, já que o conteúdo passional (“interior”) se confunde com o exterior, com o visual: “Ora, é essa dissociação entre um conteúdo interior e meios exteriores, que a pintura abstrata inicialmente parece impor, que será finalmente *abolida* por ela.” (Henry, 2012, p. 18, *italico* nosso). Em outro momento, Henry ainda chega a dizer sobre o que o advento da abstração geraria nas relações entre meios da pintura (plano de expressão) e seus conteúdos: “Talvez até conviesse abolir a própria ideia de sua distinção, constituindo conteúdo e meios a mesma realidade, a única essência da pintura” (Henry, 2012, p. 19). E prosseguindo na sua reflexão, o autor acrescenta o termo “abstrato” ao seu esquema: “interior = interioridade = vida = invisível = páthos = *abstrato*”. A homologação, obviamente, pode ser abusiva, e está relacionada a toda a fenomenologia de Henry sobre a vida, mas ela indicia o caminho da abstração patemizante que estamos tentando evidenciar e expor de modo mais detido e claro. Por outros momentos, o autor revela que boa parte do seu livro buscará responder justamente às relações entre conteúdo e plano de expressão no que se refere à manifestação visual do tensivo e do passional:

Se, de fato, na pintura abstrata e em toda pintura a forma é determinada pelo conteúdo invisível que se trata de expressar, em que consiste tal determinação? Onde reside, em outros termos, o princípio de equivalência ou de conveniência entre o que se trata de representar — esse pathos, essa “vibração da alma”, esse sentimento da morte, por exemplo — e, por outro lado, os traços e as cores que o tornarão visível, “materializado” aos nossos “sentidos”? Mas a pintura difere desse princípio de conveniência e de equivalência, dessa capacidade, de fato, de exhibir e representar o que experimentamos — de “pintá-lo”? (Henry, 2012, p. 38)

A via que o autor utiliza para chegar a uma resposta a essa problemática é uma via fenomenológica e a partir de seu conceito de *vida*, atrelado à tensividade e ao páthos – ainda que ele não diga nesses termos – e à ideia de que estes estão vinculados à essência da pintura. Nesse ponto, de homologação em homologação, o que tem uma dimensão simplificadora, não negamos, vemos Henry chegar a uma outra, que também é chamativa, porque ele volta ao conceito de *forma*: “interior = interioridade = vida = invisível = páthos = conteúdo abstrato = *forma abstrata*” (idem, p. 39). Importante é dizer, porém, que, no discurso desse autor, “forma”¹²⁶ é utilizada em muitos casos com o sentido de plano de expressão!

Aonde o autor quer nos levar? É este ponto que é intrigante nas proposições de Henry, a partir de Kandinsky, que aqui não são importantes só pela discussão teórica em torno de uma dimensão “introversiva” da semiose, como já mencionamos sobretudo no primeiro capítulo desta tese, mas porque de alguma maneira elas explicam o mecanismo de expressão da emoção na dimensão plástica da pintura, e em que se aproximam expressionismo e abstração. Quando esclarece os termos “abstrato” e “forma”, Michel Henry versa sobre algumas diferentes acepções de abstrato e se dirige a um passo que ele chama de radical:

¹²⁶ Importante esclarecer que a flutuação dos termos pode gerar confusões nesses autores. Explicitamos isso para não parecer que estamos fazendo uma homologação “selvagem” de determinados termos nessa tese. Nosso intuito é de mostrar o que eles evidenciam e por vezes escondem. Em um momento, por exemplo, Michel Henry emprega “forma” em outro contexto e em outra oposição, logo, em outra acepção: a da cor em oposição com o desenho, célebre oposição em História da Arte, por sinal. Trazemos o contexto em que se dá aparição, aproveitando também para trazer, com a mesma passagem, uma interessante afirmação sobre a cor, que corrobora algumas das coisas que já asseveramos nesta tese sobre o tema: “O uso não figurativo da cor traduz, por sua vez, uma das grandes descobertas de Kandinsky, a dissociação da cor e da forma, a possibilidade para a primeira de cruzar os limites em que a segunda queria contê-la. Ignorando qualquer barreira, extravasando o *desenho*, explodindo para fora do espaço predefinido que até então lhe tinham designado, a cor se espalha para qualquer lugar, submetida só a sua força, a seu poder apenas.” (Henry, 2012, p. 42-43, itálico nosso). Por outro lado, páginas depois, o próprio Henry explicita que trata de dois conceitos de forma diferentes: “As formas pictóricas puras, elaboradas sem referência ao mundo, que ‘explusam as formas de origem objetiva’, ainda não têm consistência por si.” (Henry, 2012, p. 45)

Elucidamos o significado da palavra “abstrato” na expressão “pintura abstrata” aplicando-a primeiro ao “conteúdo” dessa pintura, ou seja, na vida insivível que se trata agora de pintar. Depois aplicamos esse termo à “forma” dessa pintura, ou seja, ao elemento exterior pelo qual a obra expressa o conteúdo interior. Estamos, então, diante do conceito da *forma abstrata*. As análises anteriores conferem a esse conceito duplo significado. Por um lado, a forma é abstrata no sentido de que é determinada exclusivamente pelo conteúdo abstrato, pela Necessidade Interior. Por outro lado, pelo menos pressentimos isso, a forma é abstrata num sentido muito mais radical, no sentido de que ela é *homogênea ao conteúdo abstrato e, no limite, idêntica a ele*. (Henry, 2012, p. 39, itálicos nossos)

Ao mesmo tempo que fica clara no trecho a oposição entre “forma” e “conteúdo”, vemos uma sua *identidade* (o autor usa o termo “idênticas”) ser assumida, vislumbrada, o que se dá pelo fato de a manifestação desse conteúdo abstrato (a vida, o *pathos*, o tensivo) se atrelar, se amalgamar com o plano de expressão, com os meios expressivos plásticos do fazer pictórico. Portanto, o que Michel Henry problematiza e traz à tona, a partir de Kandisky, junto com Talon-Hugon (2016), é a imbricação, que trouxemos no primeiro capítulo, entre um plano estésico e um plano pático, é a tensividade que pode se manifestar no plano do conteúdo e no plano da expressão, bem como os efeitos de *motivação* que o discurso pode ter: em todos esses casos, deixa-se de ver a emoção como planos de expressão e conteúdo separados, visão que se atrela à tradição metafísica ocidental, marcada pela separação estanque das noções de corpo e alma, e passa-se a ver uma espécie de efeito *uno* afetivo que tem como exemplo principal a estesia.

3.4.2 – O expressionismo abstrato

Essa nossa incursão na relação entre expressionismo e abstração precisa levar em conta, ainda que superficialmente, o expressionismo abstrato, movimento norte-americano do pós-Guerra, que teve como principais protagonistas figuras como Arshile Gorky (1904-1948), Mark Rothko (1903-1970), Jackson Pollock (1912-1956), Clyfford Still (1904-1980), Willem de Kooning (1904-1997), Barnett Newman (1905-1970). São pintores que, tal como

consagrou a crítica e a história da arte, recrudesceram o movimento de revoluções da arte modernista do século XX, rompendo com cânones representativos e até mesmo com práticas comuns dos pintores, tal como a pintura de cavalete.

Obviamente, o que nos impele a tratar do expressionismo abstrato é justamente a presença do termo “expressionismo” em sua designação. Como para os outros grupos já referidos aqui, sabemos que essas alcunhas da crítica/história da arte podem ser por vezes redutoras ou imprecisas, o que não quer dizer, frisamos, que essas áreas de estudo não sejam importantes para o entendimento desses fenômenos também. Levando em conta o expressionismo abstrato em si, podemos captar a maneira de Willem de Kooning de enunciar como próxima de expressionistas do Die Brücke e de pintores como Max Beckmann, no que tange à reunião de critérios figurativos e plásticos. Isto assim se dá porque, em boa parte dos seus quadros mais famosos, Kooning não abandonou a figura humana e marcou nitidamente seu desejo de deformação das figuras em seu discurso. É o que se pode notar na série de quadros intitulados “Mulher”, representadas de modo deformado.

Mas, no que se refere a essa vanguarda, além das dimensões ligadas a questões como o “feio” e o “monstruoso”, para as quais os quadros de Kooning servem de exemplo, as questões de andamento (no plano plástico) é que se ressaltam fortemente, tal como se pode pensar até mesmo na noção de *action painting*. Uma noção como esta frisa justamente a acontecimentalidade da enunciação, marcando o *gesto enunciante* como golpe, como velocidade, aceleração. É essa maneira de enunciar que fica muito clara em quadros como *Número 1A* (1948), *Névoa lavanda* (1950), *Ritmo de outono* (1950), *Olhos no calor* (1946), *Full Fathom Five* (1947), todos de Pollock. Na seguinte passagem, vemos Zilberberg dizer algo pertinente para a discussão, em um texto que trata justamente da pintura:

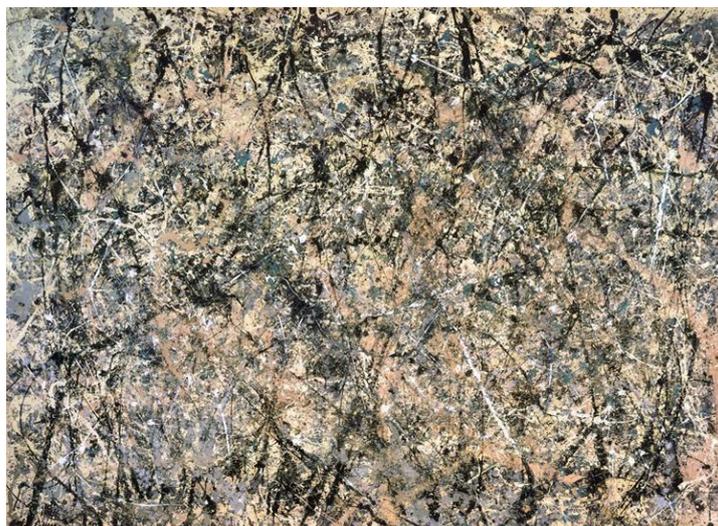
O sujeito operador da rapidez do andamento é, do ponto de vista figurativo, a “pincelada” e do ponto de vista figural, o “golpe”, que é a forma paroxística do fazer, pois o “golpe”, sobretudo quando qualificado como “seco”, comunica ao enunciado as subvalências de

velocidade e tonicidade que o “eletrizam”..¹²⁷ (Zilberberg, 2011b, p. 141)

No mesmo texto, voltado em boa parte a Van Gogh, Zilberberg aproxima este pintor a Pollock e Rotkxo. Aproximá-los, em um texto sobre o andamento em pintura, é, de alguma forma, evidenciar e reconhecer a pertinência de uma continuidade entre eles, trazendo à tona justamente o aspecto tensivo. Podemos dizer, sobretudo, que Jackson Pollock radicaliza o que começou a ser mais explorado mais claramente pelo pintor holandês. O pintor norte-americano nos põe em face de um próprio *recrudescimento* da intensidade em seus quadros, que marca, em verdade, o paroxismo da intensidade, que só poderia mesmo era ir em direção à abstração, mas, reiteramos, a uma abstração passionalizante e não geometrizarante, em oposição a outras correntes abstracionistas na pintura. É assim que *Número 1* (Névoa lavanda) serve para Pietroforte (2016, p. 92) como exemplificação de um estilo pictórico (terminologia de Heinrich Wölfflin) na pintura, para mostrar um viés passionalizante na abstração e explicitar uma forte aproximação da pintura com o enunciatário:

¹²⁷ Tradução em português para o seguinte trecho em espanhol: “El sujeto operador de la rapidez del *tempo* es, desde el punto de vista figurativo, el “golpe de pincel” y desde el punto de vista figural, el “golpe”, que es la forma paroxística del *hacer*, puesto que el “golpe”, sobre todo cuando es calificado de “seco”, comunica al enunciado las subvalencias de rapidez y de tonicidade que lo “electrizan””. (Zilberberg, 2011b, p. 141)

Figura 35 - Névoa lavanda 1, de Jackson Pollock



Número 1 (Névoa Lavanda)

Jackson Pollock, 1950, óleo, resina sintética e alumínio sobre tela, 221 x 299,7 cm.

O quadro de Jackson Pollock chega nos limites do representável, quer pôr-se como puro acontecimento, pura paixão. É isso que se pode depreender pelos golpes de tinta marcados na maneira de enunciar, bem como a não delimitação precisa de limites das formas representadas. As dimensões da pintura também (afinal, é um quadro de mais de 2 metros de altura e quase 3 metros de largura) assumem feição de grandiosidade, e demonstram a imersão do pintor em seu processo de produção da obra, bem como do enunciatário nesse discurso, já que é apreendido por este, pelo aspecto grandioso do quadro.

Este último ponto é interessante e faz pensar na questão da relação que até mesmo outros autores – no caso, filósofos tais como Rosenblum e Lyotard – estabeleceram entre esses artistas norte-americanos e a noção de sublime. Focados principalmente em Barnett Newman, esses pensadores lançam a hipótese de uma recriação de uma espécie de manifestação *abstrata* da emoção, similar à que se fazia à época dos românticos, mas que não se passa pela representação figurativa de rochas, penhascos, etc., e sim de uma experiência mais *direta* do sublime: “Seria possível dizer, com base nas considerações diversas de Robert Rosenblum e Jean-François Lyotard, que a

pintura de Newman não pretende mais representar o sublime, mas suscitar a experiência do sublime.” (Süssekind, 2014, p. 201). Em outra passagem, podemos ver em que consiste essa experiência:

Pois, se o sentimento do sublime é despertado por fenômenos que não podem ser captados pela imaginação, isto é, justamente pelo informe e não pela forma delimitada, a problematização da imagem na pintura abstrata seria uma maneira de transpor para a arte, de algum modo, a possibilidade de uma “apresentação negativa”. Em vez de uma imagem, a pintura buscaria como que um movimento do ânimo, marcado pela “extrema tensão (a agitação, diz Kant) que caracteriza o pathos do sublime, sendo diferente do sentimento calmo do belo (LYOTARD, 1990, p. 103)”. (Süssekind, 2014, p. 198)

O que esses dados todos nos apontam é o recrudescimento da experiencição passional face à natureza, fator mencionado quando, trazendo considerações de Parret (2016), analisamos, entre outros, o quadro “Paisagem fluvial”. Além disso, põe esse aspecto da vanguarda, como já dissemos sobre Die Brücke, numa linha progressiva que se desdobra desde o Romantismo, daí que a comparação seja pertinente. Seria esse exemplo do expressionismo abstrato o último grito romântico e moderno na arte, abrindo-se para o chamado pós-moderno? De todo modo, a comparação com esse estilo de época se dá porque se põe em pauta, em verdade, aqui, um paradigma, ou uma postura, expressivista em relação à arte, bem como, parece, um esgotamento, uma utilização de todos os meios de expressão da emoção na pintura.

É isso que, na abordagem do passional nessa linguagem, por vezes pode nos pôr, e já mencionamos essa ideia em outros momentos deste capítulo, no limite do “exprimível” e do “inexprimível”, de modo similar ao limite entre “dizível” e “indizível”, tal como explora Inácio (2019), em interessante estudo sobre o assunto, e tal como está presente nas próprias teorizações de Lyotard, que lida com o “informe”, com o “infinito”. Encarar o afeto, o passional, de frente, é problematizar a própria noção tradicional de razão, porque o afeto problematiza a inteligibilidade, nos põe em face de racionalidades outras, ou de um alargamento da racionalidade, bem como da pujança do vivido e do sentir. E é por isso que a teoria semiótica só pode tensionar-se a si própria ao tratar dessas questões, porque ela também tem que refletir os conflitos inerentes ao seu objeto, a significação.

Dizemos isto também por parecer demasiado impreciso o modo como se chega a um passional no caso do quadro de Newman. Perguntamo-nos se não é a própria correlação com o Romantismo que cria uma isotopia a estabelecer esse viés de sentido, traçada pelo cotejamento com os textos de Newman sobre o tempo, tal como aparece no estudo de Süsskind (2014). De toda forma, sem entrar nesse mérito, o que é interessante aqui é que essas questões lidam com uma dimensão expressiva e tensiva tornada autônoma, sendo passível de potenciais investimentos semânticos, mas podendo ser pensada de modo independente, e é isso que esse parâmetro tensivo presente na teorização, e a presença do tempo, vêm evidenciar, já que os autores dizem que o quadro de Newman visa justamente a uma experiência do “aqui-e-agora”: o estar em face do quadro. Ou seja, é a busca de uma experiência, é a busca da própria *presença*.

3.5 – Expressionismo: uma constante estilística?

Tendo feito esta passagem pelos movimentos considerados, por parte dos estudiosos de arte, expressionistas, relembramos que, nesta explanação, chegamos à apreensão geral de dois perfis do expressionismo, complementares: um mais voltado a uma dimensão ligada ao plano da expressão, do cultivo intenso das cores, do andamento e tonicidade das formas, podendo ser voltada até mesmo para a abstração; e outro no sentido do aumento hiperbólico fincado mais no âmbito figurativo-temático, na exploração do grotesco, do trágico ou do primitivo, em um plano mais conteudístico. Em suma, os temas e as figuras, aliados ao plástico ou não, possuem sua tonicidade, ao mesmo tempo que o plano plástico em si, independentemente, pode ser manipulado emotivamente também.

Os dois, frisamos, se imbricam, no que tange à exacerbação e à manipulação tensivo-passional acentuada dos elementos da pintura, os investimentos podendo ser enfocados mais em um elemento (plano de expressão) ou mais em outro (plano de conteúdo), ou em ambos simultaneamente. Na dimensão do plano de expressão, temos acentuação

expressiva dos elementos plásticos; na dimensão figurativo-temática, as acentuações expressivas estão em vistas de marcar e dar dimensão retórica à figuratividade e às escolhas de temas. Em todo o caso, o que se ressalta é algo que caminha na direção da seguinte afirmação de Cardinal, utilizada também como epígrafe por nós:

Eu poderia chamar de 'expressiva' àquela obra que me transmitisse eficazmente um grande suprimento de emoções. Mas se uso o adjetivo "expressionista", quero com isso dizer que a obra em questão manifesta sua capacidade expressiva de forma *amplificada*, dando ênfase à impressão de amplitude e profundidade. (...)

Uma definição preliminar da obra expressionista é, então, a de que se trata de uma obra que faz com que o fator de expressão seja dramático e visível. É um trabalho em que a função expressiva é *tão ressaltada*, que as ressonâncias emocionais são sob formas excepcionalmente vigorosas. (Cardinal, 1984, p. 24-25, *itálicos nossos*)

Para ressaltar o aspecto emotivo, trata-se do exagero, do acento, mas, além disso, de um "acento no acento", como já pontuamos anteriormente. Nas considerações do autor, chegamos uma vez mais à ideia de que obviamente toda arte é "expressiva", mas o que há de específico no expressionismo é que ele evidencia uma atitude que marca *mais* isso. No trecho, pois, há um parâmetro de recursividade pressuposto. Isso nos lembra até mesmo passagens de Zilberberg (2011a) sobre a recursividade, que é, em diferentes momentos de sua obra, associada à concessão, à hipérbole e à superlatividade.

Diante de uma tal constatação, para concluir, lembramos que nossas considerações se iniciaram, neste capítulo, tratando de uma visão que interpreta o expressionismo em sentido lato, dando-lhe envergadura maior do que a vanguarda do início do século XX. Mas esse alargamento do conceito se dava em uma direção contaminada sobretudo pela ideia de paradigma de expressão; há autores, por outro lado, que pensaram o expressionismo de modo mais geral, só que em outra direção. Esse outro viés nos faz remontar a mecanismos gerais de significação, atrelados a questões tensivas e passionais. É esse ponto, o último ponto deste capítulo, sobre o qual queremos debater agora.

Expressionismo, a partir de visões desse tipo, se aproxima de discussões similares à tese de alguns autores que dizem ser o barroco e o clássico espécies de estilos gerais na arte e, por conseguinte, defende-se que não houve somente um classicismo ou um barroco na história, mas vários, de modo recorrente. Por sinal, essa alternância entre estilo clássico e barroco, tal como apontaram os estudos de Wölfflin, nos faz remontar às próprias oposições a que aludimos em seção anterior deste capítulo, do *logos* e do *pathos*. Se concebermos que, subjacente aos discursos que sustentam essa tese, estão geralmente elementos como o excesso, a acentuação, a emoção, opostos a conceitos voltados para o eixo da “razão”, podemos dizer que o expressionismo apresenta também uma dimensão barroca, no sentido colocado em contraste com o clássico, ou que o barroco assume uma dimensão expressionista, justamente porque ambos apresentam uma feição *passional*. É o elemento passional que se torna *identitário* aí, por isso se pode enfeixar uma isotopia que alcunha esses movimentos ou manifestações como tendo similaridades, constantes.

É interessante perceber como Ostrower (2013) trata do tema. Em sua reflexão, baseada no autor Max Deri, a autora assume uma concepção geral de expressionismo que em seu raciocínio é visto como uma grande corrente estilística e em contraposição a outras duas: o naturalismo e o idealismo. Essa “abertura” do conceito, obviamente, faz com que o termo possa ser usado para toda e qualquer manifestação artística que apresente características “expressionistas”, o que pode dar sentido demasiado amplo ao termo, obviamente, ao mesmo tempo que nos leva a uma discussão que queremos esmiuçar aqui. Ao versar sobre o assunto, Ostrower assim afirma, situando o Expressionismo face a Idealismo e a Naturalismo: “A terceira grande corrente, o Expressionismo, funda-se sobretudo na intensificação de nossas emoções” (Ostrower, 2013, p. 317). A essa característica, que se apresenta de modo geral ainda, a autora acrescenta outros elementos, que elencamos aqui, a bem da clareza de nossa exposição:

- Intensificação de nossas emoções;
- Acentuação de certos aspectos que estariam acima dos limites normais;

- Afastamento de formas geometrizarantes e mesmo de arranjos regulares ou sintéticos;
- Prevalência de contrastes, ao invés de semelhanças formais. Fortes tensões espaciais;
- Forte inquietação das obras, o individual elevado ao superindividual (âmbito da experiência coletiva);
- O conteúdo expressivo visa ao instável na vida, ao excepcional, destacando a transformação ao invés da permanência.
- A alta carga emocional se transforma em ênfases formais presentes em todos os elementos. (Ostrower, 2013, p. 320)

O que nos interessa nessa reflexão não é tanto a rentabilidade ou a possibilidade de usar o termo “expressionismo” num sentido alargado, mas o fato de, usando essa denominação, Ostrower fazer precisamente um verdadeiro apanhado do que caracteriza um discurso expressionista e ao mesmo tempo fazer uma apreensão geral da dimensão passional do discurso pictórico. Todo o nosso levantamento de elementos do estatuto do passional na pintura não se revela como algo novo, portanto, já que Ostrower traz esse apanhado. Mais do que cifrar o conceito de expressionismo, ou usá-lo com certa liberdade que pode nos despertar desconfiança ou sensação de imprecisão, a autora elenca pontos de como a linguagem pictórica expressa uma sua versão emocional, o que só pode ter aspectos relativamente gerais também, posto que são definidores. Em suma, Ostrower nos mostra algo *fundamental* sobre o sentido e o passional em pintura e não se dá por acaso que o expressionismo seja o termo a dar esse nome.

Quanto às afirmações da autora em específico, pode-se vê-la constantemente levar em conta dados de ordem tensiva, a caracterizarem, por exemplo, aumentos, diminuições, exageros, tudo isso relacionado com as emoções expressas nas obras. Ao versar sobre a deformação em geral na arte, a autora mesma assim diz: “cabe ver, pois, na *seleção* de aspectos significativos uma das principais funções da ‘deformação’. (...) a seletividade representa um

princípio ordenador da própria percepção.” (Ostrower, 2013, p. 308, itálico nosso)

O que tal trecho evidencia é que o dado perceptivo se torna relevante porque o processo de seleção, ou, em termos semióticos, de *triagem* (escolhas, acentuações), serve como matéria de tonificação de um elemento expressivo na pintura. Nesse contexto, o ato de deformar, que passou a ser tão característico na arte moderna, significa por vezes um gesto tensivo e retórico, marcado pelo excesso. O aumento designa, pois, o acento de sentido, o próprio devir da direção do que é posto como objeto de intensificação. A imagem evidencia-se móvel, *modulável*.

Assim, ao sermos convidados a pensar o expressionismo (sobretudo o Die Brücke, na presente tese) como uma circunstancialização de um Expressionismo maior, a partir de Ostrower, estamos, em verdade, vendo circunscrita uma manifestação situada, pontual, do passional na história da arte. Ao pensar isso, estaríamos incorrendo no mesmo erro, apontado no início deste capítulo, quando dissemos que o termo expressionismo se tornou sinônimo de algo tão geral que se confundiu com o próprio paradigma de expressão?

O ponto que sustenta nossa argumentação é o fato de que a dimensão expressionista e a dimensão passional do discurso pictórico, que foi evidenciada de modo mais massivo por esses pintores e seus destinadores, não é privilégio só deles, sendo a abordagem dos alemães favorecida porque eles claramente compuseram um projeto deliberado de exploração desses mecanismos em arte. Em termos mais claros: o expressionismo do Die Brücke não foi o único, nem tampouco o de seus principais destinadores (Van Gogh, Munch), que na história da arte se utilizou de mecanismos passionais; ao mesmo tempo, por outro lado, foi ele quem evidenciou isso de maneira mais clara na história da arte, explicitando, pondo mais às claras, portanto, a dimensão passional do discurso pictórico em geral.

Essa vanguarda se revela, logo, como um ponto nodal da manifestação do passional na história da pintura ocidental. Ela *tipifica* a dimensão passional do discurso e se torna, portanto, exemplo também de uma vertente que explora o aspecto emotivo do universo da pintura e da imagem. Assim como acontece

com o barroco, o expressionismo do Die Brücke não evidencia só um posicionamento na pintura, uma maneira de discursivizar específica, ele revela algo mais geral sobre a pintura, ou melhor, algo mais fundamental, uma sua dimensão *profunda*, que por isso pode ser pensada de modo transversal às artes e à História.

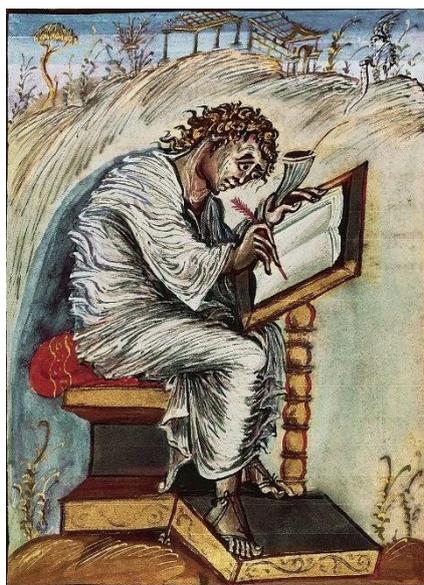
É por isso que, ao tecer essas considerações, pensamos na própria História da Arte em geral. Dissemos isto porque, se o próprio estatuto do tensivo, da tensividade, na pintura, é algo que precisa ser mais bem equacionado, definido e tratado metodologicamente, cremos que o *olhar* para a dimensão tensiva das obras de arte é algo ainda a se conquistar. Abrir-se-ia, nesse bojo, também uma releitura mais tensiva da história da arte, voltada mais para a apreensão dos mecanismos tensivo-passionais das obras, justamente para levar em conta as críticas de Didi-Huberman (2013a) sobre os estudiosos que, com o método iconográfico, se voltaram quase que somente à dimensão “legível” das imagens.

Essa história, por sinal, deve ser pensada como sendo de idas e vindas, de repetições, de recorrências, e não de “pura” linearidade. É por esse motivo que podemos pensar em expressionismos “avant la lettre”, justamente porque mecanismos de patemização e exacerbação no discurso pictórico já foram feitos em outros tempos da história da arte. Ostrower, em algumas outras passagens, chega até mesmo a dar alguns exemplos, como quando se vale de um quadro de um pintor do século XV, no caso “A Grande crucificação” (1512-1516), de Mathias Grünewald, em que a deformação estaria em consonância com o investimento passionalizante na obra. Ainda na mesma linha de raciocínio, lembramos também de palavras do professor de história da arte na UNESP, José Leonardo do Nascimento. Em uma série de vídeos presentes no Youtube, o professor, em pelo menos dois momentos, frisa o que ele chama de “expressionismo avant la lettre”; um, ao se referir à arte bizantina; e o outro, quando se refere a uma iluminura medieval¹²⁸.

¹²⁸ Seguem, para fins de consulta, os links do curso do Youtube, intitulado “História da arte II”. A afirmação concernente à arte bizantina se encontra no vídeo 18, por volta dos 21 min e 30s (<https://www.youtube.com/watch?v=->

Em ambos os casos, o professor faz menção a parâmetros de intensidade e de tensão emotiva, ou mesmo a julgamentos de andamento, quando trata da “vibração” da linha. O que achamos pertinente nessa fala é que, ao fazer essas constatações, o professor revela uma concepção do que seja expressionismo e, em suma, sempre a aproxima de uma estética que realça a dimensão passional do discurso. É assim que, como veremos na imagem a seguir, num dos exemplos que o professor dá, a deformação da mão, bem como a vibração “nervosa” das linhas e das formas que circundam o ator central, é que demarcam a tensão emotiva e a dimensão expressionista da obra.

**Figura 36 - São Mateus
escrevendo o evangelho**



São Mateus escrevendo o evangelho

(Iluminura medieval. séc. IX. Biblioteca de Épernay, 26 cm x 20,8 cm)

As pinceladas ditas nervosas caracterizam um estilo marcado pela aceleração e pela intensidade. Nelas se vislumbra a possibilidade que um gesto como esse traz de se ter um olhar mais voltado para esse aspecto das imagens,

[cY9_42ZHHE&list=PLxl8Can9yAHcJ-wA1MpfTLDL-MZDcBJ5e&index=18](https://www.youtube.com/watch?v=Bti0Zpan3e8)). E a afirmação concernente à iluminura medieval aparece no vídeo 15, a partir dos 20 min e 46 s (<https://www.youtube.com/watch?v=Bti0Zpan3e8>).

estas podendo ser revistas em função da sua dimensão passional e sensível, muitas vezes julgadas “desnecessárias”, “assimétricas”, “horrendas”, “exageradas”, ou deixadas de lado, não notadas, como vimos na análise de Didi-Huberman (2013a) do afresco de Fra Angelico. Escrever sobre os motivos e temas do que se recalcou na história, é também assumir esse *olhar* que foi esquecido, um olhar mais sensível ao sensível, a depreender uma história mais *enunciativa* da arte, sem descurar de tudo que foi conseguido até aqui, sem desmerecer a tradição de estudiosos da arte em geral, e assumindo um certo risco de ser anacrônico¹²⁹ também, para captar algo que *atravessa* a História.

Se todos esses elementos procedem, referindo-nos aos mecanismos semióticos elencados, podemos dizer, por fim, que são eles que deverão ser explorados em uma inquirição ao *pathos* pictórico, em pesquisas que versem e explorem de modo mais detido uma dimensão passional do discurso na pintura e, ousamos dizer, na imagem fixa. Fica a critério dos pesquisadores chamarem essa dimensão “expressionista” ou passional, o que nos interessa aqui é a depreensão dos mecanismos semióticos, sobretudo tensivos e passionais.

Todo nosso desiderato neste capítulo, assim, serve como depreensão de elementos gerais da abordagem de uma dimensão passional, transversal às linguagens (em que se inclui a pictórica), que nos foram revelados pelos próprios indícios que as definições de expressionismo e as pinturas expressionistas foram nos dando. Cabe agora, como complemento, ver como todos esses fatores estão por trás da comparação entre o romance *Angústia* e a pintura expressionista, o que nos direciona, por fim, ao último capítulo desta tese.

¹²⁹ Aqui entendido não como vício do historiador, mas à maneira como o trata Didi-Huberman, em seu livro *Diante do tempo*, num entedimento que tenta pensar a historicidade desvinculada de uma demasiada linearidade: “O anacronismo é necessário, o anacronismo é fecundo, quando o passado se revela insuficiente, até mesmo constitua um obstáculo à sua compreensão.” (Didi-huberman, 2015b, p. 25)

4. O ROMANCE *ANGÚSTIA*: um *pathos* pictorizante

O que me machuca são as formas da relação, suas *imagens*; mais precisamente, aquilo que os outros chamam de forma, eu o experimento, eu, *como força*. A imagem – como o exemplo para o obsessivo – é a *própria coisa*. O amante é pois um artista, e seu mundo é propriamente um *mundo às avessas*, já que nele toda imagem é seu próprio fim (*nada para além da imagem*).” (Barthes, 2003, p. 213, itálicos nossos)

Sabem, Padres Pregadores, por que fazem pouco *abalo* os nossos sermões? Porque não pregamos *aos olhos*, pregamos só aos ouvidos. (Vieira, 2001, p. 38, itálicos nossos)

Ao começar este capítulo, frisamos que, em toda esta tese, nossa preocupação é não só de expor as razões por que o romance *Angústia* é expressionista, mas de mostrar e argumentar na direção de que a raiz da comparação entre as duas semióticas-objeto aqui envolvidas se dá sobretudo por uma convergência de mecanismos passionais, figurativos e tensivos, que tornam a aproximação plausível e permitem-nos, por sua vez, tecer toda uma reflexão geral sobre o *pathos* pictórico. Depois de termos focado na pintura em si nos capítulos anteriores, trataremos, na presente parte, do veio literário de nossa empreitada e de mostrar em que a força figurativa e tensiva do romance *Angústia* também nos indicia quanto a caminhos para melhor compreender a própria dimensão passional da pintura.

O cotejo, vale ressaltar, não é da ordem da influência que uma obra ou vanguarda tenha exercido sobre a outra, ainda que uma pesquisa nessa direção possa ser feita, mas incide no fato de que, justamente em circunstâncias díspares, possamos ver semelhanças ou constantes que discursos apresentam sem que talvez nem tenham tomado consciência um do outro. Diante disso, Graciliano Ramos e os pintores expressionistas foram não somente sujeitos que exploraram a dimensão passional do discurso em suas obras, mas também que a discursivizaram a partir da deformação e da manipulação de mecanismos perceptivos, o que, por sinal, os tornou autores a residir numa espécie de limbo

entre o tradicional e o vanguardista¹³⁰, fator importante de ser frisado, já que os textos desses autores estão inevitavelmente inseridos em uma práxis enunciativa.

Uma vez que é pressuposta neste trabalho a aproximação entre as duas semióticas, literatura (verbal) e pintura (visual), ressaltamos que tal empreitada não se configura como algo que poderia ser chamado de inovador, já que essa aproximação entre as duas artes é comum em estudos de literatura comparada, a exemplo, e sempre foi uma discussão pertinente, desde a Antiguidade, só que vestida com o nome de paralelo das artes (Lichtenstein, 2005). O que é relevante pensar, nesse contexto, é que, se levarmos em conta o dito de Gonçalves (2002), nosso trabalho se revela válido e necessário pelo seguinte motivo:

A concepção do Expressionismo se filia a uma dimensão pessimista da condição humana (...). Simplicidade do desenho e jogo de cores insólitas relacionados com uma espécie de intensidade dos contornos não-bem delineados são alguns dos traços do Expressionismo desses artistas. Muito menos estudado literariamente, é fundamental que se façam as correspondências entre esse estilo plástico e o mesmo na literatura. (Gonçalves, 2002, p. 697)

Levando em conta o que é posto por Gonçalves no referido trecho, como “simplicidade do desenho”, “jogo de cores insólitas”, “intensidade dos contornos não-bem delineados”, características sobre as quais versamos no capítulo anterior, ao tecermos comentários sobre algumas pinturas, vislumbraremos justamente a possibilidade da aproximação do romance com esses elementos e com essa “dimensão pessimista da condição humana” a que o autor filia o expressionismo. Nosso intuito é de mostrar, além da pictoricidade do romance, como a dimensão passional o faz ter essas características.

Quanto a esse último quesito, o que despertará a atenção do leitor, cremos, no romance *Angústia*, serão justamente aspectos relativos à percepção e à estesia, que permitem, por sua vez, pensar em uma percepção *patemizada*,

¹³⁰ Aqui lembramos as considerações, sobre o romance *Angústia*, de Anatol Rosenfeld (1996) em seu texto “Reflexões sobre o romance moderno”.

que se comportará também como, assim o chamaremos, uma percepção *pictorizada*. Esses elementos nos levarão, assim, ao objetivo principal deste capítulo, que é de, em outra linguagem, encontrar convergências no trato da dimensão passional do discurso, o que não se dá somente porque a figuratividade é um conceito que perpassa diferentes linguagens, mas também porque a figuratividade veicula o tensivo e pode *transpor* o plástico para o âmbito do verbal.

Ao dizermos isso, assumimos que não é nenhuma heresia pensar do conteúdo ao plano de expressão, já que Zilberberg pensou do plano de expressão ao do conteúdo. Em todo nosso desiderato, o leitor o verá, nós pensaremos alguns elementos do plano do conteúdo do romance, sobretudo na dimensão figurativa, em analogia com possíveis elementos sejam do plano do conteúdo da pintura, sejam do plano de expressão desta linguagem. A analogia se torna perfeitamente plausível pelo simples fato de o romance ser chamado expressionista, ao mesmo tempo que toda a tradição que aproximou pintura e literatura, tal como, por exemplo, a tradição do “*ut pictura poesis*”, o fez com esse espírito.

Além disso, se pensarmos bem, a metalinguagem semiótica, produzida em linguagem verbal, sempre realiza uma operação de transposição, afinal, descrever um quadro, em sua dimensão plástica, com a metalinguagem em Língua Portuguesa, como é o nosso caso, é passar dados do plano da expressão de uma pintura para o plano do conteúdo da linguagem verbal em que se veicula a metalinguagem semiótica. Assim, escrever sobre a cor, por exemplo, em um quadro, é transpor do plano de expressão pictórico para o conteúdo figurativo do discurso metalinguístico e verbal (“o vermelho é intenso”, “o vermelho é menos intenso”). Para nós, uma operação desse tipo é similar ao modo como a cor aparece discursivizada no romance *Angústia*, tendo-se em vista, obviamente, somente a operação de transposição, e não que Luís da Silva ou Graciliano Ramos estejam fazendo um estudo sobre a cor. No decorrer de nossas explanações, esse ponto ficará mais claro.

Não obstante, quanto ao uso que fazemos da literatura aqui, para os fins que impulsionam esta tese, não julgamos ser leviandade nossa para com esta

arte usá-la para determinados fins, ou seja, como programa de uso em função de um programa de base direcionado à pintura. Em verdade, julgamos que utilizar a literatura como mote de reflexão, e reflexão sobre mecanismos gerais do sentido, só a engrandece e mostra, ponto que é central em toda esta tese, a potência do discurso literários e artístico de nos fazer refletir sobre o sentido e de nos fazer ter contato com maneiras plurais de pensamento. A tradição semiótica e a influência que a literatura exerceu sobre esta mostram a importância disso.

Tomando essa ideia como gancho, podemos dizer que foi principalmente pelo contato constante com obras artísticas, e as literárias foram cruciais nessa história, que a semiótica propôs uma semiótica das paixões e uma busca por dar conta também das modulações tensivas dos discursos, bem como da dimensão estética desses, sempre desafiante para o exercício da análise. Os textos foram exigindo explicações e caminhos de análise para o tratamento de suas nuances, dentre elas, a exemplo: como analisar a instabilidade actancial que faz com que o sujeito se transmute em objeto ou que o objeto acabe se tornando um sujeito ou mesmo um antissujeito? Como explicar uma espécie de coexistência entre euforia e disforia, espécie de não-polarização que põe um objeto em um estado ambíguo? Ou que um objeto seja, em verdade, *abjeto* (Zilberberg, 2006 [1988])? Tudo isso aparece na trajetória de Luís da Silva, protagonista do referido romance.

Em suma, uma dimensão tensiva sempre se apresentou nos objetos, uma dimensão ligada tanto a questões passionais quanto a questões estéticas, tanto a questões de conteúdo quanto a do plano de expressão. Ela subjaz à nossa comparação entre o romance e a pintura. É por transitar entre diferentes âmbitos que podemos pensar do plano do conteúdo (figurativo) ao plano plástico, porque o modelo tensivo serve para descrever modulações concernentes aos dois planos das linguagens, assim como é pela riqueza da linguagem verbal, e sua vocação de poder traduzir as outras semióticas, que nosso intuito é possível.

Desse modo, é tendo como norte essas ideias centrais, a serem trazidas no presente capítulo, que expomos os seguintes pontos, a fim de deixar o leitor mais bem situado no modo como conduziremos esta parte final da tese:

- Em primeiro lugar, passaremos pela fortuna crítica da obra de Graciliano Ramos, o que deixará evidente ser muito comum em tal fortuna a aproximação entre o romance e o expressionismo e que, embutida nessa aproximação, está a questão do passional;
- Depois, trataremos de questões relativas ao ponto de vista (observador) que rege a obra, na busca de evidenciarmos por que o romance é aproximável à pintura de um modo geral e por que o utilizaremos como caminho para tratar de uma percepção patemizada e estetizada do mundo;
- Em seguida, em um processo de afinamento, começaremos a tratar, de modo mais detido, de elementos centrais especificamente relacionados ao expressionismo no romance, tais como as visões do sujeito, os trechos com forte presença de deformações, as isotopias cromáticas que aparecem na obra, entre outros elementos, a serem detalhados no decorrer de nossa explanação.
- Por fim, para concluir, novamente abriremos o escopo de nossa reflexão e diremos em que o romance nos ajuda a pensar sobre o *pathos* pictórico em geral, bem como a respeito de um outro *olhar* sobre o mundo, já que esta questão, atrelada à do *observador*, é fundamental nesta tese.

Toda nossa análise será acompanhada de reflexão teórica, uma vez que intentamos chegar, a partir dela, ao que, repetimos, são os pontos centrais desta tese: a busca por delimitar aspectos da dimensão passional do discurso pictórico concebendo que a raiz da comparação entre as duas semióticas envolvidas em nossa empreitada é sobretudo profunda (relativa ao nível profundo do percurso gerativo do sentido) e figurativa. Nesse contexto, tanto o romance quanto as pinturas enfocadas nos revelam um olhar sobre o mundo que é ao mesmo tempo patemizado, estético, mítico, tensivo, sensível e figurativizante, gerador de

imagens. A reunião de todos esses elementos não é somente fortuita. Continuemos.

4.1 – O romance *Angústia* e sua fortuna crítica

Como já afirmamos em todo nosso caminho até aqui, uma das fortes motivações deste trabalho se passa pelo fato de a fortuna crítica da obra de Graciliano Ramos, e, mais especificamente, do livro *Angústia*, estar constantemente mencionando o expressionismo e atribuindo uma dimensão expressionista a tal obra. Uma vez que essa fortuna crítica sempre ressalta o apelo imagético do romance, vemos que a comparação está atrelada justamente a uma dimensão pictórica que a obra *Angústia* deixa entrever e que não pode ser negligenciada. Nesta seção, queremos expor de modo mais claro essa fortuna crítica.

Em nosso trabalho de dissertação (Oliveira, 2019) já tratamos do modo como o livro se situa dentro dos romances de Graciliano Ramos em geral, bem como da forma como a crítica literária a recebeu e ainda, em maior parte, recebe. É uma obra marcada pelo excesso, o que destoia do modo como a crítica em geral concebe o ethos de Graciliano, que seria da ordem do exíguo. Nesse âmbito, afirmamos que a obra *Angústia* é aquela que mais se aproxima de aspectos relativos ao expressionismo e, ainda que se desvie um pouco do ethos consagrado de Graciliano, é uma obra que, por outro lado, *exacerba* e por isso torna mais facilmente identificáveis algumas das constantes da escrita de Graciliano.

Se olharmos para textos de autores de uma crítica mais consagrada do escritor alagoano, veremos um Antonio Candido assim dizer: “Fuga para o devaneio e para a deformação *expressionista*” (Candido, 2006, p. 113, itálico nosso), “A deformação de tonalidade *expressionista* a que chega em *Angústia*” (Candido, 2006, p. 119, itálico nosso); em Sônia Brayner “Uma fantasmagoria *expressionista* desenvolve a captação do mundo (...)” (Brayner, 1973, p. 63, itálico nosso) e em Lúcia Helena Carvalho: “Os encaixes, entretanto, se superpõem em subdivisões prismáticas, assumindo contornos a um só tempo

expressionistas, pela deformação, e até mesmo cubistas, pela sobredeterminação infinita que seu eterno retorno instaura no texto.” (Carvalho, 1983, p. 25, itálico nosso). O que essas colocações indiciam é que, além de serem uma constante essas afirmações, elas vêm já de longa data e estão fortemente presentes na recepção da obra.

Se esses trabalhos tratam disso de modo rápido, com afirmações esporádicas, há alguns mais recentes que se debruçaram especificamente sobre a questão, como no estudo já mencionado de Adenize Aparecido Franco, intitulado *Angústia e a deformação expressionista*, e no estudo de Silvia Darfener, intitulado *Angústia e a proximidade com estéticas vanguardistas: análise das imagens, do narrador e do seu conflito*. A essas duas dissertações podemos ainda acrescentar a tese de doutorado de Luciana dos Santos Carvalho, intitulada *Graciliano Ramos: a dor e a náusea*, que estudou não só a obra *Angústia*, mas toda a obra de Graciliano Ramos a partir de uma aproximação com o expressionismo¹³¹.

Todos esses trabalhos visam estabelecer uma aproximação entre a pintura e a obra de Graciliano Ramos, a partir dos estudos literários, mormente da literatura comparada. Todos partem do pressuposto também de que a dimensão imagética da obra se ressalta e que ela está relacionada à própria passionalidade do romance: “E para traduzir essa angústia existencial das personagens, demonstrando a força dramática da consciência que se imprime no objeto, Graciliano se utiliza dos recursos narrativos para *desenhar paisagens* inegavelmente expressionistas” (Franco, 2005, p. 7, itálico nosso); “os momentos expressionistas da narrativa de Graciliano Ramos são anamorfoses muito violentas que conduzem o leitor para uma compreensão mais profunda da personagem, de sua visão negativa do mundo” (Dafferer, 2008, p. 35-36)

¹³¹ Mencionamos ainda a dissertação de Souza (2018), que, assim como o trecho de Carvalho (1983), faz uma aproximação da obra *Angústia* com o cubismo. A raiz da aproximação, a nosso ver, vai em um sentido similar às nossas considerações sobre o quadro *Guernica*, chamado também de expressionista por Herman Parret. Ainda teceremos considerações sobre essa questão neste capítulo.

Na aproximação, portanto, feita por essas autoras, está sempre pressuposta a questão patêmica, bem como a questão da deformação e em geral uma dimensão visual, esta que é gerada pela própria concretude (dimensão figurativa abundante) da obra, dada a proliferação de figuras, descrições, de “imagens” presentes no texto. Assim, quando elas utilizam o termo expressionismo apontam para a dimensão sensibilizante e acentuada dessas descrições, marcadas sobretudo por parâmetros tensivos de passionalidade e impacto:

O desvio da forma, suscetível de subjetividade, numa visão crua e exagerada de alguns aspectos trágicos da realidade, destruiu determinados paradigmas artísticos como o realismo, a harmonia, a proporção, a medida, a serenidade. Essa ruptura buscava aumentar a expressividade, de modo que as imagens, propositadamente deformadas e distorcidas com vigor e energia, resultassem na *deformação gráfica* e no *excesso cromático*.

A partir da possibilidade de diálogo entre a arte literária e as artes visuais, é possível encontrar no processo criativo de Graciliano Ramos elementos que comprovem a presença da deformação expressionista. (Franco, 2005, p. 72-73, itálicos nossos)

Como se pode notar pelo trecho, a forte desarmonização seria a negação de uma realidade e a afirmação de uma subjetividade. Contrapõe-se, pois, uma figuratividade “harmoniosa”, que nega o paradigma do realismo, da harmonia, da proporção, da medida, da serenidade, a uma figuratividade sensibilizada “com vigor e energia”, assim produzida como ruptura que busca “aumentar a expressividade”. Se formos a outra autora que se debruçou sobre o assunto, veremos algo similar: “Minha hipótese é de que os textos de Graciliano Ramos revelam um rasgo expressionista de quem deforma a realidade para recriá-la a partir de uma imaginação demasiado sensível, que, com paradoxal rudeza de martelo, repudia essa mesma realidade (...)” (Carvalho, 2009, p. 16)

As afirmações dessas últimas autoras, que, a nosso ver, já são suficientes para mostrar em que gira essa associação da fortuna crítica da obra *Angústia* com o expressionismo, demonstram também que a obra *Angústia* está sob o crivo de um aparente paradoxo: ela deixa de ser realista para se tornar mais realista. Obviamente, essa aparente contradição está ligada ao termo “realismo”, em duas acepções, no exemplo, e ao que mencionamos no capítulo anterior desta tese, sobre a associação do expressionismo com uma dimensão

ideológica do discurso (ver a análise de “Os retirantes”, de Portinari, feita no capítulo anterior). Logo, a descrição fantasiosa das coisas se vale de uma espécie de dimensão veridictória subjacente e, ainda que seja fantasiosa, também se usa de expedientes figurativos concretizantes, o que demonstra que adequação à realidade e efeito de realidade em um discurso são coisas diferentes. Esse elemento, um mecanismo do nível discursivo, será importante em Graciliano Ramos porque, atrelada ao universo passional de sua obra, está a dimensão ideológica, o que se associará à própria tensão entre o caráter vanguardista e tradicional do romance (Rosenfeld, 1996).

4. 2 – Luís da Silva: um ponto de vista passional

Tendo passado pela fortuna crítica relativa à relação entre o romance e o expressionismo, lembramos também que a obra *Angústia* é constantemente estudada por um viés que investiga sua dimensão passional (Gomes, 2015; Miranda, 2014; Scherer, 2017; Menezes, 1991; Almeida Filho, 2008), viés que marcou o nosso próprio trabalho de dissertação (Oliveira, 2019). Repetimos isso para enfatizar que tal obra é, quiçá, uma das mais marcantes, nesse aspecto, na tradição literária brasileira. É a partir desses dados e, claro, da própria experiência de leitura da obra, que nós podemos dizer que tal romance nos põe em face de um ponto de vista marcadamente passional, poderíamos até dizer passional por excelência, podendo ser guia até mesmo de reflexões sobre o tema, o que é o nosso intuito aqui. Pensemos isso inicialmente expondo, em linhas gerais, o enredo do romance, a fim de deixar o leitor mais a par da obra como um todo.

Em nossa dissertação (Oliveira, 2019) delimitamos três eixos principais do enredo e enunciação na obra: o de um narrador, o que se situa no tempo *da narração*, chamado Luís da Silva, que resolveu contar fatos de sua vida; os fatos narrados pelo crivo desse narrador, fatos estes que são postos por essa figura que conduz a narrativa como tendo encadeado os seus estados de alma do tempo presente, uma história de traição que envolve também personagens como Marina e Julião Tavares; e, ainda, as memórias da infância desse sujeito,

situadas em ambiente nordestino. No que tange aos acontecimentos principais rememorados por Luís da Silva, e situados no tempo *de então*, enumeramos aqui os principais: o narrador relata que conheceu uma jovem e bonita moça, chamada Marina; ao se envolver com ela, e ao estar quase casado, nos diz que outro sujeito, chamado Julião Tavares, apareceu em seu caminho e conquistou Marina; após a perda do objeto (Marina), Luís da Silva começa um percurso fortemente passional que culmina no assassinato de Julião Tavares, todos esses momentos sendo perpassados por diferentes memórias do sujeito.

O romance, assim, se organiza a partir dessa tripla temporalidade, a do agora da narração, e a do tempo de então, este subdividido em acontecimentos com Marina, Julião Tavares, etc., e memórias da infância. É pertinente trazer isso porque boa parte das descrições, das visões, das alucinações presentes na obra passam pela narração e crivo desse narrador que se biparte em dois e relata acontecimentos vividos por ele próprio no passado.

Adotando divisão similar à que assumimos em nossa dissertação (Oliveira, 2019), vale ressaltar que, em nossa análise, estabeleceremos que o romance se estrutura em seções, segmentos enumerados por nós, e não por Graciliano, já que o romance não é dividido em capítulos, pelo menos da maneira convencional (os segmentos são separados somente por três asteriscos). Devido a esse fator, nós, ao nos referirmos a esses segmentos, chamá-los-emos de segmentos-capítulos, a fim de que, por um lado, não se gerem ambiguidades com o termo “segmento” (na acepção de simples trecho da obra), e de que, por outro, não se falseie a natureza dessa escolha de Graciliano Ramos que, ao não marcar os capítulos, quis indiciar mecanismos de *mistura* no discurso, relativos ao fluxo de consciência único a que é acometido Luís da Silva, protagonista da narrativa, em toda a obra.

Desse modo, 40 segmentos-capítulos dividem a obra e podem ser relacionados assim com o enredo: do segmento-capítulo 1 ao 7, o narrador trata sobretudo de seus afetos no estado presente, de como suas memórias o oprimem; do 8 ao 17, o relato de como conheceu Marina e de como presenciou ela com Julião Tavares, fator desencadeador do rompimento entre Luís da Silva e Marina; do 18 ao 40, crise de confiança e direção à execução do assassinato

de Julião Tavares. No decorrer desta explanação, o leitor verá que escolhemos alguns desses segmentos-capítulos, aqueles mais pertinentes para nossa análise.

Nessa explanação do enredo, apresentamos ao leitor a estrutura *narrativa* e sintagmática da obra, tentando mostrar, sucintamente, o pano de fundo geral dos acontecimentos e paixões do romance, bem como a arquitetura geral da obra e as relações entre narrador e narrado. Se os primeiros elementos se referem sobretudo aos fatos da narrativa, importante é dizer que, pelo seu componente passional intenso, o romance se preenche de muito mais coisas. É por esse motivo que nossa análise se passa sobretudo no nível figurativo da obra, atrelado a esse ponto de vista que rege o discurso, o de Luís da Silva.

Por sinal, o romance *Angústia* é daquelas obras em que os acontecimentos narrados chegam até mesmo a ficar em segundo plano e em que vemos se alçar ao primeiro plano, em verdade, as próprias agruras do sujeito que narra, o que se expressa no forte apelo figurativo do romance. A pertinência do nível discursivo da obra já põe lado a lado, portanto, o componente figurativo e o componente passional e tenso que a compõem.

É Luís da Silva, em suma, a personagem principal do romance e fonte dos pontos de vista deste e é a recepção que esse sujeito tem das formas do mundo, estas que se apresentam sobretudo em seu *aparecer*, o que nos chama a atenção, já que as descrições presentes no livro são fortemente regidas pelo andamento, seja em aceleração (*aparecido*, subitamente), seja em desaceleração (*aparecendo*, lentamente), e o “mundo” (não-eu) se porta como sobretudo afetante ao sujeito. Nesse contexto, as qualidades, tais como os cheiros, os sons, as cores, são sentidas a partir de um aparecer acentuado:

A princípio chegava-me um som confuso. Agora, porém, os sentidos irritados percebiam tudo. O chap-chap da mulher, o rumor do líquido, pregões de vendedores ambulantes, rolar de automóveis, a correria dos filhos de d. Rosália no quintal próximo, o cheiro das flores, dos monturos, da água estagnada, da carne de Marina, entravam-me no corpo *violentamente*. (Ramos, 2014a, p. 72, *itálico nosso*)

O trecho serve para demarcar uma constante na obra e que se refere a esse contato intenso com o mundo. No exemplo, o corpo se ressaltava e a audição é o sentido enfocado, com um fundo sinestésico que se capta pelo trecho no plural “os sentidos irritados percebiam tudo”. Em toda a obra, audição, olfato e visão serão pontos importantes, assim como o tato. Mencionamos todos os sentidos porque eles se imbricam com o da visão no romance, assim como levamos em conta a tradição que sempre tendeu a ver uma unidade da percepção, um fundo sinestésico, desde o “senso comum” de Aristóteles até as teorizações de Merleau-Ponty. É a percepção em geral que é importante frisar no romance, porque o apelo visual da obra estará fortemente relacionado com o apelo tátil e com todos os excessos inerentes à percepção em geral de Luís da Silva.

Esse contato perceptivo da obra é o que indicia os estados passionais desta personagem e, cremos, é um mecanismo similar ao que está por trás do gesto dos pintores ditos expressionistas de explorar a intensidade das cores, bem como a mobilidade das formas. Tanto em *Angústia*, quanto nas pinturas expressionistas, intentamos mostrar que percepção estética (sensorial) e percepção passional se aproximam, ambas relativas ao corpo, estando a percepção sensorial a demonstrar um ponto de vista passional.

No que tange a essa dimensão perceptiva no romance, podemos ver outros exemplos, como quando notamos a perturbação do sujeito com o chiar dos ratos, nas seguintes passagens: “O cheiro e o som tornavam-se *insuportáveis*. Esforçava-me por esquecer o nariz e o ouvido, abria os olhos.” (Ramos, 2014a, p. 139, itálico nosso). O adjetivo “insuportável” marca justamente esse *demais* que cifra o excesso da intensidade do estímulo.

Os estados de alma invadem de uma tal forma a percepção e o corpo do sujeito que as sensações estão em função deles, numa forte imbricação entre a expressão do mundo representado na obra e a recepção de Luís da Silva a essas sensações. A hiper-estesia do romance, apontada por nós (Oliveira, 2019) e por Menezes (1991), e sobre a qual versamos no primeiro capítulo desta tese, está relacionada a esses elementos. Se se tornou necessário falar de hiperestesia na

obra, e não só de estesia, é porque de alguma forma a intensidade se modulou para o *mais* e nos pôs em face de uma percepção excessiva.

Um exemplo bem paradigmático desse excesso se dá quando entra no campo de presença de Luís da Silva o ator Julião Tavares, figura representativa do antissujeito na obra, responsável por gerar diversas sensações no protagonista, fator responsável por momentos de grandes rompantes de intensidade em todo o romance. Já de início, pode-se perceber que em determinados trechos da obra o próprio Luís da Silva se pergunta e tenta se convencer de que Julião Tavares é uma sensação: “Procurei mesmo capacitar-me de que Julião Tavares não existia. *Julião Tavares era uma sensação*. Uma sensação desagradável, que eu pretendia afastar de minha casa quando me juntasse àquela sensação agradável que ali estava a choramingar.” (Ramos, 2014a, p. 102, *itálico nosso*).

Trechos como esse, em que aparecem as sensações do agradável e do desagradável, mostram o quão Luís da Silva é um sujeito sensível, sensível aos objetos que entram em seu campo de presença e que sempre entram crivados por algum estado passional, ou gerando algum estado passional. Os objetos aparecem a Luís da Silva, veremos cada vez com mais clareza, como objetos atraentes ou repulsivos, ou os dois ao mesmo tempo, o que também estará relacionado com a dimensão imagética e plástica da obra. Nesse outro excerto, a presença de Julião Tavares é responsável pelas mais variadas sinestésias:

A voz precipitada de Marina era ininteligível; a de Julião Tavares percebia-se distintamente e causava-me arrepios: fazia-me pensar em gordura, em brancura, em moleza, em qualquer coisa semelhante a toicinho cru. Pescoço enorme, sem ossos, tudo banha. (Ramos, 2014a, p. 114-115)

Essas duas últimas descrições são marcadas por forte afetação porque ambas refletem o ódio de Luís da Silva a Julião Tavares. O trecho traz uma forte plasticidade presente em elementos tais como “toicinho cru”, “pescoço enorme”, “tudo banha”, todos exemplos de imagens fortemente expressivas e indiciadoras da repulsa de Luís da Silva a Julião Tavares.

Tanto no trecho, quanto nas descrições em geral de Julião Tavares, vemos aparecer, o que será constante, figuras como a da “gordura” e as sinestésias relativas à voz: “Julião Tavares falou sobre a política do país. A enxurrada cobria-se de nódoas de gordura, que se alastravam.” (Ramos, 2014a, p. 92), “Julião Tavares sorria e continuava a derramar a voz azeitada.” (Ramos, 2014a, p. 93), “A voz oleosa de Julião Tavares continuava a perseguir-me.” (Ramos, 2014a, p. 115), “Distanciava-me. As palavras gordas iam comigo. Um cheiro chegavam completas, outras alteravam-se – ruídos confusos e vogais indistintas. Necessário dar cabo daquela voz. Se o homem se calasse, as minhas apoquentações diminuiriam.” (Ramos, 2014a, p. 115)

A gordura, nesse contexto, remete a um excesso ligado à figura de Julião e as sinestésias tentam de alguma forma captar o que é expresso a partir de sensações *complexas*, de estésias marcadamente passionais. Essas sensações dão um efeito de plasticidade ao discurso e, além disso, dão dimensão concreta ao que é descrito, e é nesse ponto, na abundância figurativa, que o romance apresenta uma pictoricidade, uma necessidade de ser aproximado à imagem, o que também se evidencia na abundante figurativização de memórias e de cenas fixadas no pensamento do sujeito. De certo modo, a presença desses fatores, e de constantes descrições na obra, possui um efeito similar às hipotiposes, sem que se identifiquem com essa figura, já que é marcada por mais ênfase no detalhismo da descrição: a saturação da figuratividade aproxima a linguagem verbal da pintura e, conseqüentemente, dá uma intensidade maior ao discurso (Fiorin, 2014, p. 155).

Pensando nessa dimensão figurativa concreta, e nisso que chamamos de dimensão imagética da obra, frisaremos nesta análise um aspecto também marcante de Luís da Silva: a sua imaginação, que estabelece esse apelo visual do romance. Como já indicamos no capítulo primeiro desta tese, o sujeito passional é um sujeito que *imagina*. Em seu *Ensaio sobre as paixões*, Théodule Ribot chega até mesmo a dizer: “Sem imaginação, nada de paixão” (1907, p. 72)¹³². Em trechos de seus *Fragmentos de um discurso amoroso*, Roland Barthes, ao se referir ao termo *imagem*, como é o caso da própria epígrafe do

¹³² Tradução que propomos do trecho “Sans imagination, point de passion”.

presente capítulo desta tese, nos remete a essa dimensão imaginante do sujeito passional.

Desse modo, o que queremos dizer é que o sujeito passional, sobretudo o fortemente acometido por paixões, como é o caso de Luís da Silva, é um sujeito que produz imagens, o que nos faz remontar até mesmo aqui ao radical de *imaginação*. É por isso que a camada figurativa, no *Angústia*, se torna tão pregnante e pertinente para a análise: afinal, não seria esse, portanto, o melhor caminho para dizer o sofrimento em um discurso, ou seja, o se utilizar abundantemente de sua dimensão plástico-figurativa, criando imagens para intensificar o dito?¹³³ Mostraremos a pertinência de todos esses elementos.

4.2.1 – Visões, alucinações, memórias

Na busca de analisar alguns desses elementos da obra, já começamos a indiciar em que consiste a dimensão imagética do romance *Angústia*, e como ela se ressalta, fazendo-nos “parar” nela. O norte de nossa exposição é, assim, a ideia de que as figuras são patemizadas e o excesso atrelado a elas está ligado ao timismo que as constitui. Além disso, é essa dimensão passional que nos leva a essa pregnância estética das figuras na obra, a sustentar o contato perceptivo do sujeito com o mundo, e a impulsionar a repetição de imagens. Essas figuras e descrições em *Angústia* podem ser relacionadas com determinados percursos de sentido que assim são estruturados porque um ponto de vista *obsessivo* e fortemente tímico os rege. Acompanhemos isso a partir do início da obra.

O romance se inicia com o narrador versando sobre não estar restabelecido de afetos que vivera. Ele diz ter *visões* que o perseguem desde outros tempos e que não o deixam: “Das visões que me perseguiram naquelas

¹³³ Essa dimensão figurativa também estabelecerá caminhos para nós relativos à afetação que o discurso da obra pode ter face à instância do leitor (*pathos* do enunciatário). Afinal, tem-se visto nos estudos relativos à retórica e ao discurso um esforço por mostrar cada vez mais a pertinência discursiva da dimensão figurativa para gerar impacto no leitor, como se pode ver até mesmo em trabalhos que exploram as figuras de linguagem, antes vistas como adornos supérfluos, mas que em trabalhos como os de Klinkenberg (2003) e Fiorin (2014) têm a sua pertinência argumentativa validada.

noites compridas umas sombras permanecem, sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios.” (Ramos, 2014a, p. 7). Essa mistura de sombras com a realidade revela uma metaforização – comum na obra de Graciliano Ramos, por sinal¹³⁴ – relacionada à apreensão das formas do mundo. Essa turvação gerada por essas sombras caracteriza uma perda de adequação à realidade, perda de triagem das formas, uma perda de nitidez que está em função dos estados do narrador-personagem. Essa fantasmagoria tem também servido para gerar a comparação com o expressionismo, posto que ela apontaria uma espécie de visão fortemente subjetivada do mundo.

Nesse contexto, uma série de outros pensamentos perturbam o sujeito: criaturas que ele diz não suportar, lugares que se tornaram odiosos para ele, o fato de viver agitado, alguns componentes da sua casa, como a criada Vitória, por quem tem repúdio, ou sobre o barulho dos ratos e sobre, devido a esse estado, não poder trabalhar a contento. O narrador menciona ainda momentos em que a imagem de Julião Tavares, figura do antissujeito, lhe vem à memória: “Dão-me um ofício, um relatório, para datilografar, na repartição. Até dez linhas vou bem. Daí em diante a cara balofa de Julião Tavares aparece em cima do original, e os meus dedos encontram no teclado uma resistência mole de carne gorda.” (Ramos, 2014a, p. 8). Em outro trecho, podemos ver novamente elementos parecidos sendo ressaltados quando o narrador imagina Julião Tavares:

Não consigo escrever. Dinheiro e propriedades, que me dão sempre desejos violentos de mortandade e outras destruições, as duas colunas mal impressas, caixilho, dr. Gouveia, Moisés, homem da luz, negociantes, políticos, diretor e secretário, tudo se move na minha cabeça, como um bando de vermes, em cima de *uma coisa amarela, gorda e mole* que é, reparando-se bem, a cara balofa de Julião Tavares muito aumentada. Essas sombras se arrastam com *lentidão viscosa*, misturando-se, formando um novelo confuso. (Ramos, 2014a, p. 9-10, itálicos nossos)

¹³⁴ É possível reparar isso, por exemplo, no capítulo “Nuvem”, de *Infância*, em que o narrador se utiliza da mesma metáfora, bem como diversos trechos da obra *Memórias do cárcere*, sobretudo na primeira parte, intitulada “Viagens”.

“Cara balofa”, “resistência mole de carne gorda”, “coisa amarela, gorda e mole”, “lentidão viscosa”, a dimensão táctil, e sinestésica, como se pode ver, é abundante no romance. Interessante que em “lentidão viscosa” vemos se associar andamento e sinestesia.

A narração das imagens, neste início do romance, já se dá de modo constante. Outros exemplos se evidenciam nos segmentos-capítulos seguintes, como é o caso de imagens de morte, seja da figura do pai morto, seja do próprio Luís da Silva morto: “Penso no meu cadáver, magríssimo, com os *dentes arreganhados*, os *olhos como duas jabuticabas sem casca*, os *dedos pretos do cigarro cruzados no peito fundo*.” (Ramos, 2014a, p. 10, itálicos nossos) Essa dimensão grotesca da descrição convoca uma maneira de figurativizar temas obscuros e trágicos, trazendo na obra uma dimensão da existência constantemente associada ao feio: “Os conhecidos dirão que eu era um bom tipo e conduzirão para o cemitério, num caixão barato, a minha carcaça meio bichada.” (Ramos, 2014a, p. 10)

Essa dimensão do feio na obra, de imagens grotescas, cadavéricas ou horrendas, serve como meio de aproximação com o expressionismo sobretudo a partir do viés que abordamos e frisamos no capítulo anterior desta tese, quando realizamos uma discussão sobre o feio, o horrendo e a dimensão pática que pode ser atrelada a eles. Nas imagens citadas do romance, o narrador continua a mencionar dados sensoriais, todos tendentes a associar sensorialidade e estado passional como uma dimensão de horror ou de repulsa: “Quando o aguaceiro chegava, o couro cru da cama do velho Trajano virava mingau, tanta goteira havia; a rede suja de Camilo fedia a bode; os bichos da fazenda vinham abrigar-se no copiar; o chão de terra batida ficava todo coberto de excremento.” (Ramos, 2014a, p. 17) A disforia estésica do cheiro está relacionada à própria disforia que a memória tem para o sujeito.

Essa profusão de imagens no início de *Angústia* nos faz ter indícios de que todo o romance fica numa zona ambígua entre ser um relato fidedigno ou ser simplesmente obra de um imaginário obsessivo e passional do Luís da Silva-narrador. Um trecho como o seguinte nos aponta algo desse tipo, em que o narrador novamente diz que os personagens, os fatos sobre os quais ele versa,

em verdade, nem existiram: “Marina, Julião Tavares, as apoquentações que tenho experimentado estes últimos tempos, *nunca existiram*.” (Ramos, 2014a, p. 12) Ao dizer “nunca existiram”, o narrador está afirmando que tudo é obra de sua própria imaginação. De novo nos vemos em face do fato de que o mecanismo de produção imagética toca o romance em seu cerne. Luís da Silva é um sujeito imaginador por excelência, fazendo-nos ter dúvida até mesmo da dimensão veridictória da obra. Ainda em outros termos: o romance não só produz imagens passionais, mas o próprio mecanismo de imaginação define o seu fazer enunciativo. Reparemos no seguinte trecho, que utilizaremos para tratar desse e de outro aspecto enunciativo da obra:

Vejo a figura sinistra de seu Evaristo enforcado e os homens que iam para a cadeia amarrados de cordas. Lembro-me de um fato, de outro fato anterior ou posterior ao primeiro, mas os dois vêm juntos. E os tipos que evoco não têm relevo. Tudo empastado, confuso. Em seguida os dois acontecimentos se distanciam e entre eles nascem outros acontecimentos que vão crescendo até me darem sofrível noção de realidade. As feições das pessoas ganham nitidez. De toda aquela vida havia no meu espírito vagos indícios. Saíram do entorpecimento recordações que a imaginação completou. (Ramos, 2014a, p. 18-19)

O trecho é fruto de uma rememoração do narrador Luís da Silva, seja da figura de seu Evaristo enforcado, o que remonta a um primeiro plano de memórias, concernente aos acontecimentos com Marina e o possível envolvimento desta com Julião Tavares, seja a dos homens que “iam para a cadeia amarrados de cordas”, o que remete a memórias mais remotas de Luís da Silva, que o perseguem em toda a obra e se ligam a figuras de cordas, cobras, assassinos e criminosos nordestinos dos quais ele ouvira histórias quando criança.

No trecho, mais uma vez vemos ser discursivizada a dificuldade do sujeito de ter nitidez face a recordações e acontecimentos que vive ou vivera. Imagens na memória se misturam e o sujeito tem dificuldade de delimitá-las: “Saíram do entorpecimento recordações que a imaginação completou.”. Além disso, elas assumem forte dimensão plástica “tudo empastado, confuso” e ao mesmo tempo confusa, justamente porque a dimensão plástica se ressalta na visão de Luís da Silva, em detrimento da identificação das formas, o que pode ser relacionado ao que dissemos sobre as relações entre plástico e figurativo em obras como A

grande cidade iluminada, de Antonio Bandeira: a percepção se patemiza e perde em nitidez ao mesmo tempo em que a plasticidade das formas se atualiza.

Podemos mencionar ainda, a partir desse trecho que traz seu Evaristo enforcado, um aspecto, um mecanismo semiótico, além da abundância figurativa da obra e da repetição de determinadas figuras e descrições. Essa dimensão pode ser pensada sobretudo no uso do tempo verbal no presente, porque, afinal dizer “vejo Evaristo enforcado” já é diferente de dizer, por exemplo, “vi quando Evaristo se enforcou”, ou seja, há uma colocação da imagem no tempo presente, o que cria o efeito de que Luís da Silva, e nós, leitores, estamos vendo a imagem e não que o personagem viu em outro tempo (enuncivo).

O romance inteiro é organizado assim, sendo excessivo o número de aparições dessas descrições. Essas e outras imagens virão constantemente ao leitor, o que, de alguma forma, se torna um potencial meio de *saturação* do campo de presença do próprio enunciatário. Além disso, essa dimensão enunciativa, que podemos captar nesse trecho em que seu Evaristo aparece morto, faz notar que, uma vez que a narrativa se volta para o passado, ou seja, é organizada em torno da memória do sujeito, a presentificação se dá de uma forma tão intensa para Luís da Silva, que ele vive entravado no passado – daí se vê o quão o protagonista é tomado por suas memórias e fantasias – e o passado é que é o seu presente.

O romance quer nos pôr a nós, leitores, nesse jogo também. A presença da memória-acontecimento (Barros, 2011) na obra põe de modo abrupto e constante o leitor face às imagens e fantasias que a todo o tempo vão e vêm no campo de presença de Luís da Silva. O fato de o romance apresentar essa dimensão nos faz pensar novamente no *pathos* pictórico e em suas características: a dimensão passional de um discurso pictórico, ou de um discurso *pictorizante*, termo de que nos valem para denominar *Angústia*, reside, no âmbito figurativo, na recriação de imagens que remetem aos nossos conflitos psíquicos, ponto que já mencionamos no capítulo anterior desta tese, ou seja, mais do que representar um sujeito passional sofrendo determinada paixão, o passional figurativo precisa recriar as imagens alucinadas que acometem o próprio sujeito passional. É uma espécie de entrada na psiquê do

personagem, expressa por imagens. É por esse motivo que voltaremos a mencionar algo já problematizado no capítulo anterior desta tese, relativo ao simbolismo. O trecho de seu Evaristo enforcado ainda nos será útil.

4.2.1.1 – Simbolismo e figuras no *Angústia*

Ao entrar nesse assunto, lembramos ao leitor também que, no segundo capítulo desta tese, quando fizemos uma tipologia das manifestações do passional na imagem e na pintura, dissemos que havia uma maneira que tendia à alegoria, tendente a representar de modo *indireto* uma paixão; e no terceiro capítulo, mencionamos um simbolismo em Ensor. Essa constante associação entre simbolismo e paixão não parece ser fortuita e está relacionada tanto a esse poder de motivação que o passional estabelece com imagens, para metaforizar nosso sofrimento, e dar-lhe outra forma, concretizando-o, quanto por ser muito comum a pintura, em sua história no Ocidente, incorrer em simbolismos e alegorias.

A figura do enforcado, presente na passagem do romance que traz a morte de seu Evaristo, e em outros trechos do romance, não deixa de nos lembrar o quadro de James Ensor (figura 28), pintor constantemente associado ao expressionismo, que analisamos no capítulo anterior desta tese. Tal associação se dá porque Ensor, em sua pintura, nos traz a imagem de um enforcado rodeado de caveiras, o que nos fez dizer que há duas maneiras de interpretá-las no quadro: uma como discurso que traz o tema da morte no seu nível discursivo; e outra que também traz o tema no nível discursivo, mas que pode ser visto como simbolização da morte, de visão fantasiosa de um imaginário de morte, remetendo ao nível profundo.

Quando o pintor belga opta por discursivizar dessa maneira, não se cria somente uma representação de uma cena teatral da morte, mas um contrato enunciativo de leitura de que o quadro está a *dizer* algo mais, o que plurissignifica o discurso e, ao mesmo tempo, como acontece nos quadros *vanitas*, *mostra*, faz *ver* uma dimensão da existência que não é tão eufórica e “bela” e sugere aspectos “insondáveis” do ser humano, atrelados até mesmo ao que há de mais

oculto em nós. Esses discursos que são sobretudo sobre a *morte* querem convocar a pregnância da morte em nosso imaginário, os nossos desejos de morte ou a dimensão *profunda* da morte, as figurações de nossas pulsões.

Estar diante de imagens (figuras) de cadáver em determinados momentos desta análise, e fazer essa comparação com um quadro de James Ensor, evidencia que Graciliano Ramos nos põe ante uma espécie de dimensão pulsiva subjacente às figuras que ele descreve. Por isso afirmamos que o romance *Angústia* diz sutilmente algumas coisas, nos deixa a pensar em uma dimensão *oculta* de suas figuras, a ser decifrada. Para esclarecer o que queremos dizer, utilizemos um exemplo na obra: o da figura *cobra* e suas variações (cascavéis, jararacas, corda), lembrando que, na passagem de seu Evaristo, a corda-cobra está lá.

Começemos atentando para uma aparição, no segmento-capítulo 4: “Pensava na rede armada no copiar, no poço da Pedra, no pátio branco onde se arrastavam *cascavéis* e *jararacas*.” (Ramos, 2014a, p. 23) Para um leitor que tem um contato inicial, ou mesmo superficial, com o romance, as figuras que aparecem no trecho e remetem a cobras são somente figuras que descrevem a memória da infância de Luís da Silva. Mas ao se fazer uma análise detida do romance, vê-se que, na verdade, as cobras são imagens fixas do sujeito, que remetem ao seu desejo de matar (/querer-ser/, /morte/) que tem por alvo sobretudo Julião Tavares. As cobras, portanto, assumem dupla funcionalidade na trama: uma é a disseminação desse percurso de sentido paralelo, ligado a um desejo de morte ou de fixação da ideia de morte; outro é a própria disseminação imagética, ou seja, elas compõem todo esse universo figurativo do romance que remete a visões e obsessões do sujeito. Ambos, obviamente, estão atrelados, e é a relação entre os dois que é pertinente para nós aqui.

Quanto ao primeiro ponto, relativo ao sema /morte/, nós só podemos reconstruí-lo a partir da leitura de todo o romance e da apreensão do seguinte dado: Luís da Silva se usa de uma corda para enforcar Julião Tavares, antissujeito no enredo do romance. A recorrência dessa figura é abundante e constantemente assimilada a visões em que objetos, até mesmo armas, se convertem em cordas, na percepção de Luís da Silva: “O cano estirava-se como

uma *corda* grossa bem esticada, uma *corda* muito comprida.” (Ramos, 2014a, p. 113, itálicos nossos), “Mas aquele, comprido demais [refere-se ao cano de uma arma], pregado ao chão, não tinha jeito de arma: parecia uma *corda* estirada.” (Ramos, 2014a, p. 115, itálico nosso), “E olhava com insistência o cano que se estirava ao pé da parede, como uma *corda*.” (Ramos, 2014a, p. 116, itálico nosso), “O vento gemia nos arames da Nordeste, e os arames balançavam como *cordas*.” (Ramos, 2014a, p. 117, itálico nosso).

Por um momento, Luís da Silva revela que a imagem do arame se assimilando a uma corda é uma ideia fixa de sua cabeça, que ele não consegue afugentar: “Eu olhava distraído os arames, que balançavam como *cordas* bambas. Esta comparação dos arames a cordas vinha-me ao espírito com insistência. Se pudesse trabalhar, escrever, livrar-me daqueles arames...” (Ramos, 2014a, p. 119, itálico nosso). Esses comentários aparecem algumas vezes na obra. Em outra passagem, vemos claramente a corda em contexto de morte, e que se liga a Julião Tavares, bem como apresenta similaridades com a passagem de seu Evaristo:

O homem tinha os olhos esbugalhados e estrebuchava desesperadamente. Um pedaço de corda amarrado no pescoço entrava-lhe na carne branca, e duas mãos repuxavam as extremidades da corda, que parecia quebrada. Só havia as pontas, que as mãos seguravam: o meio tinha desaparecido, mergulhado na gordura balofa como tocinho. (Ramos, 2014a, p. 137)

“carne branca”, “gordura balofa como tocinho”, mais uma vez nos vemos ante essas mesmas comparações e imagens, repetitivas na obra, de fato. O mais chamativo no trecho, no que tange ao que estamos comentando, é a corda que, a todo momento, a partir de suas visões, indicia que Luís da Silva deixa rastros (códigos) no discurso, rastros do que faria/fizera somente no fim: matar Julião Tavares. E é nesse mesmo processo de assimilação figurativa que se dá a assimilação entre corda e cobra na obra. Um bom exemplo é a seguinte passagem: “Afinal a cobra se soltou, Camilo Pereira da Silva matou-a com o macete de capar boi e Quitéria levou-a pendurada num pau, a cabeça encostada

ao rabo, *balançando como uma corda*, e foi jogá-la para lá dos juazeiros.” (Ramos, 2014a, p.177, itálicos nossos)

Ora, essa assimilação nos diz, assim, que esse discurso, que é um discurso obsessivo, é regido por algo que, em uma leitura rápida, não fica tão evidente. E o ponto que nos inquieta é justamente o que se insinua na epígrafe que usamos para este capítulo, quando Roland Barthes diz: “O que me machuca são as formas da relação, suas *imagens*; mais precisamente, aquilo que os outros chamam de forma, *eu o experimento, eu, como força. A imagem* – como o exemplo para o obsessivo – *é a própria coisa*.” (2003, p. 213, itálicos nossos)

O trecho, presente em obra dedicada ao sujeito amoroso, se aplica ao sujeito passional em geral e, logo, a Luís da Silva. Interessante como, da mesma forma que aparece no trecho, Luís da Silva também sente as imagens, as experiências. Mas o que chama ainda a atenção é justamente esse experienciar como “coisa” a imagem, ou seja, é como se a imagem passional se concretizasse paroxisticamente. Em que isso se aplica à obra e à figuratividade em *Angústia*?

Ora, o que está por trás disso é o que se pode depreender a partir desse trabalho hermenêutico a que nos obriga Luís da Silva, e que corrobora ser regido seu discurso por uma forma de dizer por *imagens* (figuras), que traz subjacente um sofrimento intenso, pregnante, e que se apresenta de modo obsessivo no seu campo de presença. Para endossar essas considerações que, em verdade, servem para pensar no sujeito passional em geral, mostremos a seguinte passagem de Greimas e Fontanille:

O afeto puro, o estado tímico no estado bruto não se dizem nada; a menos que repita os elementos de um campo lexical rapidamente esgotado - sofrer, dor etc. -, a descrição do estado disfórico só pode ser lacônica. Ora, abundam os textos, a esse respeito, graças aos procedimentos *simbólicos* ou *semi-simbólicos* assumindo a manifestação do estado disfórico: certas isotopias figurativas se especializam, então, nessa tarefa. (Greimas e Fontanille, 1993, p. 278-279, itálicos nossos)

Perguntamo-nos se essa visão sobre o (semis)simbolismo, que aparece explicitada também em Fontanille (2008a), dos autores não pode ser pensada no romance, o que nos levará à questão do ponto de vista de Luís da Silva. Por ora, o que parece acontecer, de veras, é uma espécie de simbolismo (do

conteúdo figurativo para níveis mais abstratos, repetimos) entre as figuras *cobra* e *corda* e o sema /morte/. Elas se assimilam imageticamente para dizer, sutilmente e *obsessivamente*, o desejo de morte do sujeito. Este dizer se passa pela disseminação imagética na obra da própria figura que simboliza esse desejo.

O que Greimas e Fontanille apontam, ao fazerem menção ao simbolismo e ao semissimbolismo, é uma espécie de código implícito que a visão passional dos sujeitos pode criar em determinados discursos. O sujeito passional, fortemente acometido por afetos, tende a ter uma visão obsessiva do mundo, e a projetar seus estados de alma e imagens nos objetos com os quais têm contato. A visão passional do mundo, em sua versão tônica, cria motivações, vê o mundo de modo espelhado, como um narciso que só enxerga a própria face. O estado de coisas se torna tão-somente uma projeção dos estados de alma do sujeito.

Daí vem a importância de tratar da noção de “simbolismo” dentro desse contexto, já que concerne às relações que pode haver entre os planos (do conteúdo e da expressão)¹³⁵ na constituição das linguagens, bem como ao que mencionamos sobre a pintura também ter se usado bastante desse expediente. A questão concernente ao símbolo se refere a uma relação de maior amalgamento entre expressão e conteúdo. Em outros termos, os símbolos se marcam pela *motivação* entre essas duas instâncias. Nesse quesito, os simbolismos desafiam a arbitrariedade da semiose, criando a possibilidade de um efeito de sentido motivacional nos discursos, efeitos que também têm a sua pertinência semiótica, já que concretizam um afeto que muitas vezes está em um plano mais abstrato de apreensão.

O fato de o simbolismo ter sido um expediente abundantemente utilizado na história da pintura pode ser acompanhado em uma obra como a de Hansen (2006), sobre a alegoria como construção metafórica, ou Gombrich (1986), já mencionado por nós, e que versa sobre o simbolismo no Renascimento, ou

¹³⁵ Estamos tratando aqui a relação entre conteúdo figurativo (“cobra”, “corda”) e conteúdo profundo (sema /morte/) como similar a uma relação entre expressão e conteúdo, por isso podemos tratar essa questão como simbolismo.

mesmo na presença da dimensão simbólica em obras de Erwin Panofsky. O expediente retórico de metaforização na imagem, logo, foi fortemente explorado – o o que, já o mostramos, aconteceu com as próprias paixões, no chamado simbolismo convencional.

A nosso ver, isso é passível de ser analisado de modo mais específico nos discursos, ao mesmo tempo na aproximação que aqui fazemos entre literatura e pintura, entre *Angústia* e o expressionismo: uma espécie de metaforização imagética do afeto, de concretização que, em sua versão tônica (em contraposição à convencional, átona), metaforiza o afeto, o simboliza e ao mesmo tempo gera o efeito de *unidade* entre esse afeto e a imagem que o veicula, o reveste. No caso do simbolismo convencional, por um lado, teríamos o afeto velado do ponto de vista do *moralizador*, de uma cultura que tenta concretizar e dar forma (metaforizar, personificar) resolutiva às paixões, sancionando-as como vícios e virtudes do humano; por outro lado, o do simbolismo tônico, teríamos o caso de um afeto que se concretiza com forte intensidade e indicia uma instância da ordem do irracional, do inconsciente, do pulsivo, e que só pode se manifestar de modo prenante na imagem que a veicula, ou seja, a *emulando*, se fundindo com ela, e na abundância figurativa de um discurso.

É como se o afeto, nesse último caso, em sua dimensão profunda, portanto, precisasse ser dito de outra maneira, a partir de deslocamentos, condensações, sublimações, para usar termos que se tornaram célebres na Psicanálise e que, ao que parece, apontam para essa mesma direção. Esse passional, que, por vezes só se deixa dizer de modo indireto, velado, concretizado em imagens metafóricas e simbólicas, é o passional lido e interpretado por Freud quando ele faz análises do inconsciente, por exemplo, desvelando, por trás de figuras e fantasias, pulsões e afetos reprimidos, ou de quando Lévi-Strauss faz análises de mitos ou quando Lacan faz análises de semissimbolismos.

O efeito que se cria, frisamos, é que o conteúdo subjacente à imagem-figura remete ao nível profundo, por vezes uma instância de ordem inconsciente, a gerar o efeito de que as imagens da cobra e da corda são imagens *pulsivas*

dos desejos mais profundos de Luís da Silva¹³⁶. O sujeito passional, assim o cremos, e representado pelo protagonista de *Angústia* em toda a nossa reflexão, nos mostra um outro lado do simbolismo, que também se aplicaria à pintura: o da imagem que se presta a figurar nossos desejos de morte, nossas pulsões. Enfeixa-se assim, como se pode notar, todo um caminho de um *pathos* obscuro que, entretanto, pode também se tornar imagem e fazer parte de nosso imaginário.

É o aspecto tônico desse outro modo do simbólico, e seu mecanismo de motivação passional, que nos faz a todo tempo “ver” figurativizada a morte na obra *Angústia*: tece-se, assim, uma espécie de *equação* em que a morte se atrela tanto à figura cobra-corda que, ao vermos a corda/cobra, estamos vendo a morte no discurso, pela via concreta da cobra/corda. A morte se espalha, como imagem, como “coisa”, concretizada, por toda a obra, e é isto que rege esta última, todo o tempo, e o que expressa a dimensão obsessiva (logo, passional) das visões de Luís da Silva. Quanto a isso chama nossa atenção que, num contexto em que versa sobre o mito, Ernst Cassirer diga algo similar, no que tange à relação entre plano de expressão e plano do conteúdo, representação e representado:

Onde vemos uma relação de mera representação, para o mito, se ainda não se desviou de sua forma fundamental e primordial e se ainda não se perdeu seu caráter original, há uma relação de *identidade* real. A “imagem” não representa (darstellt) a “coisa” – ela é a coisa. Ela não é apenas sua suplente, mas sim age como ela, de forma que a substitui em seu presente imediato. (Cassirer, 2004, p. 78)

O que a passagem de Cassirer nos mostra é que, assim como no mito, a dimensão figurativa do romance *Angústia* assume uma eloquência própria e ímpar que, na passagem a semas mais profundos a partir de um processo imagético de reiteração das figuras e sua relação com o desejo de morte, mostra haver uma espécie de *motivação* no discurso, totalmente afeita a uma visão patêmica do mundo, bem como a uma visão mítica, *primitiva* do mundo. A

¹³⁶ Em Parret (2016, p. 175), ao se referir a fenômenos similares, vemos autor usar os termos “figuras profundas del deseo” (em português : “figuras profundas do desejo”).

coincidência, portanto, com o mito na verdade tem uma razão profunda de ser e se atrela a uma maneira mítica de recepcionar o mundo, ao mesmo tempo plasticizante, pictorizante e patemizante, a ser também frisada em toda a nossa reflexão.

Ao fazer um cotejo desses pontos também com a passagem de Roland Barthes, sobre a imagem se tornar uma coisa, concluímos o seguinte: a imagem se torna ela própria coisa-imagem, no caso, e é como se a cobra, a corda, fosse a morte, e não só *significasse* a morte. Isto se dá porque Luís da Silva percebe *por imagens*, percebe *por estesias*, por cores, cheiros, percebe a partir da força concreta de figuras e de sua dimensão plástica, estas que apresentam um sentido passional, tanto em sua dimensão plástica em si, quanto no esconder temas/semas que, motivados, remetem ao nível profundo.

Esse ponto precisa ser levantado e levado ao se fazer uma análise do passional e do expressionismo na pintura, posto que dizemos haver constantemente uma associação dos expressionistas com a Psicanálise e com pulsões elementares do ser humano (França, 2002). No que tange ao romance, o mecanismo da motivação caracteriza, em verdade, todo o seu fazer enunciativo, já que *Angústia* é todo organizado em *mise en abyme*¹³⁷.

E esse modo simbólico de discursivizar é muito pertinente para nós porque é ele que está ligado, além da menção que se faz a uma dimensão psicanalítica, pulsiva do expressionismo, à tradição de simbolização das paixões, mas em uma versão tônica. A aproximação com James Ensor, nesse aspecto, se deu por esse motivo. A figura do enforcado, da cobra, da corda,

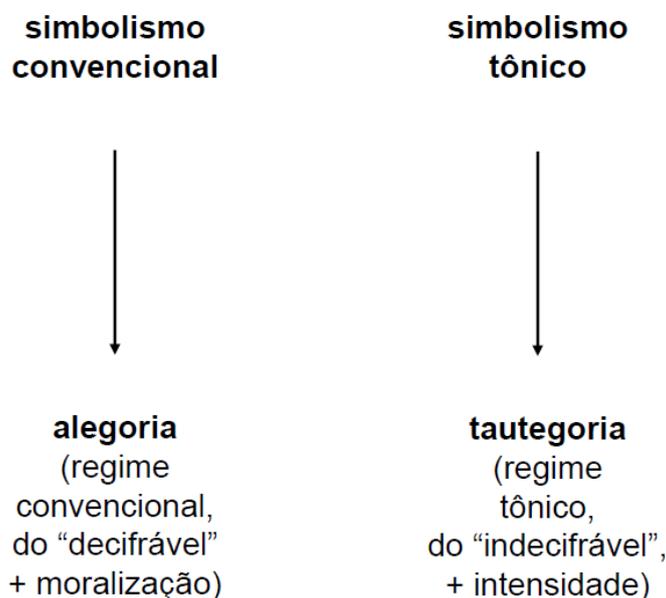
¹³⁷ *Mise en abyme* é um termo, de origem francesa, cunhado por André Gide quando este autor se referia a narrativas que contêm outras narrativas dentro de si. O termo costuma ser traduzido como "narrativa em abismo". A *mise en abyme* se caracteriza como um processo de reflexividade literária, marcado pela duplicação especular, ou seja, uma narrativa se autorrepresenta dentro de seu próprio enredo, processo que pode se dar de maneira total ou parcial, de modo claro ou simbólico, indirecto. No caso de *Angústia*, uma série de motivos são repetidos e disseminados na obra, todos marcados por narrativas que relatam assassinatos e enforcamentos ou momentos de asfixiação. É isso que faz com que o romance, em todo o seu cerne, seja julgado obsessivo, porque essas narrativas simbolizam o processo central de morte na obra, relativo ao ódio de Luís da Silva a Julião Tavares, ou mesmo de autocentração implosiva do próprio romance, da própria narrativa como um todo, que gira em torno de um mesmo centro pulsivo.

representa um universo figurativo que concretiza a morte, por uma via pulsiva, diríamos, a demonstrar o quão as figuras na obra de Ensor estão contaminadas pelo nível profundo. O modo como no trecho aparece seu Evaristo enforcado, no *Angústia*, se assemelha ao modo como o expressionismo de James Ensor discursiviza um imaginário de morte por fantasias e pela teatralização, como expusemos no capítulo anterior desta tese.

Por isso, ao trazer James Ensor para a análise, ou quando mencionamos os quadros *vanitas*, em outro momento deste trabalho, mostramos que lá predomina um *simbolismo* relativo à morte, já que a figura da caveira carrega essa conotação. Essa reflexão é trazida na tese justamente para cifrar justamente uma problemática: por que essa maneira de dizer é escolhida? Dizer a morte a partir de uma imagem, numa evocação sutil dela, a partir de um simbolismo, serve tanto para *personificá-la*, *metaforizá-la*, em função da representação imagética dela, quanto para dar certo ar de oculto ao texto, de dimensão sombria, poderíamos dizer. Dizer por simbolismo, portanto, carrega uma espécie de aura implícita daquele discurso, como dissemos no capítulo anterior desta tese: o conteúdo precisa ser *decifrado* porque remete justamente a uma instância profunda do sentido.

É por isso que, nesse ponto, o romance *Angústia* e a pintura apresentam essa constante, essa convergência: ambos simbolizam a paixão, justamente porque simbolizar a paixão é um expediente tanto de uma visão passional tônica, narcísica, do mundo, quanto da pintura em geral que, por não ser uma linguagem marcada pela elasticidade do discurso (Fiorin, 2014, ps. 30-31, p. 83), contenta-se não em discorrer sobre a paixão, mas em simbolizar, em *mostrá-la* por metáforas, personificações, metonímias. Seja na versão mais *convencional*, seja na versão *tônica* – e o romance *Angústia* ajuda a pensar nesta última – é um expediente bem afeito à necessidade de mostrar o afeto imagetivamente, o que abre uma possibilidade para se rastrear, nos estudos da imagem, esse simbolismo tônico. Duas maneiras de o simbolismo se manifestar se evidenciam, logo, o que nos permite detalhar melhor o primeiro nível do esquema trazido no segundo capítulo desta tese, com o simbolismo podendo ser pensado em dois regimes, agora esquematizados:

Figura 37 - Simbolismo 1 e 2



Fonte: elaboração nossa

O esquema leva em conta, portanto, duas maneiras de ver o simbolismo. São essas duas visões que são postas em contraposição no Romantismo, quando Schelling propõe, num contexto de reflexão sobre mito (daí a razão do termo “tautegoria”, no esquema), que este não seja encarado simplesmente como passagem a um entendimento do que ele representa (visão alegórica), mas que ele seja visto em sua própria pregnância sensível (visão tautegórica). A oposição remonta ao pensamento dos românticos, que tendiam a ver um polo do símbolo (o que nós chamamos aqui de simbolismo tônico) à alegoria (o simbolismo convencional), e que eles escolhiam justamente o primeiro, por ser a versão da evocação, da valorização do indeterminado (Todorov, 1978, p. 76).

É esse fator que nos faz dizer no esquema, no lado relativo ao simbolismo tônico, que este é o regime do “indecifrável”, não para dizer que essa maneira de simbolizar discursiviza o inefável, o que já é uma negação dessa dimensão, mas para dizer que ela quer se pôr nessa instância, numa instância de limite no que concerne ao racional. No caso do romance, isso é bem ilustrativo: o

simbolismo tônico serve para concretizar uma espécie de instância pulsiva do discurso, pondo em imagem os *daemons* que azucrinam o sujeito.

Daí vem a razão de que a pintura em geral e, em específico, a de James Ensor (representando o expressionismo), se utilize desse expediente, bem como que o romance também se utilize, afinal, simbolizar é uma das maneiras de tornar o afeto, o *pathos*, *imagem*. Em Luís da Silva a imagem vem para refletir, para de alguma forma espelhar os desejos de morte do sujeito, seja como *mimetização* imagética da aniquilação de si mesmo – e, estendemos, do próprio discurso – seja como *mimetização* do desejo de matar Julião Tavares, afinal, no fim do romance, Luís da Silva enforca este último (pelo menos na sua imaginação). O pôr em imagem, portanto, é a maneira que o sujeito tem de concretizar, retórica e subrepticamente, o sofrimento ou a ideia fixa que o toma e o atormenta. A imagem, assim, ao expressar o horrendo, expressa a própria morte atrelada a ela. A imagem, por fim, pelo modo como ela se expressa, é a própria pulsão, se confunde com esta.

É nesse ponto que não basta somente reparar no tema da morte, mas na maneira de o discursivizar no romance e no expressionismo. Trazer o feio, o sinistro, as imagens de morte ou de desfiguração é já nessa camada do sentido, na própria figuratividade, criar um contrato enunciativo de que se está a buscar uma dimensão oculta da existência, da condição humana em geral, daí que se faça esse tipo de associação constantemente ao quadro *O grito*. A figuratividade, nesse âmbito, assume uma força própria que repercute em impacto na instância do enunciatário e ao mesmo tempo gera essa espécie de necessidade/possibilidade dos analistas de verem sugerido ali nos quadros algo mais *profundo*, mais *fundamental*, no que tange aos nossos afetos, humanos.

4.3 – Hiperbolização: do enorme, do monstruoso

Todo nosso foco na dinamização das sensações em *Angústia*, no contato do sujeito com as suas percepções, bem como na dimensão figurativa, imagética e simbólica da obra, serve como pano de fundo da dimensão expressionista geral do romance, o que se confunde com sua dimensão passional, pictórica e retórica.

Os tópicos que analisaremos doravante são mais pontuais na apreensão das características expressionistas de *Angústia*. Começamos pela questão da hiperbolização das formas, que também participa dessa constante geral do romance *Angústia* de apresentar as formas perceptivas dinamizadas.

Será uma constante a menção do sujeito-Luís da Silva, narrador e personagem da obra, ao aspecto visual de determinados elementos, geralmente mencionando a sua dimensão de grandeza (em termos de extensão mesmo). Desde o começo isso parece se anunciar em trechos que isolados não teriam tanta importância mas que vão enunciando uma fixação do sujeito pelo caráter enorme das coisas e do que vê, como numa espécie de visão megalomaniaca do mundo: “Fujo dos negociantes que soltam gargalhadas *enormes*” (Ramos, 2014a, p. 9, *itálico nosso*); “O poço da Pedra era uma piscina *enorme*.” (Ramos, 2014a, p. 17, *itálico nosso*)

Mas o momento em que isto começa a ficar claro é na descrição, presente no seg-cap. 4, do corpo morto de seu pai, à época da infância de Luís da Silva, imagem que sempre volta junto com a fixação na enormidade dos pés do pai-defunto: “Só ficavam expostos os pés, que iam além de uma das pontas do marquesão, pequeno para o defunto *enorme*.” (Ramos, 2014, p. 20, *itálicos nossos*), “Que ia ser de mim, solto no mundo? Pensava nos pés de Camilo Pereira da Silva, sujos, com tendões da grossura de um dedo, cheio de nós, as unhas roxas. Eram magros, ossudos, *enormes*. (Ramos, 2014a, p. 21, *itálicos nossos*).

No decorrer de toda a obra vemos essa fixação com o “enorme”, como em outro trecho, agora com a imagem do leque: “Na sala de projeção a neta de d. Aurora abriu um leque *enorme* em cima das coxas e meteu a minha perna entre as dela.” (Ramos, 2014a, p. 43, *itálico nosso*). O que esses elementos evidenciam é que as formas do mundo expressam o excesso dos estados de alma de Luís da Silva, logo, essas formas são excessivas, exageradas pelo timismo inerente à percepção do narrador. Outro ponto interessante é que, além de aparecer, essa isotopia do enorme está constantemente aspectualizada, ou seja, não se diz só o enorme mas o processo de “crescer” das coisas. Quanto a

esse ponto, as descrições em torno de Marina, objeto de maior desejo do sujeito, são esclarecedoras, acompanhadas de fortes visões:

Marina apareceu, enroscando-se como uma cobra de cipó e tão bem vestida como se fosse para uma festa. Ao pegar-me a mão, ficou agarrada, os dedos contraídos, o braço estirado, mostrando-se, na faixa de luz que entrava pela janela. Isto me dava a impressão de que *o meu braço havia crescido enormemente*. Na extremidade dele um formigueiro em rebuliço tinha tomado subitamente a conformação de um corpo de mulher. As formigas iam e vinham, entravam-me pelos dedos, pela palma e pelas costas da mão, corriam-me por baixo da pele, e eram ferroadas medonhas, eu estava cheio de calombos envenenados. Não distinguia os movimentos desses bichinhos insignificantes que formavam o peito, a cara, as coxas e as nádegas de Marina, mas sentia as picadas – e tinha provavelmente os olhos acesos e esbugalhados. (Ramos, 2014, p. 86, itálicos nossos)

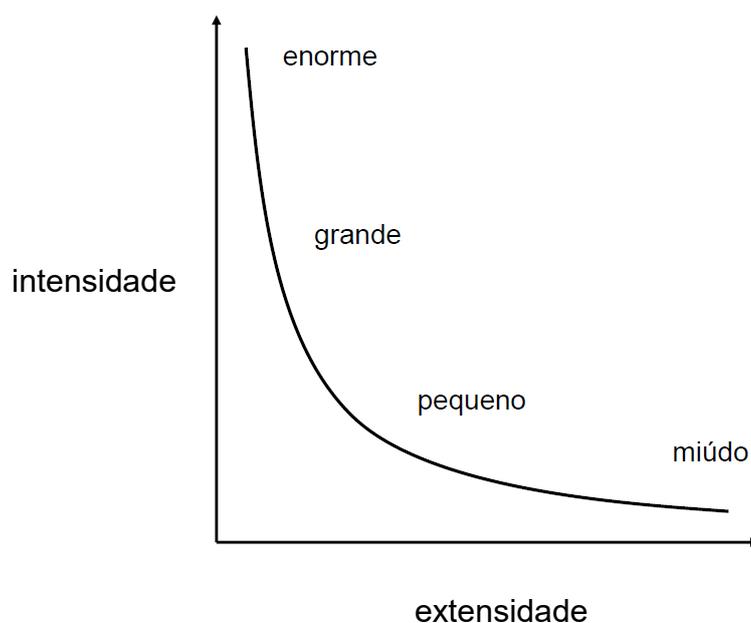
É interessante perceber a aspectualização da percepção do sujeito, como no trecho em que ele diz: “Isto me dava a impressão de que *o meu braço havia crescido enormemente*.” (Ramos, 2014a, p. 86). Se aqui nós temos o aspecto terminativo (o “crescido”), por ora teremos a marcação do movimento durativo a partir do imperfeito, como no seguinte trecho, quando o sujeito descreve Marina, seguido da apreciação “monstruosamente”: “Foi assim que vi Marina entre as pestanas meio cerradas, como Berta me aparecia. As nádegas *creciam monstruosamente* – e eu mal podia respirar. (...) Marina despida, curvada para a frente, mostrando um traseiro *enorme*.” (Ramos, 2014a, p. 71-72, itálicos nossos)

Os objetos que entram no campo de presença de Luís da Silva sempre entram sobretudo pela intensidade. Se a percepção é aspectualizada, então é porque é uma intensidade que está sendo aspectualizada aí, o que revela, por sua vez, que o estado de coisas da narrativa está modulado pelo estado de alma que o recebe. Em outros termos, a subjetividade cria o mundo, o imagina e o modula em função das suas oscilações e paixões.

O aumento tonificado nos mostra, portanto, justamente um mundo sob visão passional e a hiperbolização das formas expressa visual e retoricamente a hiperbolização do desejo por Marina e das visões do sujeito. Assim, se o “enorme” aparece, ficam na surdina seus correlatos paradigmáticos, e é nessa correlação que podemos entrever uma intensidade hiperbólica presente, afinal,

o “enorme” é o aumento do “grande”, assim como o “grande” é um aumento em relação ao “pequeno” etc. Podemos ver isso em um gráfico:

Figura 38 - Enorme vs. miúdo



Fonte: elaboração nossa

A isotopia figurativa do “enorme”, portanto, revela um *quantum* de intensidade, digamos, imiscuído no contato visual do sujeito com o mundo. A proeminência dessa questão é tão marcante, que esse elemento relativo ao “enorme” continua a se propagar por toda a obra. Isto se torna chamativo principalmente em dois momentos, que, em verdade, se relacionam a uma mesma coisa: nas descrições de Julião Tavares, principal actorialização da figura do antissujeito na obra; e nas descrições de um caboclo da época em que Luís da Silva vivia no Nordeste, ou seja, um ator relativo às memórias de infância do protagonista.

No que tange a esta última, ela remete ao ódio e à força bruta, visões do desejo de vingança e de ódio de Luís da Silva ante a Julião Tavares: “Homens de camisa de meia exibiam músculos enormes, que me envergonhavam.”

(Ramos, 2014a, p. 140), “Aquele tipo acaboclado, que dizia histórias de capueira e se balançava num pé só, tinha bíceps enormes” (Ramos, 2014a, p. 143), “Músculos e mãos enormes, que esganariam facilmente um inimigo. Levantava-me.” (Ramos, 2014a, p.144), “Os bíceps e as mãos do homem acaboclado eram realmente enormes. (Ramos, 2014a, p. 145). A visão dos músculos enormes é, então, a visão de uma espécie de um /poder-fazer/ que demarcaria a competencialização para matar o antissujeito (Julião Tavares), /poder-fazer/ do qual é desprovido Luís da Silva.

Em suma, a dimensão hiperbólica mostra que as formas do mundo com as quais Luís da Silva tem contato *espelham* a intensidade de seus estados de alma e possuem pregnância visual. O enorme, o monstruoso, demonstram o excesso que se apodera do sujeito, bem como essa acentuação de formas fora dos limites considerados normais, e que remontam a algo dito tanto por Ostrower (2013, p. 320) quanto por Cardinal (1984, p. 24-25), em passagens já trazidas por nós nesta tese (capítulo anterior), relativas à acentuação das formas, algo característico do expressionismo. Além disso, mostram que essa acentuação serve como força expressiva do discurso, como forma de hiperbolizar também o contato do enunciatário com o conteúdo do romance, ou seja, possui uma dimensão retórica. Esse mecanismo de hiperbolização é o mesmo usado pelos expressionistas na pintura quando se valem de grandes deformações e desproporcionalidades.

4.4 – Seg-Cap. 26

Nossas considerações podem ser pensadas em alguns segmentos-capítulos em que determinadas descrições se realçam. Dado que isso acontece no decorrer de toda a obra, se intensificando no final, escolhemos aqui tratar daqueles em que essas descrições são o principal elemento, ou quando o segmento-capítulo é todo organizado em torno de visões, memórias. O que é mais perceptível nesses casos é que a obra assume uma dimensão de forte “monstruosidade”, associada a imagens deformantes de corpos e de determinados atores.

No segmento-capítulo 26, Luís da Silva narra uma experiência que tivera no dia anterior (ancorado no tempo enuncivo, logo um passado em relação ao passado que é já o próprio narrado), uma perseguição em que intentava flagrar Julião Tavares e Marina juntos. Nesse segmento-capítulo, Luís da Silva tece considerações sobre a aproximação de seu corpo, à figura de um animal, o que se relaciona aos seus sentimentos de inferioridade e ao tema da dominação que outros exercem sobre ele, ou melhor, do sentimento de ser dominado que o próprio Luís da Silva tinha/tem. Em um momento, o protagonista compara suas vértebras às de um boneco anatômico de Dagoberto, estudante de medicina com quem Luís da Silva convivera. Na descrição do próprio corpo, o protagonista diz que ele toma a configuração de um arco, enquanto o narrador repete, como numa ideia fixa, que ele não inspira confiança aos trabalhadores, por ser um homem que obedece, ou seja, que não se caracterizaria por ser um sujeito que se insurge. O conflito que se dá aqui, no capítulo, é o de obedecer ou não a uma instância dominante da sociedade.

Estes movimentos contínuos dão-me a aparência de um boneco desengonçado, uma criatura mordida pelas pulgas. A camisa sobe constantemente, não há meio de conservá-la estirada. Também não é possível manter a espinha direita. O diabo tomba para a frente, e lá vou marchando como se fosse encostar as mãos no chão. Levanto-me. Sou um bípede, é preciso ter a dignidade dos bípedes. Um cachorro como Julião Tavares andar empertigado, e eu curvar-me para a terra, como um bicho! Desentorto o espinhaço. Que é que me pode acontecer? Se dr. Gouveia passar por mim, finjo não vê-lo. É impossível pagar o aluguel da casa. Não pago. Hei de furtar? Dr. Gouveia que se lixe. Se o governador e o secretário me encontrarem, é como se não encontrassem. Não os enxergo, na rua sou um homem. Pensam que vou encolher-me, sorrir, o chapéu na mão, os ombros derreados? Pensam? Estão enganados. Sou um bípede. É isto, um bípede.

(...)

Pensam que vou ficar assim curvado, nesta posição que adquiri na carteira suja de mestre Antônio Justino, no banco do jardim, no tamborete da revisão, na mesa da redação? Pensam? Procuo ajeitar as vértebras, mas as vértebras parecem soltas, presas apenas por um fio, como as que Dagoberto vinha jogar em cima da minha cama. Resvalam pouco a pouco, e ao cabo de vinte minutos de exercício penoso o *meu corpo toma a configuração de um arco*. A cabeça pende, como se procurasse dinheiro na calçada, e a camisa faz pafos no peito. Inútil tentar abaixá-la e prendê-la na cintura. Sobee sempre e me arrelia. Enquanto me aperreio com ela, não vejo as pessoas. Que será de mim para o futuro? (Ramos, 2014a, p. 146-147, *itálicos nossos*)

O trecho começa com a comparação do narrador em que ele próprio se equipara a um boneco desengoçado. As menções a si, marcadas por certa inferiorização e ridicularização, são muito comuns no romance. O que o trecho revela é a visão que um sujeito tem de si, marcada pelo sentimento de inferioridade. Além disso, há uma forte animalização presente no trecho, pondo-o numa zona em que o sujeito se posiciona no próprio conflito entre natureza e cultura, entre ser humano e ser um bicho. Essa dimensão, comum na obra de Graciliano, pode ser aproximada à dos “impulsos primitivos”, ponto sobre o qual já versamos em momentos anteriores desta tese.

A aparição da forma geométrica do arco não deixa de nos lembrar o já mencionado estudo de Souza (2018), a aproximar, assim como Carvalho (1983, p. 25), o romance ao cubismo. São passagens como esta que estabelecem essa possibilidade de comparação, afinal, a deformação aí presente traz uma forma geométrica específica e bem delimitada: o arco. Mais interessante ainda é que, como dissemos em nota, novamente nos deparamos com um encontro da deformação dita “cubista” com a deformação dita “expressionista”.

A aproximação se dá porque, ainda que seja uma deformação baseada em uma forma geométrica bem delimitada em nosso imaginário, o contexto da passagem demonstra toda uma dimensão passional que faz com que essa deformação esteja toda marcada pelo afeto ou a serviço de fins afetivos. O caráter bizarro da comparação que Luís da Silva faz consigo mesmo, de tencionar-se como um arco, a dimensão lúgubre do trecho, todos compõem essa dimensão imagética, de feição “cubista”, e expressionista, ao mesmo tempo.

A passagem nos mostra, logo, o porquê de a denominação “expressionista” poder ser atribuída a quadros de diferentes movimentos, justamente porque ela, pelo exagero, pode coincidir com a própria dimensão passional do discurso. É a dimensão tensiva, a intensidade, então, que faz que o trecho possa ser aproximado do expressionismo, o que corrobora nosso argumento de que o processo de deformação, acompanhado de um timismo ou de uma tonificação, tende a ser visto como expressionista, daí que Parret utilize o quadro *Guernica* como exemplo de expressionismo, sem que o quadro deixe

de ser cubista. É nesse sentido que se torna possível e pertinente a análise de Souza (2018), sem que ela entre em contradição com nossas afirmações.

4.5 – Segs.-Caps. 29 e 30

Nesta parte, mencionaremos dois segmentos-capítulos: o 29 e o 30. O segmento-capítulo 29 é um dos mais ilustrativos no que tange à aproximação entre o romance e o expressionismo. Nele, o narrador relata um episódio em que se depara com uma mulher grávida no meio da rua. Em meio a descrições da figura da mulher, o narrador divaga sobre o quão acontecimentos desse tipo, de ordem totalmente cotidiana, costumam tomar conta de seu próprio campo de presença. Ao situar esse momento não no passado (tempo enuncivo), mas em um presente durativo (tempo enunciativo) o narrador, em todo o segmento-capítulo, gera novamente o efeito de mistura entre passado e presente, bem como entre alucinação e realidade.

Em todo o trecho vemos determinadas recorrências de elementos já elencados no decorrer desta análise, como em “A multidão é hostil e horrível” (Ramos, 2014a, p. 159), que mostram uma vez mais uma relação tímida do sujeito com os elementos do mundo (não-eu). Há também um outro que ressalta no romance, mas de que não tratamos com mais vagar ainda: o fato de os elementos de forte dimensão imagética se associarem a uma dimensão ideológica: “raramente percebo qualquer coisa que se relacione comigo: um rosto *bilioso e faminto de trabalhador sem emprego*, um cochicho de gente nova que deseja ir para a cama, um choro de criança perdida.” (Ramos, 2014a, p. 159, *itálico nosso*) O campo de presença de Luís da Silva continua claramente sensibilizado, podendo agora ser relacionado também com questões sociais, de desigualdade, de opressão.

O segmento-capítulo apresenta uma dimensão de horror e até mesmo uma dimensão da ordem do fantástico, espécie de surrealidade. Todos esses elementos se desdobram da manipulação do observador na obra, pois tudo se dá pela visão passional, “narcisista”, obsessiva, angustiada e desesperada de Luís da Silva. Como já dito, a percepção do ator é toda de ordem confusa,

havendo novamente a incerteza quanto a tudo ter acontecido ou ser somente uma alucinação de Luís da Silva (actante do narrado). Apesar de o trecho ser extenso, reproduzimo-lo em boa parte, a bem de uma melhor exposição do raciocínio:

(...) Dei um passo para trás e distingui *uma criatura enorme* que também havia recuado com o choque e estava diante de mim, a mão cobrindo um dos olhos, onde tinha batido a aba do chapéu. O olho descoberto, os beiços contraídos, as rugas da cara, exprimiam espanto, raiva e dor. Encostei-me à parede, deixei-a passar. Foi um tempo insignificante, mas deu para vê-la da cabeça aos pés. Um minuto depois tinha desaparecido, a banda do rosto crispada, o olho disponível voltado para mim com um brilho de ódio. O espaço que ocupara na calçada era atravessado por outros corpos que iam e vinham, sem me despertar interesse. Mas a imagem do primeiro corpo vivia em mim. *Era uma mulher gorda, amarela, mal vestida, com uma barriga monstruosa.* Não sei como podia andar na rua conduzindo aquela gravidez que estava por dias. A saia, esticada na frente, levantava-se exibindo pernas sujas e inchadas. *Os pés, sujos e inchados, cresciam demais nos sapatos cheios de buracos.* Com uma das mãos segurava o braço de uma criança magra e pálida, com a outra escondia o olho e um pedaço da cara. Eu encostava-me à parede, resmungando atrapalhado:

- Perdão! Perdão!

Findo o primeiro momento, aquela figura me provocara cócegas na garganta e um desejo idiota de rir. *A barriga disforme resistia ao pano desbotado que tentava contê-la e empinava-se, tinha uma forma agressiva.* Estava ali um cidadão que, antes de nascer, ameaçava a gente. A mãe que tinha uma banda de rosto, torcia-se por causa da pancada recebida e cravava-me um olhar duro, a metade de um olhar irritado e cheio de sofrimento.

- Perdão! Perdão!

Subitamente as cócegas desapareceram, a vontade de rir morreu, e *atentei vexado naquela barriga enorme que me provocava.* A roupa esgarçava-se, desbotada, fuxicada e remendada; os pés, metidos à força nos sapatos furados, pareciam bolos. Dera, recuando, um puxão na criança, que se pusera a chorar. Nenhuma palavra, apenas uma interjeição de dor e raiva, grito rouco, perfeitamente selvagem. Com certeza já vinha recebendo encontrões, e aquele, demasiado rude, lhe esgotara a paciência. Andar no meio da multidão, aos embolésus, com semelhante barriga! Só muita necessidade.

Era o tipo de mulher de subúrbio mesquinho, que varre a casa, lava as panelas e prega os botões com as dores do parto, pare sozinha e se levanta três dias depois, vai tratar da vida. Vida infeliz, vida porca. O homem para um lado, ela para outro, arrastando a filha pequena, *a barriga deformada*, estazando-se, aguentando pancadas nos olhos. Talvez estivesse na véspera de ter menino, talvez estivesse no dia, talvez já sentisse as entranhas se contraírem. Rebolar-se-ia dentro de algumas horas na cama dura, a carne cansada se rasgaria, os dentes morderiam as cobertas remendadas. E o macho ausente, ninguém para ir chamar a parteira dos pobres. Uma vizinha tomaria conta da casa, faria o fogo, prepararia tisanas, aos repelões, rosnando:

- Porcaria. Que gente! (Ramos, 2014a, p. 161-162, itálicos nossos)

O trecho começa trazendo-nos novamente o “enorme”. A recorrência dos adjetivos “enorme”, “deformada”, “monstruosa”, ou a frase “cresciam demais”, nos apontam para essa percepção marcada por certo caráter hiperbólico, desfigurado e dinamizado, que já acompanhamos aqui. Na descrição da figura em que o narrador enfoca, vemos alguém que exprime em seu rosto “espanto, raiva e dor”. Mais do que isso, ela é uma aparição ao sujeito, é um impacto, um corpo (“a imagem do primeiro corpo vivia em mim”) que o desnorteou com sua presença e aparência. Obviamente, ainda que a mulher não seja especificada (nomeada, etc.), essa imagem remete à própria ideia do sujeito de que Marina estaria grávida, daí que o trecho possa ser visto como uma grande e forte alucinação relativa ao que seria esclarecido no seg-capítulo seguinte: a gravidez de Marina, algo que pode também, por sua vez, ser somente mais uma alucinação de Luís da Silva, o que cria uma camada de sucessivas alucinações no romance.

A descrição é marcadamente tônica, podemos ver: é isso que faz com que a imagem dita por Luís da Silva seja uma espécie de desfiguração, de imagem-devir, que se acentua em forma de horror. É como se houvesse uma tonicidade no horror, na feiura, da desfiguração da mulher. É dentro desse contexto que entram os excessos atrelados às formas da mulher: o fato de ela ser dita gorda, ter uma barriga monstruosa, disforme, enorme e deformada, ter pernas inchadas¹³⁸. É nesse contexto que aparece somente uma interjeição de dor e raiva, e novamente o conflito entre natureza e cultura a assolar o sujeito em forte estado de disforia.

Outras figuras aparecem para acentuar a dimensão ideológica dessa parte do romance: os “sapatos sujos”, “ninguém para ir chamar a parteira dos pobres”, “mulher de subúrbio”, bem como os elementos que a esta são associados, tais como “que varre a casa”, “pare sozinha”, “lava as panelas”, “as dores do parto”, a ausência do “macho”, nos termos do narrador. A maneira de

¹³⁸ Não deixa de chamar atenção aqui a presença do tema da gravidez e do parto, atrelados à questão da deformação corporal, posto que esses elementos também aparecem aproximados nas considerações de Bakhtin (1993, p. 22) sobre o grotesco, já citadas por nós no capítulo anterior desta tese. São fatores que ilustram a imagem de um corpo imperfeito, nas duas acepções do termo: não marcado pela perfeição, pela beleza; inacabado, em movimento.

figurativizar, portanto, se apresenta assim justamente para marcar com mais expressividade ainda a vida difícil desse ser fantasmagórico que foi descrito. O próprio fato de não dar nome a ela também assume uma dimensão ideológica, já que ela não se especifica, logo, pode ser lida como representativa não só de um indivíduo, mas de todo um grupo social, ou seja, de um grupo de mulheres da sociedade.

É a partir dessas passagens que podemos dizer que adotar o ponto de vista de Luís da Silva, o que é, obviamente, uma escolha do enunciador do texto, é adotar um ponto de vista, além de passional, ideológico, pois é o passional que pode expressar o horror da sociedade e implicar o enunciatário, ou seja, dar a possibilidade de, via figuratividade, estabelecer uma leitura tonificante, sensibilizante, que é um fator a não ser negligenciado na análise do romance, uma vez que seus leitores constantemente fazem referência a afetos despertados pela obra¹³⁹.

Nesse contexto, o discurso excessivo, fragmentado por sinestésias, alucinações, confusões, a partir da utilização de um observador *sensibilizado*, seja como actante da narração, seja como actante do narrado (ora como ator-participante ora como espectador, Fontanille, 1989), serve, em suma, para expressar não somente um sujeito por demais afetado timicamente com o mundo, mas também esse “fazer-criar” ou “fazer sentir” o grotesco social, o *feio* da sociedade, o destino trágico e o desespero de si e do *outro* como um *mesmo*, tudo isso em função do sofrimento de Luís da Silva. E é neste sentido que vemos se realçar uma dimensão ideológica atrelada à figurativa, “plástica”, *estésica* no romance *Angústia*.

Neste ponto, voltamos a mencionar o que dissemos sobre o “realismo” da obra: ao desfigurar a realidade, a obra perde em uma possível adequação ao real; ao mesmo tempo que nos mostra, por mecanismos de concretização, um

¹³⁹Aqui fazemos referência a vivências nossas do cotidiano, como pesquisador ou simplesmente como apreciador de literatura que se reúne com outros apreciadores de literatura: há relatos constantes, daí a pertinência de trazê-los, porque são muitos, de leitores que disseram ter se sentido angustiados ao lerem o romance *Angústia*, ou desesperados, ou que sentiram até mesmo nojo ou estarem dentro de um filme de terror. Se a isto poder-se-ia dar certa dimensão subjetiva, retrucamos que o número, a constância dessas afirmações, tornam a constatação um tanto pertinente.

outro real, “feio”, “repulsivo”. O mecanismo de concretização e de deformação, aqui, portanto, apresenta uma dimensão ideológica, estabelecendo que o real “bonito” é somente um parecer e que o real ‘feio’ é o verdadeiro. É numa direção tal que Eco (2015) assim diz sobre o expressionismo:

se o feio dos futuristas era um feio de provocação, o do expressionismo alemão será um feio de denúncia social. De 1906, ano da fundação do grupo Die Brücke (A Ponte), até os anos da ascensão do nazismo, artistas como Kirchner, Nolde, Kokoschka, Schiele, Grosz, Dix e outros representaram com sistemática e impiedosa insistência rostos desfeitos e repugnantes que exprimem a esquálida, corrupta, satisfeita carnalidade daquele mundo burguês que, em seguida, será o mais dócil sustentáculo da ditadura (Eco, 2015, p. 368)

A menção a rostos “desfeitos” e “repugnantes” aproximam deveras essa dimensão do expressionismo levantada por Umberto Eco e a que aparece na obra de Graciliano Ramos em estudo, mormente nos rostos e corpos desfigurados que também aparecem nela. O interessante é justamente o fato de que a via concreta da figuratividade apresenta esse viés, é a expressividade das imagens que gera todos os comentários aqui desenvolvidos.

No segmento-capítulo 30, veremos que o 29 já anunciava um acontecimento: a gravidez de Marina, ou pelo menos a gravidez que Luís da Silva crê que Marina tenha adquirido. Afirmamos isso porque, como já dito, dado que o ponto de vista de Luís da Silva é sobretudo passional (inclua-se o Luís da Silva-narrador), muito do que é posto no capítulo é digno de suspeita ou fica marcado pela incertitude. Nesta parte da obra abundam visões protagonizadas por Marina, visões estas que também se marcam pela deformação: “Afastei-me, como um bêbedo. Mas o ventre disforme continuava a perseguir-me. Era-me necessário falar, ir ao café, libertar-me da obsessão, do ódio que me enchia.” (Ramos, 2014a, p. 166) No decorrer do segmento-capítulo esses elementos continuam a aparecer:

Talvez nem olhasse a barriga e os peitos, que doíam e se deformavam. Todo o corpo era um instrumento de desgosto. O pé da barriga endurecido, uma coisa apertando-lhe a cabeça como esses aparelhos de suplício que usam no sertão, feitos de pau e corda. Os pauzinhos torciam-se, a corda penetrava na carne, os ossos estalavam, os miolos queimavam. Eu sentia raiva, aborrecimento, piedade e nojo. E cuspia,

como Marina. Aquela imobilidade e aquele choro me afligiam. Por que não se molhava, não passava uma hora debaixo da torneira, esfregando-se, ensaboando-se? Fungava; provavelmente as lágrimas se misturavam com restos de pós-de-arroz e poeira; o suor lustrava-lhe a pele e produzia coceiras nos sovacos; a moleza do sono amorrinhava-lhe o corpo. Estava suja e feia, precisando banho. (Ramos, 2014a, p. 168)

Vemos, assim, que boa parte do que é descrito no segmento-capítulo 29 é retomado ao se caracterizar Marina no 30, o que corrobora a atmosfera de alucinação do anterior. De toda forma, o que percebemos é que é o olhar de Luís da Silva o ponto principal de tudo que estamos dizendo, é o olhar dele que é expressionista, porque faz parte da definição de expressionismo – em seu veio mais passional – a de que os estados de coisas estão subordinados aos estados de alma do sujeito, daí o teor subjetivo dessa vanguarda, daí que as formas do mundo se modulem conforme a intensidade do sofrer do sujeito.

4.6 – Seg-Cap. 35

No segmento-capítulo 35, já na parte final do romance, em que se intensifica a atmosfera de alucinação e a mistura entre estados de coisas e estados de alma, Luís da Silva persegue Marina, numa trajetória um tanto ambígua em que o narrador diz que esta personagem faria um aborto. No caminho o sujeito descreve o bairro para o qual Marina se dirige, inscrições subversivas em muros, tipos que aparecem (crianças, os vagabundos), bem como sua conversa com um homem de uma venda, onde ele para com o intuito de beber aguardente. É um capítulo marcado por repetições, principalmente pelas menções à figura de d. Albertina, a “parteira diplomada”, para a qual se dirige Marina.

As descrições são marcadas por forte disforia, mantendo a tônica de todo o livro: “O bairro era uma desgraça: mato nas calçadas, lixo, cães soltos, um outro maloqueiro vadiando à porta de quitandas miseráveis (...) Mas não se via a gente. Apenas maloqueiros cochilando, alguns mendigos, crianças barrigudas e amarelas” (Ramos, 2014a, p. 203), “Crianças de azul e branco, naturalmente

de volta da escola, tinham a pele enxofrada, o rosto magro cheio de fome” (Ramos, 2014a, p. 205). Todo o segmento-capítulo se passa em um clima de abjeção, de miserabilidade. Há ainda o fato de que Luís da Silva menciona constantemente a sujeira de Albertina: “D. Albertina era uma velha gorda e mole, sem diploma nem prática, de óculos ordinários e hálito desagradável, mal-educada, resmungona. Marina estava deitada numa cama nojenta.” (Ramos, 2014a, p. 21). A sujeira no ambiente, em todos esses trechos, e em várias partes da obra, vale alguns comentários.

Como todo o segmento-capítulo é ambíguo no que se refere a ser alucinação ou não, abre-se margem, já o dissemos, para que todas essas descrições sejam projeções dos estados de alma de Luís da Silva, sejam fantasias que expressam seu próprio estado disfórico. É isso que, aliado ao apelo imagético das muitas descrições, dá também tonicidade ao discurso, porque continuamos a estar em face de imagens disfóricas. As menções a sujeira, a partir de um ponto de vista *enojado*, faz a nós, leitores, termos contato com essa paixão, ou com algum tipo de repulsa. A exposição detalhada de elementos sujos, abjetos, portanto, nos põe em face de um texto que tem a potencialidade de ser enojante.

Firth-Godbehere (2021), autor de uma história das emoções e que tem pesquisas específicas sobre a repulsa (“disgust”, em inglês), que aqui consideramos aproximada do nojo, sem deixarmos de levar em conta as questões idiomáticas, afirma o caráter *contagioso* de tal paixão, quando este faz uma comparação entre a repulsa e a noção de “abominação” em Tomás de Aquino: “apesar das diferenças entre a abominação medieval e a atual repulsa, há um elemento que ambas têm em comum: tanto o repulsivo quanto o abominável são vistos como *contagiosos*” (2021, p. 140, itálico nosso)

Essa menção ao contágio nos faz lembrar do conceito homônimo de Landowski (2004a), que trata da relação de contágio estésico entre sujeitos. A nosso ver, essa dimensão repulsiva do romance pode ser contagiosa no sentido landowskiano do termo, se configurando como uma potencial fonte de paixão para a instância do enunciatário. Abre-se a possibilidade de ver todas essas questões elencadas a partir desse olhar que, de alguma forma, nos ajuda a

captar o porquê de os leitores terem geralmente uma experiência disfórica com a obra, o que se dá por conta de toda a dimensão estética que a compõe e a dimensão expressionista, e por vezes grotesca ou abjeta, que pode ser-lhe atribuída.

Essa menção ao nojo (ou de variações lexicais que se aproximam dela, como repulsa, aversão) é interessante neste ponto e relembramos o leitor a representação de seis emoções primárias presentes em (KOICH MIGUEL, 2015): alegria, medo, tristeza, surpresa, nojo e raiva (figura 11). Segundo o autor, na literatura sobre o tema, apesar de haver divergências, essas são as comumente escolhidas¹⁴⁰. Como se pode ver, a paixão do nojo tem presença garantida no inventário e é também elencada como emoção primária em autores como Ekman (2011) e em Damásio (1999, p. 58). O fato de ser dita primária não se dá por acaso.

A tradição de elencar emoções primárias vem de longa data e não é de exclusivo uso da psicologia das emoções. Desde os estoicos, passando por São Tomás de Aquino, Descartes, Espinoza, Hobbes, entre outros, vemos algo desse tipo. Em todos esses autores aparecem, como primárias, paixões como o “desejo” ou “apetite” a se referir a um impulso para o objeto (tanto em Hobbes quanto nos estoicos); “aversão”, em Hobbes, ou “fuga”/ “abominação” em Tomás de Aquino, a se referir a um impulso contrário ao objeto; “alegria” e “tristeza” nos estoicos, mas também em Espinoza e em Tomás de Aquino, no caso deste último, misturadas estas duas paixões com as sensações de “prazer” e “dor”, respectivamente, e marcadas pela relação (positiva ou negativa) mais direta com o objeto.

É óbvio que os lexemas usados no grego dos estoicos, ou no latim de Cícero, que nos legou um bom apanhado dessa filosofia, e dos outros autores mencionados, divergem dos lexemas do português. Isso demonstra que esse exercício de sistematização é também um exercício de “absolutização” das paixões/emoções, o que já problematizamos em outros trechos desta tese. Obviamente, não concordamos com essa visão, já o dissemos, mas há alguns

¹⁴⁰ Na animação *Divertidamente*, que serve para ilustrar o funcionamento das emoções no cérebro, aparecem todas essas emoções, exceto a da surpresa.

pontos deveras interessantes e que fazem esses diferentes autores teorizarem sobre emoções ou paixões primárias, e é para esses elementos que queremos atentar: o fato de que elas tendem a ser paixões/emoções de ordem pontual ou paixões mais simples, elementares, voltadas só para tratar da euforia ou disforia de uma sensação face ao objeto, ou de um impulso de conjunção ou disjunção face ao objeto.

Elas não estão sendo pensadas como narrativas complexas, num jogo sintático encadeado relativo a quem deixou o sujeito triste ou alegre, elas focam justamente no momento do sujeito estar em face do objeto, no momento da *emoção*, e eis o ponto central, pensando no esquema patêmico canônico: estão sendo pensadas como imagens, “fotografias” do momento em que o sujeito sente ou expressa a alegria, a raiva, a tristeza. É a sensação da alegria ou da tristeza que é pertinente e que torna essas paixões mais *simples*. E é essa simplicidade que faz com que os autores as considerem “universais”, “primitivas” porque demandam um simples contato eufórico ou disfórico com o objeto, sem que se pense tanto em uma complexidade narrativa do teor de um ciúme, por exemplo, que é das paixões mais complexas do ponto de vista sintático.

Ao tecer essas considerações, chegamos a um ponto interessante, sobre o nojo, e que gerou essa divagação, mas não desconectada de nosso rumo central: ao nos pôr em face de objetos que causam nojo, por um ponto de vista enojado, Luís da Silva nos põe em face de imagens, retratos aos quais projetamos modalidades ou sensações disforizantes. Modalidades de /querer-não-ser/, que cifram justamente sensações de repulsa ou de aversão. Além disso, nos põe em face de um contato *primário* com os objetos, marcado justamente por uma proximidade disfórica que é comum a toda a percepção fortemente estésica que Luís da Silva tem do mundo. Não bastando, a questão das emoções primárias ainda abre margem para rememorarmos todas nossas considerações feitas sobre o primitivo nos expressionistas¹⁴¹, e no próprio romance *Angústia*, o que demonstra que essa aparição do primitivismo em nenhum momento se deu de modo fortuito nesta tese.

¹⁴¹ Fazendo ressalva, mais uma vez, quanto ao tom de peroração que tem o termo “primitivo”, fator que fez o termo ser evitado em antropologia.

Assim, no que tange ao nojo, como afirmamos sobre os quadros expressionistas, que, pela feiura, fazem-nos projetar modalidades do “desagradável”, do “indesejável”, Luís da Silva nos põe em face de imagens que visam nos despertar paixões, e paixões elementares, próximas da dimensão estética mesma. Nesse aspecto, o romance nos faz pensar no seguinte, a partir dessas descrições que nele aparecem: a exploração desses elementos estéticos, o que torna o contato do leitor ainda mais intenso, se dá também por haver um apelo sensorial no nojo, afinal geralmente essa paixão está associada a algum alimento ou algum odor, sendo pensada metaforicamente para condutas ou atos de seres humanos. O elemento figurativo e estético é fundamental para dar concretude ao texto e participa de toda a dimensão de abjeção, de feiura, de grotesco e de timismo que lhe é característico.

Participa da dimensão expressionista também, uma vez que as formas abjetas remontam ao feio e ao grotesco. Além disso, por esse viés do nojo, e de tudo o que se disse da obra, abre-se a possibilidade de pensar em um expressionismo da ordem do olfato também, ou da audição, na obra, ou que esses elementos, reunidos ao plano visual e tátil, compõem o perfil geral expressionista da obra: o exagero, excesso das estesias relativas a esses canais sensoriais, poderia ser pensado como um expressionismo olfativo ou auditivo, que demandariam do receptor uma atitude de moralização disfórica face a esses excessos.

Em suma, ao nos pôr em face de descrições de objetos repulsivos, nós, enunciatários, passamos a ser potenciais sujeitos de paixão, potenciais sujeitos a projetar na imagem ou no descrito a disforia e o não-querer estar conjunto com tais objetos. Dizemos potenciais porque sabemos o quão relativo é o território do leitor, mas também deixamos aqui a possibilidade de pensar assim a força de afetação que as imagens têm sobre nós, porque, onde há paixão, há a possibilidade de tratar de modalidades e/ou de intensidades.

4.7 – Isotopias cromáticas

Já dissemos não haver, nas afirmações dos autores que aproximaram o expressionismo ao romance *Angústia*, um enfoque quanto à dimensão cromática que se salienta na obra e apresenta convergências ou semelhanças com a maneira como os expressionistas se utilizaram da cor. Tudo isto continua a se relacionar com o fato de ser possível depreender uma espécie de dimensão “plástica” no plano figurativo (conteúdo) do romance *Angústia*, relacionada à dimensão hiperestésica deste. Nesse sentido, achamos pertinente tratar dessas isotopias cromáticas presentes na obra e ver se elas podem nos dizer algo sobre uma “passionalidade cromática” e, claro, sobre a aproximação com o expressionismo.

Essa reflexão nos servirá para pensar um uso expressivo da cor: uma cor manifestada como afetação ou para mostrar como, de alguma forma, Luís da Silva tem uma relação de ideia fixa com cores, porque elas remetem a memórias passionais ou a desejos ocultos. Por alguns momentos de nossa análise, já encontramos trechos que chamaram nossa atenção, como quando, ao descrever um enforcado, Luís da Silva menciona, entre outros elementos de ordem concretizante, a “carne branca” (Ramos, 2014a, p. 137) do moribundo. No texto literário, obviamente, isso compõe sua dimensão figurativa, mas o foco na cor, na dimensão corporal do sujeito, também faz-nos vislumbrar uma plasticidade, baseando-nos na ideia, já dita aqui, de que o figurativo verbal pode ser pensado como uma transposição do plástico pictórico em si. É por isso que, ao usarmos o termo “plástico” neste capítulo, por vezes de modo metafórico, não estamos confundindo o plástico e o figurativo, mas mostrando que o figurativo no âmbito verbal do texto literário pode ter elementos vistos como uma transposição de uma dimensão plástica de uma pintura, ou pode ser visto como possuindo uma dimensão plasticizante, sobretudo em trechos marcados por sinestesias, por exemplo, numa imbricação entre visão e tato.

São esses pontos que dão feição pictórica a um romance como *Angústia*, porque ele não só insinua uma dimensão figurativa de imagens icônicas, se assim podemos dizer, mas ele nos remete à dimensão plástica da pintura e das

formas do mundo, à dimensão háptica que também é inerente a essa arte e que é crucial numa exploração passional do discurso pictórico, como já mostramos em outras análises desta tese. Pensar em algo desse tipo, julgamos, é algo que remonta até mesmo a outros semioticistas, como é o caso de Jean-Marie Floch.

Em prefácio a um interessante texto intitulado “Des couleurs du monde au discours poétique”, de Jean-Marie Floch, Félix Thürlemann assim diz: “em *Falaises de marbre*, uma articulação paralela em formas plásticas ocupa um lugar igualmente importante, o que permite a Jean-Marie Floch falar da presença de uma verdadeira linguagem plástica no discurso literário que analisa.” (Thürlemann, 1979, p. 3-4)¹⁴² O discurso literário é usado no texto de Floch justamente para fazer uma reflexão sobre o visual, sobre a plasticidade que se realça na obra analisada (*Falaises de marbre*). Isso torna ainda mais premente a nossa empreitada, principalmente quando vemos Thürlemann assim dizer: “Ele (o estudo de Floch) mostra contundentemente que o analista de textos literários também será obrigado a enfrentar os problemas da semiótica plástica.” (Thürlemann, 1979, p. 4)¹⁴³

No que tange ao texto, à análise de Floch em si, ela se marca sobretudo por ser uma reflexão, a partir do cromatismo no romance de Ernst Jünger, que visa angariar resultados para a semiótica plástica. É a partir da análise das figuras cromáticas (nível discursivo, plano do conteúdo da obra, portanto), associadas à dimensão veridictória do romance, que o autor diz algo como: “Parece-nos, pois, interessante ter conseguido mostrar através deste estudo (...) que se pode encontrar uma linguagem plástica, uma 'poesia visual' num texto linguístico, que essa 'outra linguagem' não era exclusiva das linguagens visuais planares.” (Floch, 1979, p. 28)¹⁴⁴. No romance *Angústia*, vemos a mesma

¹⁴² Tradução nossa para o seguinte trecho: “dans les *Falaises de marbre*, une articulation parallèle en formants plastiques occupe une place tout aussi importante, ce qui permet à Jean-Marie Floch de parler de la présence d'un véritable langage plastique à l'intérieur du discours littéraire qu'il analyse.” (Floch, 1979, p. 3-4)

¹⁴³ Tradução nossa para o seguinte trecho: “Elle (o estudo de Floch) montre avec force que l'analyste des textes littéraires sera obligé, lui aussi, d'affronter les problèmes de sémiotique plastique.” (idem, p. 4)

¹⁴⁴ Tradução nossa para o seguinte trecho: “Il nous paraît donc intéressant d'avoir pu montrer par cette étude (...) qu'on peut trouver un langage plastique, une 'poésie visuelle' dans un texte linguistique, que ce 'langage autre' n'était pas le seul fait des langages visuels planares.” (Floch, 1979, p. 28)

possibilidade de tratar dessas questões, com o detalhe de que a dimensão estético-cromática está profundamente associada a uma dimensão patêmica em sua feitura, diferente da obra de Jünger, em que temos uma relação entre a dimensão cromática e a veridicção.

Esse último ponto torna o livro de Graciliano Ramos ainda mais importante para nós, afinal, nosso desejo aqui é não só tratar do visual utilizando-nos de uma passagem pelo verbal, mas de tratar, a partir dessa passagem, do que há de patêmico no visual também. É assim que as figuras cromáticas no romance do escritor alagoano nos interessam não só pela sua dimensão estética, mas pelo fato de que essa dimensão estética assim se ressalta por conta das paixões que há na obra e porque nos ajudam a imaginar e pensar esses fatores na pintura, dado que *Angústia* é um romance exímio em conjugar *pathos* e imagem.

Dito isso, vejamos uma primeira isotopia cromática, a título de introdução: a do *preto*, presente em vários trechos da obra. A primeira passagem trazida por nós está associada à figura do cadáver morto do pai de Luís da Silva: “Como estariam os pés de Camilo Pereira da Silva? Certamente estavam inchados, verdes, com pedaços ficando *pretos*.” (Ramos, 2014a, p. 24, itálico nosso). Em outro momento, a cor preta aparece de modo repetitivo, como ideia fixa: “Mantos *pretos*. Pareceu-me que os mantos deveriam ser *pretos*, mas não pude saber por que me vinha esta ideia.” (Ramos, 2014a, p. 149, itálico nosso), “Padre Inácio cravava nos ofertantes o olho duro e imóvel, andava em torno da mesa com as mãos atrás das costas, todo *preto*.” (Ramos, 2014a, p. 149, itálico nossos), “Olhava-a e apenas distinguia uma sombra que Marina estava vestida de *preto*.” (Ramos, 2014a, p. 149, itálico nosso). Na página 192, da mesma forma:

A vida na prisão não seria pior que a que eu tinha. Realmente as portas ali são *pretas* e sujas, as grades de ferro são *pretas* e sujas, os móveis são *pretos* e sujos. É o que me amedronta. Aquele bolor, aquele cheiro e *aquela cor horríveis*, aquela sombra que transforma as pessoas em sombras, os movimentos vagarosos de almas de outro mundo, apavoravam-me. Não posso encostar-me às *grades pretas e nojentas*. (Ramos, 2014a, p. 192, itálicos nossos)

Essa fixação do sujeito com a cor é carregada de afeto, é o que se pode perceber em comentários como “aquele cheiro e aquela cor horríveis”, “grades

pretas e nojentas”. As cores, na obra, aparecerão constantemente associadas a sensações disfóricas. Além disso, a repetição excessiva indicia que a cor toma fortemente o campo de presença do sujeito.

Na passagem da página 24, vemos não somente a aparição do preto, mas também do *verde*, outra cor que aparece por diversas vezes na obra. Um outro trecho em que o verde aparece é um em que Luís da Silva versa sobre uma datilógrafa que teria sido conquistada por Julião Tavares: “Por que só haveria de servir aquela safadinha? Uma datilógrafa que me aparecia em toda parte era bem engraçada. Bonitinha, com olhos *verdes* e rosto de santa.” (Ramos, 2014a, p. 111, *itálicos nossos*), “Duas criaturas juntam-se um minuto, mas entre elas há um obstáculo. Provavelmente a datilógrafa dos olhos *verdes*, enquanto sorria para mim no bonde ou na esquina, pensava numa espécie de Julião Tavares que iria visitá-las horas depois.” (Ramos, 2014a, p. 112, *itálico nosso*), “Tudo isto é infantil, mas a verdade é que durante dias me atormentou a ideia de que Julião Tavares havia seduzido a menina dos olhos *verdes*. Para que lado morava ela?” (Ramos, 2014a, p. 221-222, *itálico nosso*)

Na primeira passagem que elencamos, ainda quando versávamos sobre a cor preta, os pés de Camilo, pai de Luis da Silva, apareciam caracterizados como verdes. Dado que a memória é muito forte em Luís da Silva, bem como o desejo sexual frustrado e a ideia de morte, se torna interessante perceber que essa cor verde apareça atribuída ao pé do pai defunto. Outro momento em que ela aparece é quando Luís da Silva se dirige ao local onde d. Albertina realizaria o aborto com Marina: “As rótulas *verdes* de d. Albertina estavam cerradas, a porta fechada.” (Ramos, 2014a, p. 206, *itálico nosso*), “Letras grandes, letras pequenas, maiúsculas no meio das palavras. E linhas verticais, *verdes*, produzidas pela água da chuva, cortando a ameaça aos ricos.” (Ramos, 2014a, p. 207, *itálico nosso*).

Em um romance como é o *Angústia*, essa distribuição da cor tem um motivo, ela de alguma forma cria uma espécie de código em que se cria uma série de remissões entre diferentes memórias, em passagens díspares da obra, mas que são ligadas fortemente por elementos passionais, afetivos. Nesse contexto, ao associarmos tanto a cor verde aparecendo para caracterizar o pé

de Camilo, pai de Luís da Silva, com a cor dos olhos da datilógrafa, bem como com as cores que aparecem em um contexto de realização de aborto (seg-cap. 35, onde aparece d. Albertina), o que nos resta é conjecturar: o verde no pé do defunto é uma projeção dos olhos verdes da datilógrafa no passado? Ou os olhos verdes da datilógrafa representam uma projeção da imagem verde do pé do defunto no presente? O mesmo se aplica a essa repetição do verde quando o sujeito se refere a d. Albertina.

Há um outro trecho, bem chamativo, em que Marina e datilógrafa são colocadas como iguais: “Por que se tinha escondido a datilógrafa dos olhos verdes? Fugiria da polícia? Ou estaria de cama com a hemorragia produzida pela intervenção de uma d. Albertina?” (Ramos, 2014a, p. 222, *itálico nosso*). O que o narrador se pergunta é justamente se os destinos de ambas seriam iguais, ao mesmo tempo que percebemos que essa datilógrafa de olhos verdes é somente um ator imaginário criado, uma imagem obsessiva que serve para mimetizar Marina, já que esta, em outro contexto, fora ao encontro de d. Albertina para fazer um aborto.

Outra isotopia cromática comum na obra é a do *amarelo*, que aparece em diferentes páginas e em alguns trechos já mencionados por nós: “tudo se move na minha cabeça, como um bando de vermes, em cima de uma coisa *amarela*, gorda e mole que é, reparando-se bem, a cara balofa de Julião” (Ramos, 2014a, p. 9) “Fiquei num canto, roendo as unhas, olhando os pés do finado, compridos, chatos, *amarelos*.” (Ramos, 2014a, p. 22, *itálico nosso*), “e cabelos tão *amarelos* que pareciam oxigenados.” (Ramos, 2014a, p. 40, *itálico nosso*), “Mulher antipática, *amarela*, muito faladora.” (Ramos, 2014a, p. 47, *itálico nosso*), “O volume está reduzido a um caderno de cinquenta folhas *amarelas* e roída pelos ratos.” (Ramos, 2014a, p. 55, *itálico nosso*), “um velho barbudo, encolhido, e três moças *amarelas*, sujas, malvestidas, ruivas e arrepiadas.” (Ramos, 2014a, p. 77, *itálico nosso*), “E as filhas, coitadas, *amarelas*, feias, nem se penteavam” (Ramos, 2014a, p. 79, *itálico nosso*), “os percevejos passeavam sobre os ossos *amarelos* que Dagoberto jogava lá.” (Ramos, 2014a, p.121, *itálico nosso*), “Estava feia demais, *amarela*, torcendo-se” (Ramos, 2014a, p. 158, *itálico nosso*), “Era uma mulher gorda, *amarela*, malvestida, com uma barriga monstruosa.” (Ramos, 2014a, p. 160, *itálico nosso*)

Outros trechos poderiam ser mencionados, tais como nas páginas 91, 120, 197, 211, 227, 239, 263, 275). Em quase todos, vemos a cor aparecer associada a um contexto de abjeção, de forte disforia, se associando à figura do antissujeito Julião Tavares, também a imagens de pessoas mortas ou, sobretudo, a figuras de mulheres. No trecho da página 40, que mencionamos, o “tão” a se referir ao amarelo dos cabelos de Marina nos aponta que, a toda vez que a qualidade amarelo é discursivizada na obra, está contaminada pela força do afeto que essa “amarelidão” de Marina desperta em Luís da Silva, por isso ela aparece associada a mulheres, por isso a contextos de morte, porque o desejo sexual do personagem principal está fortemente associado ao seu forte desejo de morte.

Um outro trecho interessante, já trazido por nós em citação anterior, para corroborar considerações sobre o amarelo, nos permite estender essas reflexões aproximando o amarelo à cor verde: “um rosto *bilioso* e faminto de trabalhador sem emprego” (Ramos, 2014, p. 159), em que o adjetivo “bilioso”, ligado ao contexto de repulsa e disforia da passagem, marca um complexo de verde-amarelo, ao mesmo tempo que uma sinestesia, já que a bile é definida como um líquido amarelo-esverdeado de teor espesso e pegajoso. Dissemos isso porque as cores aparecem em nossa análise separadas, mas elas participam de um mesmo contexto geral da obra, seja nos termos de percursos sêmicos e tímicos a que se relacionam, seja na relação entre elas mesmas e com outros sentidos (sobretudo o tato). Além disso, as ocorrências que elencamos aqui focam sobretudo em momentos em que o lexema relativo à cor aparece, mas há casos outros em que a cor aparece um tanto camuflada, a partir de termos correlatos, como em trechos vários onde constam lexemas como “encarnado”, “ruiva”, que remetem ao vermelho, ou no trecho mencionado em que aparece o termo “bilioso”, a remeter ao amarelo e ao verde simultaneamente.

Não param por aqui as cores que se disseminam de modo abundante na obra; um outro exemplo, com a qual o sujeito tem também forte fixação, é a cor *branca*, que aparece em diversas páginas. Mencionaremos algumas, e é interessante perceber como elas se concentram em passagens em que Luís da Silva versa sobre uma memória de infância, a da morte de seu pai: “Penso na morte de meu pai. Quando voltei da escola, ele estava estirado num marquêsão,

coberto com um lençol *branco* que lhe escondia o corpo todo até a cabeça.” (Ramos, 2014a, p. 20, itálico nosso), “O resto do corpo estava debaixo do lençol *branco*, que fazia um vinco entre as pernas compridas.” (Ramos, 2014a, p. 21, itálico nosso), “Camilo Pereira da Silva continuava escondido debaixo do pano *branco*, que apresentava no lugar da cara uma nódoa vermelha coberta de moscas” (Ramos, 2014a, p. 21, itálico nosso). Em outra passagem, de novo em contexto de morte, vemos mais uma vez a ocorrência da cor:

Defuntos não me comovem. Na vila apareciam muitas pessoas acabadas a tiro e a faca. Habituei-me a vê-las de perto. Por fim não me produziam nenhum abalo. Quando a rede apontava na extremidade da rua, os punhos amarrados num pau que dois caboclos aguentavam nos ombros, eu saltava para a calçada, curioso de ver a cor do pano que vinha em cima. Se era *branco*, o cortejo passava perto de mim, entrava no beco, dobrava o Cavalo-Morto e seguia para o cemitério. Isto não me despertava interesse. As redes que transportavam indivíduos mortos em desgraça eram cobertas de vermelho e iam pelo outro lado da praça, dirigiam-se à cadeia. Escapulia-me. Nenhum constrangimento. Tornei-me insensível. Cinquenta estocadas no peito e na barriga! Muito bem. (Ramos, 2014a, p. 181, itálicos nossos)

As figuras que remetem à cor, em verdade, sugerem memórias do sujeito, memórias *estésicas*, que se repetem em contextos diversos da obra. Dado que elas se associam a um contexto marcado pelo sema /morte/, afinal, nos dois trechos vemos menção a defuntos, esses contextos demonstram que a disseminação na obra da isotopia do branco, como nos outros casos, está toda contaminada de afeto, de ideia fixa, de lembranças do que foi marcante, tônico no percurso do sujeito e que continua a se espalhar “inconscientemente” no discurso do próprio Luís da Silva-narrador. Isto, ao mesmo tempo que mostra estar o sujeito impregnado pela cor, cria uma espécie de implícito em cada passagem em que aparece o branco. Outra isotopia eloquente para mostrar esses pontos é a do *roxo*:

Medo de Julião Tavares? Não havia motivo. Julião Tavares procuraria levantar-se do tamborete, faria um barulho inútil, bateria com os braços na mesa e quebraria a xícara. As bochechas vermelhas se tornariam *roxas*, os olhos se rodeariam de orelhas *roxas*, os beiços *roxos* e intumescidos se descerrariam mostrando os dentes de rato e a língua escura e grossa, os movimentos das mãos se espaçariam, afinal

seriam apenas sacudidelas, contrações. A imobilidade dos dedos sobre o mármore, os pés das unhas *roxos*. Um reboiço, mesas caídas, o guarda-civil do relógio oficial apitando. Gente correndo, aos gritos. (Ramos, 2014a, p. 193, *itálicos nossos*)

O trecho se dá no segmento-capítulo 33 da obra, quando o movimento de intensificação da intenção de matar Julião Tavares aumenta de modo progressivo na trama. Na passagem, Luís da Silva tem visões de morte, da maneira como mataria ou intentava matar seu rival. A repetição da figura “roxo” nos traz, então, as imagens de um sujeito enforcado, que passaria do estado de vida (“bochechas vermelhas”, coradas) para “roxas”, desprovidas de vida, já que esta cor pode ser associada a cor de um corpo morto. A reiteração do roxo, conjugado com outros elementos descritivos da passagem, dá força imagética às visões do sujeito.

Nas passagens mencionadas, em que focamos no branco e, por último, no roxo, vemos aparecer também a mais eloquente, frisamos, cor com a qual o sujeito tem fixação: a cor *vermelha*. Ela aparece em alguns dos trechos já mencionados. Em linhas gerais, a cor vermelha aparece espalhada por todo o discurso, como as outras cores, e, como nas mencionadas passagens, em momentos em que o sujeito versa sobre memórias da infância: “os trastes cobriam-se de grandes manchas *vermelhas*.” (Ramos, 2014a, p. 30, *itálico nosso*). Em outro, vemos Luís da Silva dizer: ““- D. Mercedes estava hoje chamando a atenção de todo o mundo na igreja do Rosário. Vestido cor de cinza com vivos *encarnados*, luvas cor de cinza, bolsa *encarnada*, chapéu encarnado e sapatos *encarnados*. Você gosta do *encarnado*?” (Ramos, 2014a, p. 52, *itálicos nossos*)

Essa maneira de a cor aparecer abre margens para interpretações tais como a de que o vermelho estaria associado ao assassinato de Julião Tavares. Além de remeter a memórias e à fixação com o assassinato, a cor aparece ao mesmo tempo associada constantemente à figura de Marina, objeto de desejo de Luís da Silva, e a questões de intensidade: “Foi entre essas plantas que, no começo do ano passado, avistei Marina pela primeira vez, suada, os cabelos *pegando fogo*.” (Ramos, 2014a, p. 30, *itálico nosso*), “O vulto que se mexia não era a senhora idosa: era uma *sujeitinha vermelhaça*, de olhos azuis e cabelos

tão amarelos que pareciam oxigenados. Foi só o que vi, de supetão (...)" (Ramos, 2014a, p. 45, *itálico nosso*), "Aquele que estava ali a meia dúzia de passos, cortando os ramos secos das roseiras, *vermelha como pimenta*, os braços levantados mostrando os sovacos, devia ser quente demais." (Ramos, 2014a, p. 48, *itálico nosso*), "Sovaco raspado, *unhas cor de sangue* e sobrelhas que eram dois traços." (Ramos, 2014a, p. 69, *itálico nosso*)

As menções ao vermelho, além do que dissemos sobre as outras cores e sua relação com os desejos sexuais e de morte do sujeito, aparecem acompanhadas de menções a parâmetros de intensidade e andamento: "pegando fogo", por exemplo, assume uma força metafórica que conjuga a estesia presente na sensação do quente a uma experiência passional de igual teor, intensa. Da mesma forma vemos isso sugerido em "vermelho como pimenta", e em "de supetão", em que vemos um andamento acelerado. Todos apontam para o fato de que Marina é uma aparição intensa para o sujeito, uma aparição que se apresenta muitas vezes marcada por forte cromaticidade (estesia).

A isotopia do vermelho deixa mais claro ainda que o *foco* nas cores, em toda a obra, marca o contato intenso com elas. Além disso, pensar repetitivamente em algo indicia que o campo de presença do sujeito está limitado, reduzido, justamente porque se compõe de uns poucos elementos, demarcadores de suas obsessões. Assim, a intensidade com que a cor entra no campo de presença do sujeito mostra que ela aparece conjugada tanto com os percursos sêmicos e tímicos de morte e desejo que possa recobrir, quanto como *expressiva* mesma, recepcionada em sua própria dimensão de aparição, de estesia, meio que independente, desgarrada no discurso, como se veiculasse por si só uma *pregnância* tímica.

O preto, o verde, o amarelo, o branco, o roxo e o vermelho, portanto, permitem elencar percursos abundantes e algumas contantes e similaridades de sentidos *passionais*. Essas constantes de sentido e de contextos de aparição são as seguintes, todas relativas ao que é de ordem tímica: as cores se associam ao tema pulsivo da *morte*; aos *desejos/atrações sexuais* de Luís da Silva; e às

repulsas de Luís da Silva. Em linhas gerais: ao sema /morte/ e a timismos, fortemente erotizados.

Todos esses dados nos permitem dizer que as cores aparecem discursivizadas de maneira pregnante na obra, e podem ser vistas de modo duplo, dada essa pregnância : uma é próxima ao simbolismo, em que elas criam uma espécie de efeito obsessivo remetendo a memórias do sujeito, fazendo remissões a diferentes momentos da vida de Luís da Silva, a ideias fixas, a desejos de morte, etc, o que vem corroborar e completar o perfil simbólico e tônico do *pathos* que o romance evidencia; a outra é que a cor pode ser pensada somente como *plano de expressão*, como forma pregnante que, sem deixar de estar amalgamada com os percursos sêmicos e tímicos que encontramos, pode ser pensada também “alheia” a conteúdos que possa recobrir e ser analisada na intensidade inerente a ela mesma, no timismo inerente a ela, *embutido* nela. Nesse último caso, é o efeito da cor por ela mesma, ao mesmo tempo que parece vislumbrar uma interessante conclusão : a visada intensiva, expressiva poderia ser encadara como um recrudescimento da visada (semi)-simbólica.

Em ambos os casos, torna-se pregnante o modo de dizer e a dimensão sensível da figura. Em ambos os casos, temos a possibilidade de ver a cor manifesta no plano do conteúdo do romance *Angústia* como similar à cor manifesta como plano de expressão na pintura em geral e nas pinturas expressionistas já analisadas. Seja como simbolismo, o que se dá de modo similar nos semissimbolismos na pintura, posto que são motivações, seja no próprio valor afetivo-emocional das cores em si mesmas, que são marcadas pela afetação que causam.

Nesse último caso, podemos dizer que a maneira como aparece a cor em *Angústia* nos ajuda a entender a maneira como aparece a cor no Die Brücke, por exemplo: é uma cor carregada de afeto, de disforia ou euforia, de timismo, de uma intensidade que corporifica o discurso e por isso pode se manifestar na própria dimensão sensível do plano de expressão (no caso da pintura), dado que se põe numa zona em que a paixão se aproxima do afeto-sensação. Toda a dimensão perceptiva na obra de Graciliano em estudo se torna heurística para o

tratamento da pintura, ao mesmo tempo que revela a potência do romance do escritor alagoano e a pertinência de ele ser aproximado a essa arte.

É essa mesma aproximação que faz um pintor expressionista quando modula o vermelho em intensidade, na busca de sugerir e dar passionalidade ao seu discurso, ou seja, ao se usar da cor de modo “extático”, termo que apareceu no terceiro capítulo, nas primeiras definições que trouxemos de expressionismo, em trechos de Denvir (1977). É a manipulação tensiva do plano de expressão, o jogo de intensidade com este, que faz com que o plano plástico das pinturas expressionistas veicule passionalidade. Pela figuratividade (plano do conteúdo), o romance de Graciliano Ramos nos permite supor algo que acontece no plano da expressão pictórico também. Esse comentário final serve para deixarmos claro por que escolhemos analisar somente o plano de conteúdo da obra, bem como serve para dizer mais uma vez que não estamos fazendo confusão entre plano de conteúdo e plano de expressão aqui, mas que a figuratividade, da ordem do conteúdo no texto literário escolhido, pode ser vista, pensada em uma transposição imaginária para o plástico pictórico.

4.8 – Por fim: o *pathos* pictórico

Depois de tecer todas essas considerações sobre o romance, podemos relembrar que, desde o início da pesquisa, nossas questões eram principalmente sobre o que fazia o romance *Angústia* ser aproximável à pintura, e ao expressionismo, em especial. Nesse contexto, nossa crença primeva já era a de que o elemento patêmico é o fator que sustenta a aproximação, o que nos fez pensar na possibilidade de, a partir dessa problemática, fazer um estudo geral sobre o *pathos pictórico*. O passo adiante foi o de investigar os objetos, inquirir o expressionismo e as pinturas, analisar o romance. Complementamos esse caminho na análise presente neste capítulo, mostrando convergências de mecanismos de sentido entre o romance e a pintura em geral, e, mais especificamente, com o expressionismo.

Podemos dizer isso porque, ao explicitar uma dimensão expressionista na obra de Graciliano Ramos, encontramos elementos de dimensão fortemente

patêmica e imagética: a exacerbação hiperbólica das formas, que assim se comportam pela visada aspectualizante e passional do protagonista; a abundância de trechos que figurativizam lembranças fúnebres, horrendas, do sujeito, estas que seriam espécies de fantasmagorias que concretizam e ao mesmo tempo criam uma pregnância (*semi*)-*simbólica* das pulsões e desejos do protagonista – e do sujeito passional em geral –; a proliferação excessiva de isotopias cromáticas na obra, que revelam uma fixação do sujeito com formas plásticas (incluam-se as sinestésias), bem como sua afetação quando elas adentram seu campo de presença.

Esses elementos convergem com os dois perfis (figurativo e plástico) gerais que encontramos do expressionismo, ao fazer uma inquirição sobre o termo nas artes plásticas: o perfil hiperbólico da vanguarda está relacionado com ambos, seja pela deformação das formas no discurso com fins retóricos, seja no uso extático da cor; a dimensão fantasmagórica, ou a remeter ao feio, ao horrendo, ou mesmo ao contrato hermenêutico de uma dimensão pulsiva (simbólica) das imagens, também aparece, justamente porque o expressionismo quer figurativizar os pesadelos e ideias fixas do sujeito passional, ou o horror do mundo, para desvelar um parecer ilusório deste último, ou mesmo para ironizar, pela sátira e o grotesco, uma maneira instituída e convencional de ver ou de sentir; por fim, a manipulação estética e excessiva do plano de expressão, sobretudo da cor, dando autonomia significativa ao plano plástico da pintura e evidenciando a possibilidade de depreendermos uma manipulação estética e pática do plano de expressão pictórico.

Esses elementos, presentes no romance e nas pinturas, mostram convergências entre ambos e ao mesmo tempo definem, em linhas gerais, tanto o porquê de ser atribuída ao romance uma dimensão pictorizante, expressionista, quanto o *pathos* pictórico a que aludimos. O *pathos* pictórico genuíno, logo, é aquele que quer pôr em imagem, figuras, o desagradável, o feio, o desfigurado, o monstruoso, o grotesco, para representar os sofrimentos do mundo, ou nossos dilemas egoicos (relativos ao inconsciente), e para impactar, afetar a instância do enunciatário; no plano plástico, o *pathos* pictórico quer dar consistência de *coisa*, consistência fortemente plástica à pintura, justamente

para que ela mostre, em sua dimensão concreta, corporal, a própria dimensão passional que a rege.

Para que possa haver um *pathos* pictórico genuíno, como se pode ver, é necessária uma instância do sentido, um *olhar*, uma *visada* sobre o mundo, diríamos, que é passionalizante e estetizante. Por isso Luís da Silva, protagonista de *Angústia*, é tão importante para toda a nossa reflexão, afinal, ele se caracteriza por olhar o mundo focando na estesia dos objetos, na aparição destes, ou nas imagens que se fixaram em nossa memória e vieram se manifestar em nosso universo presente sub-repticiamente, de modo concretizante, pregnante, plasticizante. Um olhar que foca, sobretudo, na afetação que as formas geram em nós, o que pode se dar também no plano figurativo, um olhar patemizado, que imagina profusivamente e se abre a um real que pode muitas vezes ser só invenção do sujeito.

Quanto a essa questão, já dissemos muitas coisas até aqui, mas sem reuni-las e delimitar uma reflexão que, a nosso ver, é concernente a todo nosso caminho corrido nesta tese: o sensível e o inteligível, as oposições presentes em Eric Landowski (apreensão e leitura), a contraposição entre logos e *pathos* presentes em Parret (ou entre logos e mythos, em Bevidas (2000, p. 129-156), as oposições em torno de um paradigma objetivante da linguagem e um paradigma subjetivante, ou mesmo uma oposição, que Hadot (2006, p. 235) diz surgir desde Baumgarten, entre uma “verdade lógica” e uma “verdade estética”. Queremos encerrar a discussão em torno do romance tomando como mote esses pontos, a fim de tecer uma outra motivação geral de toda esta tese, bem como em quê tudo isso toca de modo profundo a questão do sentido em geral.

Voltemos às ideias de Landowski, principalmente no capítulo “Modos de presença do visível”, do livro *Paixões sem nome*, em que o termo imagem, que sempre esteve presente nesta tese, aparece aliado a uma dimensão perceptiva, estética. Na seção “fazer sentido, fazer imagem” (Landowski, 2004b, p. 104-108) o semioticista francês traz algo que indicamos com o preâmbulo sobre o *observador* (o ponto de vista passional) no romance *Angústia*. Quanto a isso,

exemplificamos com outro personagem que Landowski traz, partindo de análise de Floch, no caso, Tintim, que partilha de visão similar do mundo:

Floch mostra como a assunção desse nível por um sujeito no plano do vivido corresponde *uma “visão do mundo” particular*, neste caso atribuída a Tintim. Essa “visão” (ou esse regime de sentido) é tão mais claramente identificável na medida em que é complementamente distinta de seu amigo, o capitão Haddock. *O que tem “a ver”, para Tintim, é a cada instante a presença sensível, imediata e irrefutável, do sentido.* (Landowski, 2004b, 188-189, itálicos nossos)

O termo “desse nível” que aparece nessa passagem remete ao nível profundo, se pensarmos no percurso gerativo do sentido. É o nível da tensividade fórica, postulado no *SP*, sobre isso já tecemos muitas considerações nesta tese. O que Landowski aponta, em tão variados momentos de suas obras ou artigos que citamos aqui, é o que também nos mostra Luís da Silva, um sujeito que vê o mundo imerso na tensividade, que sente passionalmente a presença dos objetos, que capta sobretudo a dimensão sensorial, sensível, deles. É uma visão similar ao que mostramos quando Dias (2007, p. 23) dizia sobre os expressionistas do Die Brücke que eles *viam* as intensidades das coisas, num olhar *primitivizante*. É essa visão que permite um uso *extático* da cor, como também já dissemos.

Ao tratar dessas questões, Landowski se vale constantemente da literatura, o que se evidencia quando, em exemplo que demos no primeiro capítulo desta tese, o semioticista francês se utiliza de exemplificação com personagens como Goliádkin e Julien Sorel, personagens de Dostoiévski e de Stendhal, respectivamente, para ilustrar sua oposição de visada em relação ao sentido: a “apreensão” e a “leitura”. Landowski também se vale constantemente de Proust em suas reflexões, romancista marcado pelos longos trechos de descrições de memórias e de sensações. No trecho a seguir, percebe-se que, em um texto voltado para o visível e seus modos de presença, aparece a literatura, na figura de Proust:

Em vez de autonomizar o “visual” e de fazê-lo um objeto de estudo por ele mesmo, consideramos a *visibilidade* das coisas como uma das

dimensões estéticas do real entre outras, as quais, em conjunto, depende, de uma só problemática do sentido, tal como ele se constitui a partir de nossa presença no mundo sensível. A imagem já constituída – quadro, fotografia, monumento enquadrado uma vez por todas e como que vitrificado –, por mais profícua que possa ser uma análise, “dirige-se, segundo a palavra de Proust já citada, somente ao nosso olhar”. E ela pede, no máximo, que a “leiamos” reconstruindo as significações. O que *faz imagem*, em contrapartida, “dispõe integralmente de nosso ser”. (Landowski, 2004b, p. 189)

O trecho de Landowski é muito interessante porque marca de novo uma confluência em quase tudo com o que temos dito ou problematizado nesta tese. A dicotomia visual/visibilidade, trazida em consonância com Proust, mostra o que queremos evidenciar a partir do romance de Graciliano Ramos: o contato-acontecimento com o mundo marca o movimento que o visível pode ter e serve como reflexão geral sobre o sentido, e caracteriza esse *fazer imagem* a que alude Landowski, que é o pôr o mundo visível *em ato*, bem como o produzir *instantâneos* dele. Nesse contexto, o ponto de vista de Luís da Silva, de Goliádkin, ou o expresso em romances ou textos ensaísticos de Proust, nos apresentam justamente essa maneira de ver – e de sentir –, esse regime *outro* de sentido.

O único momento em que tendemos a matizar afirmações do semioticista é quando, ao citar a imagem fixa, dita *constituída*, em oposição a uma imagem mais marcada pelo movimento, Landowski parece excluir um pouco a possibilidade de quadros e fotografias apresentarem essa segunda dimensão, ainda que ao modo da pintura. O autor corre o risco de cair um pouco na mesma armadilha de Lessing, parando na dimensão “estática” do quadro e esquecendo a possibilidade de o quadro apresentar uma dimensão “extática” também, o que lhe dá pleno movimento, como cremos ter mostrado, à maneira da imagem fixa, obviamente, nas contingências da linguagem pictórica, a qual, de fato, não possui o movimento que tem o cinema, o que não quer dizer que ela não tenha seu movimento próprio, o que não quer dizer que ela não possa *simular* isso em sua maneira de discursivizar.

No trecho, Landowski, mencionando Proust, diz que o fazer imagem só pode implicar “integralmente o nosso ser”. Essa implicação integral é uma *imersão* na imagem, e pode ser vista como um deslocamento do enuncivo

(debreado, debreagem enunciva) para o enunciativo (embreado, debreagem enunciativa, sensível), ou seja, uma reembreagem sobre o sujeito tensivo, por isso a paixão genuína concerne a todo o sujeito, ou, a todo o discurso, ponto sobre o qual versamos bastante nesta tese. É nesse sentido que Luís da Silva é também imerso em uma experiência integral com os objetos que entram em seu campo de presença. É nesse sentido também que em quadros como *O grito*, de Munch, ou de Van Gogh, Ernst Kirchner, Max Pechstein, dentre outros analisados, é o discurso como um todo, toda a feitura do quadro que expressa paixão, justamente porque a paixão demanda essa dimensão integral e una, unificada, de experiência estética.

Assim, os quadros expressionistas também se põem nessa imersão, ainda que feitos em pinturas (quadro, imagem fixa), evidenciando um movimento e uma imbricação entre sentidos. É isso que faz haver confluências e paralelos entre o romance e a pintura, porque todos eles remetem a um regime passional e estésico de sentido, a algo transversal. Além disso, é o que nos faz dizer que as pinturas analisadas aqui não concernem somente “ao olhar”, pensando nos termos de Proust, mas ao tato também, aos outros sentidos, ao corpo em geral. É a uma experiência *una* que elas nos chamam, essa mesma experiência integral do ser tal como disse Proust e tal como nos mostra Luís da Silva, em sua *imersão* no mundo.

É por esse motivo, por essa experiência integral do ser, que o corpo se apresenta ressaltado nessa discussão, o corpo como efeito unitário de sentido, estesia e paixão. Daí que tenha se tornado um imperativo mencionar a sinestesia e todas as outras dimensões sensoriais da obra, e não somente o visual. É nesse sentido que se direciona também uma afirmação como esta de Floch (1979), no mesmo texto que citamos na subseção anterior: “ (...) finalmente a possibilidade de construir uma semiótica poética sinestésica ao mostrar que a mesma organização aspectual das manifestações sensoriais (...) permite a homologação das figuras localizadas 'atrás' do visual, do som e do olfativo.”¹⁴⁵

¹⁴⁵ Tradução nossa para o seguinte trecho: “enfin la possibilité de construire une sémiotique poétique synesthésique en montrant qu’une même organisation aspectuelle des manifestations sensorielles (...) permet l’homologation des figures situées ‘derrière’ le visuel, le sonore et l’olfactif.”¹⁴⁵ (Floch, 1979, p. 31)

(Floch, 1979, p. 31) É por remontar a uma experiência corporal e afetiva uma que todos os sentidos se relacionam.

Diante desses dados, ao tecermos essas considerações, assumimos também que estaríamos, na verdade, em face de uma espécie de maneira mítica, estética, plástica e passional de o *sentido* se manifestar. Para nós, não se dá por acaso, assim, que apareçam em nosso caminho simbolismo, semissimbolismo, mito (Eco e Narciso), imagem, psicanálise, estesia, paixão, pois tudo isso aponta para algo da linguagem afetiva e estética em geral.

Na tradição semiótica, essa discussão foi enfeixada também por semioticistas como Jacques Geninasca e Jacques Fontanille, que versaram sobre a contraposição entre regimes de significação, ainda que não tenham formulado de maneira igual à de Landowski. Em Fontanille (2008a, p. 230-237), vemos uma discussão relativamente detalhada de ideias de Jacques Geninasca. Em outro livro de Fontanille, vemos o autor trazer também essa discussão e mencionar ideias de Jacques Geninasca: “para Geninasca é a *passagem da racionalidade prática*, e de um modo discursivo ‘inferencial’ e ‘referencial’, a uma *racionalidade ‘mítica’*, e a um modo discursivo ‘analógico’ e reticular, quer dizer, de fato, uma tensão entre dois regimes de enunciação.”¹⁴⁶ (Fontanille, 2008b, p. 309)

O debate traz algo caro a nós, a questão enunciativa, e a aproxima da discussão sobre racionalidades discursivas, mais especificamente cifrada na oposição entre o *prático* e o *mítico*. Na mesma seção do livro, Fontanille define as duas: a racionalidade prática se finca em relações inferenciais e saberes compartilhados, enciclopédicos, baseados em um “sistema de referência por contiguidade, relações indexicais, indiciais ou metonímicas” (Fontanille, 2008b, p. 310); enquanto a racionalidade mítica se pauta em relações de analogia a

¹⁴⁶ Tradução nossa para o seguinte trecho: “para Geninasca es el *paso de la racionalidad practica*, y de un modo discursivo “inferencial!” y “referencial”, a una *racionalidad “mitica”*, y a un modo discursivo “analogico” y reticular, es decir, de hecho, una tension entre dos regimenenes de enunciacion.” (Fontanille, 2008b, p. 309)

distância, em redes de equivalências e de relações icônicas e simbólicas, o que está relacionado com efeitos poéticos, retóricos e simbólicos do discurso.

Para esclarecer essa dimensão analógica do estético, podemos mencionar outro autor que toca no assunto, e que sai um pouco do nicho dos semioticistas. Dominique Maingueneau, ao tratar do conceito de ethos em seu *O contexto da obra literária*, menciona um caráter analógico da comunicação literária, relacionando-o justamente à dimensão enunciativa que tem o conceito de ethos. Para explicar isso, o autor compara a literatura com um uso da linguagem que se quer carinhoso, por isso traz o exemplo dos hipocorísticos e diz:

Quando nos dirigimos a um bebê ou a um animal familiar ("Que olhinhos lindos eu tenho", "Que gracinha de cachorrinho"), usamos *uma enunciação acariciadora* (é aliás o sentido de "hipocorístico"), produz-se uma espécie de carícia verbal. Não nos contentamos em dizer algo gentil, enunciamos de maneira gentil, sem dúvida com a idéia de que esse co-enunciador que não consegue falar conseguirá sentir fisicamente o conteúdo afetivo do enunciado. (Maingueneau, 2001, p. 153).

O que nos chama atenção no trecho do analista do discurso francês é a similaridade que ele possui com nossas afirmações, feitas no decorrer desta tese, sobre a passagem do discurso da paixão (discurso sobre a carícia) ao discurso apaixonado (discurso ele mesmo acariciador). O engajamento físico – logo, estético – da própria enunciação, feita para ser sentida por alguém que nem mesmo domina a linguagem ("não consegue falar"), é o que marca a dimensão analógica que Maingueneau advoga à literatura. No caso desta última, o autor diz o seguinte: "Num nível de complexidade muito superior, a comunicação literária apresenta uma estrutura comparável" (Maingueneau, 2001, p. 153) e acrescenta: "o enunciado dá-se através do tom de um fiador que estabelece o contato implicando-se numa dinâmica corporal." (Maingueneau, 2001, p. 153-154)

A enunciação literária, estética, e a passional, tipificam essa dimensão corporal da enunciação e essa dimensão analógica que aparece na reflexão de Fontanille, em diálogo com Geninasca. Essa contraposição que trazemos serve para ligarmos todas as considerações que fizemos até aqui. Não poderíamos

deixar de lembrar, dado esse contexto, do próprio Jean-Marie Floch e do título de uma obra fundamental para os estudos da semiótica plástica: “pequenas mitologias”. O semioticista francês mesmo diz, na introdução da obra, que tal presença do termo mito está atrelada à própria visão que Lévi-Strauss tinha sobre o semissymbolismo, que ele, Lévi-Strauss, via como lugar de exercício de um pensamento mítico e que o mesmo Floch associa a uma espécie de “pensar plástico” (Floch, 1985, p. 15). Essas considerações são muito importantes para nossa reflexão e elas todas convergem nessa análise conjunta que fazemos entre a literatura e a pintura, entre o romance e o expressionismo, bem como ao que afirmamos, em algumas passagens deste capítulo, quando dissemos que Luís da Silva, em verdade, pensa por cores, por imagens.

Não somente em Floch aparece algo desse teor, mas também em Verónica Estay Stange, quando esta aproxima o pensamento mítico do pensamento musical, ponto sobre o qual ela se debruça no início de sua tese. A aproximação assim se dá porque ambos, tanto o mito como a música, representam uma espécie de racionalidade que lida com o sensível e com a dimensão afetiva: “O mito manifesta um *pensamento pela figura* (uma “ciência do concreto”, segundo a expressão de Lévi-Strauss); a música expressa um *pensamento pelo som*.”¹⁴⁷ (Estay Stange, 2014, p. 79).

Pela maneira como se comportam alguns discursos, cria-se uma rede de sentido tecida como uma espécie de isotopia superficial, que torna o discurso expressivo, imagético. Estay Stange também diz, mencionando Claude Lévi-Strauss: “Tendo postulado a primazia do sensível, o antropólogo acrescenta ainda que, conseqüentemente, o pensamento mítico se encontra “preso em imagens” (como significantes)”¹⁴⁸ (Estay Stange, 2014, p. 63). Essa racionalidade que faz Estay Stange, junto com o antropólogo belga, aproximar mito e música é justamente esse pensar que recepciona o mundo pelas vias do sensível. Se a música pode ser tomada como grande exemplo de um discurso

¹⁴⁷ Tradução nossa para o seguinte trecho: “Le mythe manifeste une *pensée par la figure* (une “science du concret”, selon l’expression de Lévi-Strauss); la musique exprime une *pensée par le son*.”¹⁴⁷ (Estay Stange, 2014, p. 79).

¹⁴⁸ Tradução nossa para o seguinte trecho: “Ayant postulé la primauté du sensible, l’anthropologue ajoute plus loin que, par conséquent, la pensée mythique se trouve « engluée dans les images » (en tant que *signifiants*).” .¹⁴⁸ (Estay Stange, 2014, p. 63)

estetizado é porque ela nos faz parar em sua dimensão expressiva, ela nos obriga a parar em sua própria consistência sonora. É nesse ponto que o pensar por figuras é análogo ao pensar por sons, porque é um pensar que nos obriga a parar nas próprias figuras (no plano do conteúdo mesmo). Interessante ver outra passagem de Estay Stange:

A musicalidade, considerada como um sistema de equivalências que organiza as formas sensíveis estetizadas, estaria presente nas configurações míticas do conteúdo como operador fundamental do nível figurativo, onde se estabelecem equivalências entre as figuras ou as grandezas sensíveis representadas pela narrativa. Como mostrou Greimas nos discursos míticos, o nível figurativo comanda os níveis mais abstratos, que se desdobram por meio do "pensamento paralelo".¹⁴⁹ (Estay Stange, 2014, p. 354)

Essa dimensão similar ao mito nos indicia algo em relação ao romance de Graciliano Ramos: as figuras *comandam* o discurso da obra *Angústia*, assim como as figuras no discurso do mito remetem a outro *nível* e possuem sua própria eloquência. É a partir disso que podemos tecer uma série de conclusões e desdobramentos, já ditos por nós: a visão passional de Luís da Silva faz que, pelo contato estésico acentuado com o mundo, o sujeito recepcione o mundo por cores, por cheiros, por aspectualidades, por imagens repetitivas, por estesias, por timismos. É nesse ponto que o estético, o estésico e o passional se encontram no romance, porque a visão obsessiva e fortemente tímica torna as qualidades sensíveis dos objetos totalmente pregnantes, o que passionaliza o discurso, ao mesmo tempo que o estetiza. É dentro desse jogo que entra também a dimensão expressionista da obra, já que toda essa dimensão tímica é que faz com que a obra seja excessiva, explorando de modo abundante e hiperbólico afetos, imagens e percepções.

¹⁴⁹ Tradução nossa para o seguinte trecho: "La musicalité, considérée comme un système d' équivalences qui organise les formes sensibles esthétisées, serait présente dans les configurations mythiques du contenu en tant qu'opérateur fondamental du niveau figuratif, où des équivalences sont établies entre les figures ou les grandeurs sensibles représentées par le récit. Comme Greimas l'a montré, dans les discours mythiques, le niveau figuratif commande les niveaux plus abstraits, qui se déploient au moyen de la « pensée parallèle ». (Estay-Stange, 2014, p. 354)

Todos esses pontos são regidos pelo fato de uma forte intensidade mobilizar todo o romance, intensidade esta que se reflete na própria profusão excessiva de figuras na obra, mas também das *mesmas* figuras. Dada a abundância figurativa da obra, ao se intensificar até mesmo uma espécie de forma plástica dessas figuras, o discurso parece saltar do *representado* para o *apresentado*, ou seja, se marca por ter uma consistência estética em si mesmo, torna-se pertinente simplesmente por esse fator figurativo e mostra que o romance é todo regido por uma *força* passionalizante e pictorizante, esta que não se separa da primeira. O romance, pois, parece saltar à realidade, e nos mostrar como se podem dar os possíveis *efeitos* disto, ou seja, os efeitos do discurso para afetar os seus receptores.

5. CONCLUSÃO

Chegamos ao fim deste desiderato e o fim de uma jornada demanda balanços e uma visão geral do caminho feito. Ainda mais no contexto de uma tese de doutoramento, que é escrita em função de uma problemática ou de problemáticas que urgem ser resolvidas, ou pelo menos debatidas, olhadas, vistas com um novo olhar. É óbvio que não foi nosso intuito aqui resolver todos os problemas do conhecimento, ou da semiótica, ou da lida com objetos como a pintura e a literatura, ou da dimensão passional do discurso. A construção do saber se faz com lentidão, a partir de um esforço coletivo, e o universo da pesquisa se faz de acertos, de erros, de dúvidas também, de perplexidades, de impasses.

Aos dois pontos centrais desta tese, ou seja, a explicitação das razões de aproximação entre o romance e a pintura (expressionista), e a apreensão geral de um *pathos* pictórico, cremos ter dado uma feição geral. É importante dizer, por outro lado, que as motivações deste trabalho não se esgotam somente nessa explanação, ou melhor, nós podemos extrair consequências de toda uma série de problemáticas, que se ligam a essas duas motivações maiores da tese, e que foram marcando de modo crucial o nosso caminho. Em outros termos: uma série de conceitos foram envolvidos em toda essa discussão, orbitando em torno dela, e algo se esclareceu ou pelo menos levantamos/explicitamos outras problemáticas sobre noções como paixão-*pathos*, (hiper-)estesia, expressividade-expressionismo, o *pathos* em discursos não-verbais (na pintura), imbricações entre o estético e o passional, emoção, enunciação e tensividade na imagem e na pintura, paralelo das artes, figuratividade, musicalidade e transversalidade do sentido.

A discussão em torno da noção de paixão e *pathos*, por exemplo, nos permitiu dizer que a paixão *participa* e se relaciona intimamente com a questão relativa a nossa experiência estética com os discursos,. A dimensão pática, ainda que uma questão distinta, é também uma *outra face* da dimensão estética, atrelada à consistência mesma desta última, e, se concebemos uma separação estanque entre sensação e paixão, no universo humano, precisamos estar

conscientes de que esse gesto é uma abstração metodológica. Por isso no primeiro capítulo trouxemos essa discussão, para mostrar que, nesse mesmo universo humano, paixão e sensação se misturam, e a dimensão pática, pensando em nossa existência mesma, se confunde com a dimensão corporal, ainda que as duas temáticas não se equiparem totalmente, o que as faz ter nomes distintos e por isso compor uma díade. Mas é pelo efeito *unitário* de ambas, na aproximação entre os dois planos (pático e estésico) que o anjo, no filme *Asas do desejo*, de Wim Wenders, obra que citamos no fim do primeiro capítulo, é um bom exemplo para nossa discussão, afinal, ao assumir a condição estésica, o anjo assume a condição humana passional também, se torna *passível* de ser afetado, de *padecer*, de vibrar.

A *hiperestesia*, conceito que evidencia uma modulação da própria noção de estesia, tipifica isto que dissemos, ou seja, marca mais, e o romance *Angústia* é fundamental para essa conclusão: em toda a obra estão fundidos no romance os planos estésico e pático. As sensações estão em função dos estados de alma, das paixões do sujeito. O mundo natural pôs em primeiro plano a sua potencialidade de afetar o sujeito, o que está relacionado ao encontro entre ambos, claro, porque a afetação depende da disposição passional do sujeito também, depende sempre da relação, do encontro entre sujeito e objeto.

É por isso que por diversas vezes dissemos que sensação e paixão se aproximam em quadros como “A grande cidade iluminada”, no primeiro capítulo e em toda a tese, ou, já no terceiro capítulo, “Cabeça de mulher na frente de girassóis” e “Paisagem pluvial”, chegando a apontar até mesmo, neste último, a direção a uma *abstração patemizada*, que problematizamos ao discorrer sobre Kandinsky e Michel Henry, no terceiro capítulo. O que nos motivou, ao tratar desses pontos, foi, além de ver um aspecto do passional nessa linguagem, de mostrar também como essa arte, a pintura, nos faz pensar a correlação entre emoção e sua expressão. O que acontece é que o dar status de paixão a uma sensação demonstra que o universo passional concerne também ao corpo, por isso o conceito de *emoção* foi tão importante em toda nossa empreitada, posto que é um conceito que lida mais de perto com a dimensão somática do universo passional, chegando até a ser assimilado a um paradigma naturalista e

biologizante, tal como preconiza um discurso cientifizante de autores como Antonio Damasio, Charles Darwin, Jean-Didier Vincent.

O que essa aparição de um discurso biologizante, ou fisiologizante, tal como em Charles Lebrun, demonstra, é que essas questões se relacionam com o dualismo corpo-alma, herdado da tradição metafísica ocidental, esta que foi uma questão central para os pintores que queriam representar emoções. Por esse motivo, no segundo capítulo da tese, versamos sobre a *expressão somática* sobretudo em croquis de Lebrun, que se caracterizam por manifestar a paixão debreada no discurso, num regime mais convencional de correlação entre o plano estésico (corpo, expressão facial) e o plano pático (a paixão, conteúdo, tema). Fizemos isso justamente para contrapor ao regime (enuncivo, discurso da paixão) de expressão somática em Lebrun o regime enunciativo no expressionismo (discurso apaixonado) de Van Gogh e Munch e de outros pintores do século XX (die Brücke e outras vanguardas). Assim foi que, analisando essas obras, assumimos que a pintura, ao tentar dizer a emoção em sua *expressão* (enunciação) genuína, só podia era mostrar sua consistência própria, e revelar uma emoção estésica, *estética*.

A importância de mostrar esse regime enunciativo da emoção na pintura se dá porque é nesse regime em que se imbricam *em ato*, na própria feitura do discurso, estesia e paixão, além de contribuir para a discussão sobre a enunciação na imagem, e sobre o que geralmente se chama de *expressividade*. Ao mesmo tempo, a comparação não serviu só para tecer considerações sobre a paixão em regime de enunciação, mas também para elencar as principais maneiras de aparição da emoção na pintura, que se acrescentam ao regime enunciativo: o simbolismo (convencional e tônico) e o regime enuncivo. Essa incursão nos permitiu, assim, trazer um pouco da tradição da representação das paixões na pintura no Ocidente, ao mesmo tempo de tornar um pouco mais evidente todo um campo de possibilidades de estudos sobre o passional nessa linguagem, em todos esses regimes.

O expressionismo, sempre associado ao *pathos*, no discurso dos historiadores da arte, é ímpar nesse contexto, justamente porque passa a evidenciar de modo mais claro um discurso pictórico apaixonado. É sintomático

o fato de que, ao realizarmos uma discussão em torno do próprio termo “expressionismo”, tenhamos notado uma aproximação entre um paradigma estético/formalista da arte e um paradigma expressionista/emocional. A isso se atrelou a discussão sobre a passagem de um paradigma mimético a um paradigma de expressão, que influenciou vanguardas do século XX a buscar regimes mais subjetivos e enunciativos de manipulação do discurso pictórico. Por isso, foi importante fazer considerações sobre o termo expressão em acepções do senso comum, justamente porque se aproximam mais da maneira como os estudiosos e os artistas o usam, além de mostrar que, no correlato principal do termo “expressionismo”, e na maneira como a história da arte o concebe, está embutido um termo que está relacionado à enunciação e à afetividade. A presença do fenômeno de expressão na obra de Zilberberg, inspirado em Ernst Cassirer (2004), tal como bem atesta e registra Tatit (2020), não obstante a maneira de um Merleau-Ponty empregar o termo, em passagem que mostramos na seção (1.2.2), do primeiro capítulo desta tese, também inspiraram nossa reflexão.

Foi a questão ainda do uso de correlatos de “expressionismo” que nos fez pensar na noção de expressividade, associada a efeitos de sentidos estéticos e passionais dos discursos, e explorar uma dimensão desse teor nos problemas relativos à significação, que aparece quando a questão crucial a se tratar, por exemplo, no romance *Angústia*, é se o vermelho que se manifesta no campo de presença de Luís da Silva é *mais* ou *menos* afetante, se o *vermelho* ou o *preto* se apresentam de modo mais ou menos afetante, se o rosto bilioso na memória vem como acontecimento mais ou menos afetante retornar ao campo de presença do sujeito. O sentido se põe no jogo inicial, no valor emotivo e tensivo dos objetos, aliado, imiscuído, misturado ao plano estético do mundo. Essa é a questão presente também quando Didi-Huberman diz que a cor deve ser pensada em seu valor emotivo, com a qual cremos ter contribuído de alguma forma com problemáticas relativas ao plano de expressão.

A expressividade do discurso, pois, que aparece em manuais de estilística, ou nos textos de estudiosos da arte, se volta para a dimensão estética e emotiva num plano enunciativo do discurso, ou seja, se põe no jogo de manipulação da própria pregnância das formas usadas nos textos, da própria

presença do discurso, já que concebemos enunciação aqui à maneira da teoria tensiva. Esses mecanismos são utilizados pelos enunciadores para afetar os enunciatários e potenciais receptores de suas obras, o que não se dá somente no âmbito do plano de expressão, mas também no âmbito das figuras e, de modo mais específico, no que se refere aos objetos e objetivos desta tese, do que chamamos de *figuratividade patemizada*, ou de manipulação retórica das figuras: a hiperbolização das formas, o feio, o grotesco, entraram em nossa discussão em função disso também, uma vez que é uma manipulação, no âmbito das figuras do conteúdo, de elementos que podem gerar reações patêmicas no enunciatário, além de, no caso do feio, mais uma vez vermos uma imbricação entre o universo da estética (feio plástico) e da ética (feio moral).

O debate em torno de uma pregnância simbólica das figuras do discurso, mormente em textos fortemente marcados pelo passional, como é o caso do *Angústia*, nos fez pensar justamente na necessidade de se levar em conta aspectos relativos a efeitos de *motivação* nos discursos, tanto em geral quanto naqueles fortemente marcados por uma dimensão estética e/ou patêmica. Essa postura visaria de modo mais alargado o escopo desses efeitos, que seriam enfocados não somente no âmbito dos semissimbolismos (relação entre plano de expressão e conteúdo), mas de simbolismos que se marcam pela relação de motivação entre figuras mais superficiais do plano do conteúdo com semas ou percursos de sentidos mais profundos do mesmo plano. Sabemos, a tradição retórica trabalhou constantemente assim, bem como a tradição hermenêutica, sem deixar de lembrar a psicanálise, e essa tradição deve ser trazida para o debate ao se pensar essas questões.

Não se dá por acaso, pensando em tudo isso, que a temática da enunciação tenha entrado de modo veemente em nosso desiderato. É ela a principal responsável pela dimensão introversiva, autorreferencial do sentido. Fazemos alusão ao termo “introversivo”, que tomamos de Estay Stange e Jakobson, justamente para dizer que o discurso, pelo jogo debreante, pode se fazer mais introversivo ou extroversivo, auto-centrado ou voltado para o mundo, e isso depende da enunciação que pode muito bem evidenciar-se a si própria nos textos, como é o caso do discurso apaixonado, que quer, em alta intensidade, voltar-se sobre si próprio (reembreagem sobre o tensivo), ou como

no discurso estético, quando se usa de simbolismos, ou semissimbolismos, para motivar a semiose.

Podemos dizer que essa dimensão introversiva é a instância do sujeito, da subjetividade, outrora um motivo de restrições para nós, semioticistas. Podemos dizer, por outro lado, que é a instância do discurso mesma, do discurso corporalizado, do discurso pregnante, em sua consistência própria, que volta-se a si mesma porque quer se *perenizar* no mundo. A dimensão autoferencial do discurso, nesses casos, mostra, como se pode notar, uma sua própria potencialidade dele se estetizar, de se pôr como ponto central da semiose, como se assumisse uma dimensão material, concreta, e fizesse o mundo ser esquecido, posto que o discurso, ele mesmo, se instaura como um *mundo*, um mundo à parte.

Todas essas questões, frisamos, foram levantadas pelo nosso contato, principalmente, com o romance *Angústia*, que nos inspirou a ir às pinturas, à vanguarda expressionista. É pelo motivo da pregnância do sensível que Luís da Silva nos põe em face de uma espécie de *pensar plástico*, de recepção ao mundo que põe como significante a sua própria aparição, de um *outro* olhar, patemizante e estetizante. Esse fator se relaciona com a mencionada semiose (introversiva), e com a expressividade do discurso, porque apontam para o que seria uma espécie de visada introversiva também, para um olhar que foca na dimensão sensível das figuras do discurso, ou no plano de expressão.

E todos esses pontos convergem para a questão do *observador*, em uma versão patêmica, vale frisar, e para a apreensão de um olhar estetizante face ao mundo, por isso nossa discussão também deu bastante foco à necessidade de se pensar em visadas estéticas ao sentido, tal como aponta Landowski na oposição “leitura” e “apreensão”. Isto serve, se não for falta de modéstia nossa, para ser pensado até mesmo na história da arte, da pintura, como um todo, por isso Georges Didi-Huberman foi tão importante em nosso caminho, justamente no que se refere à ideia deste de que, diante da imagem, precisamos ter um olhar menos “viciado” pelos métodos da iconologia e da iconografia, voltando-nos mais para os fatores que, nas obras de arte, nos afetam e implicam um *não-saber*.

Nesse contexto, explorar, no fim da discussão sobre o termo “expressionismo”, uma definição geral, tal como aparece em Ostrower, identificada à dimensão passional do discurso, serviu para explicitar os elementos que devem ser enfocados por esse olhar: os elementos tensivos, que, julgamos, ainda não são tão delimitados pelos métodos dos historiadores da arte, até mesmo em seu estatuto teórico, o que demonstra a contribuição que a semiótica tensiva pode dar nessa empreitada. Se for demasiado amplo o que dissemos, afirmamos que a semiótica tensiva deixa ao menos aberta a possibilidade de se analisar esses mecanismos do discurso, relacionados sobretudo a questões de intensidade.

E foi esta, a intensidade, por fim, o motor, *fundamental*, o fio comum que regeu os diferentes fios abertos nesta tese, que se confundem, por sua vez, com uma vida, a de um pesquisador, que os teceu e simultaneamente foi sendo tecido por eles, e que agora vos escreve. O fio comum urdido e iniciado pelo contato com uma dimensão profunda do discurso, ao mesmo tempo *presente* – assim como a nossa condição, demasiado humana –, e o desejo de entender o estatuto da própria apreensão do discurso, do sentido e da significação, contemplado no projeto de pensar a importância da arte em nossas vidas, e no desejo de buscar o *sujeito*, ou de captar a pluralidade de olhares na apreensão de saberes que fogem um pouco da maneira científica mais tradicional de se construí-los. Em suma: um saber produzido no contato com a literatura, com a pintura, com a música; um saber gerado no contato sensível e emotivo com o mundo, tal como no mito, mais afeito à aparência das coisas, ou tal como em Luís da Silva, em Munch; um saber, enfim, carregado de *sabor*, um saber carregado de *paixão*.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Traducción de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pré-Textos, 2010.

ALMEIDA FILHO, Leonardo. **Graciliano Ramos e o mundo interior: o desvão imenso do espírito**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

ARGAN, Carlo Giulio. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARGAN, Carlo Giulio. **A arte moderna na Europa: de Horgarth a Picasso**. Tradução de Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ARISTÓTELES. Poética. In: _____. **Os pensadores** (col.) Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 237-310.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa**. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec/Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BALLY, Charles. **Traité de stylistique française**, 2 vol.: Paris: Librairie C. Klincksieck, s/d.

BALLY, Charles. **Le langage et la vie**. 3 ed. Geneve: Librairie Droz, 1965.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. (2022). Contrato de veridicção: operações e percursos. **Estudos Semióticos**, 18(2), 23-45. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/198279> . Acesso em 19/11/2022.

BARROS, Mariana Luz Pessoa de Barros. **O discurso da memória: entre o sensível e o inteligível**. Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral, São Paulo, 2011.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BEHR, Shulamith. **Expressionismo**. Trad. de Rodrigo Lacerda. São Paulo: Cosac e Naify, 2000.

BEVIDAS, Waldir. Psicanálise e Semiótica : situação em 2020. **Estudos Semióticos** [on-line]. Volume 16, número 1. Dossiê temático “Semiótica e Psicanálise”. São Paulo, julho de 2020, p. 11-29. Disponível em: <www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: 27/02/2021.

BEIVIDAS, Waldir. **A teoria semiótica como epistemologia imanente**: uma terceira via do conhecimento. 255 f. Tese - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016a.

BEIVIDAS, Waldir. La sémioception et le pulsionnel en sémiotique. Pour l'homogénéisation de l'univers thymique. **Actes Sémiotiques**, Limoges, v.119, p.1-17, 2016b. Disponível em : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/5613> . Acesso em: 06/04/2023.

BEIVIDAS, Waldir. Entre paixão, pulsão e corpo: reflexões epistemológicas para o diálogo sobre os fenômenos afetivos. **Revista CASA**, Araraquara, v. 8, n. 2, dezembro de 2010, p.1-13.

BEIVIDAS, Waldir. Pulsão, afeto e paixão: psicanálise e semiótica. **Psicologia em estudo**, Maringá, vol. 11, nº 2, 2006, p. 391-398.

BEIVIDAS, Waldir. **Inconsciente et verbum**: psicanálise, semiótica, ciência, estrutura. São Paulo: HUmanitas/FFLCH/USP, 2000.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral II**. Vários tradutores. Campinas – SP: Pontes, 1995.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Trad.: Grupo CASA. Bauru, SP: Edusc, 2003.

BERTRAND, Denis. (coord.) Actes sémiotiques. **Bulletin**, XI, 39, 'Les passions'. Paris, C.N.R.S., 1986.

BEYAERT-GESLIN, Anne. Émotion. In : ABLALI, D. ; DUCARD, D. (dir.). **Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques**. Paris/Besançon, Honoré Champion/Presses Universitaires de Franche Comté, 2009, p. 188-189.

BEYAERT-GESLIN, Anne. Texture, couleur, lumière et autres arrangements de la perception. **Protée**, 31 (3), 2003, 81–90. Disponível em: <https://doi.org/10.7202/008439ar>. Acesso em: 01/03/2021.

BEYAERT-GESLIN, Anne. Espace du tableau, temps de la peinture. **Actes Sémiotiques** [En ligne], 113, 2010, consulté le 02/10/2019, URL : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2513> .

BORBA, Francisco da Silva. **Dicionário Unesp do Português Contemporâneo**. Curitiba: Piá, 2011.

BORDRON, Jean-François, **Image et vérité**. Liège, Presses Universitaires de Liège, 2013, coll. Sigilla.

BORDRON, Jean-François. **L'iconicité et ses images**. Paris: Presses Universitaires de France, 2011.

BORDRON, Jean-François. Perception et énonciation dans l'expérience gustative. L'exemple de la dégustation d'un vin. In: A. Hénault, **Questions de**

sémiotique. Paris: Presses Universitaires de France (Coll. *Premier Cycle*), 2002, 639-665.

BORDRON, Jean-François (coord.) **Regards sur l'esthétique**. Actes sémiotiques. Bulletin, nº 8, 1985.

BRAIT, Beth. Discursividade e figuratividade: conjecturas em torno da imanência do sensível. In: OLIVEIRA, A. C. DE & LANDOWSKI, E. (org.) **Do inteligível ao sensível**: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas. São Paulo: EDUC, 1995.

BRAYNER, Sonia. Graciliano Ramos e o romance trágico. In: MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Revista Brasileira de Cultura**, Rio de Janeiro, n. 15, jan-mar., 1973, p. 59-72.

BRILL, Alice. O Expressionismo Na Pintura. In: GUINSBURG, J. [org]. **O Expressionismo**, São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre nossas ideias do sublime e do feio**. Tradução de Daniel Moreira Miranda. São Paulo: Edipro, 2016.

CALIANDRO, Stefania. O semi-simbólico na arte. **Estudos Semióticos** [on-line]. Volume 5, Número 1, São Paulo, junho de 2009, p. 1–8. Disponível em: <www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em “27/02/2021”.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e Confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. Semiótica das paixões: o desespero num quadro de Pablo Ruiz Picasso. In: OLIVEIRA, A.C e LANDOWSKI, E. (Org.). **Do inteligível ao sensível**. Em torno da obra de Algirdas Julien Greimas. São Paulo: Educ, 1995, p.199-226.

CARDINAL, Roger. **O expressionismo**. Trad. de Cristina Barczinski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1984.

CARL, Klaus. **Kirchner**. Traduction de Laurent Jachetta. New York: Parkstone Press International, 2011.

CARVALHO, Lúcia Helena. **A ponta do novelo**: Uma interpretação de *Angústia*, de Graciliano Ramos. São Paulo: Editora Ática, 1983.

CARVALHO, Luciana dos Santos. **Graciliano Ramos**: a dor e a náusea. 2009. 190 f. Tese de doutorado. (Doutorado em Letras) Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre/RS, 2009.

CASSIRER, Ernst. **A filosofia das formas simbólicas**: o pensamento mítico. vol. 2. Tradução de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CASSIRER, Ernst. **Indivíduo e cosmos na filosofia do Renascimento**. Tradução de João Azenha Jr. e Mario Eduardo Viaro. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CHARLES, Victoria. **La peinture française**. New York-USA: Parkstone International, 2007.

CHENEY, Sheldon. **História da arte**, v. IV: de Rembrandt à aurora se repete. Trad. de Sérgio Milliet. São Paulo: Rideel, 1995.

CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da arte moderna**. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CLÍNICA SELLES. **Conheça o significado de alguns emojis e veja se a sua comunicação está correta**. Disponível em: <https://clincaselles.com.br/curiosidades/conheca-o-significado-de-alguns-emojis-e-veja-se-a-sua-comunicacao-esta-correta> . Acesso em: 05/04/2023.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História das emoções: 1. Da Antiguidade às Luzes**. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020.

COSTA, Leila de Aguiar. O século XVII e a expressão pictórica das paixões. **Rapsódia**, n. 4, p. 97-108, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rapsodia/article/view/152645>. Acesso em: 27/02/2021.

COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. **História do rosto: exprimir e calar as emoções**. Tradução de Marcus Penchel. Petrópolis-RJ: Vozes, 2016.

CROCE, Benedetto. **Estética como ciência da expressão e linguística geral: teoria e história**. Tradução Omayr José de Moraes Júnior. São Paulo: É realizações, 2016.

DAFFERNER, Silvia. **Angústia e a proximidade com estéticas vanguardistas: análise das imagens, do narrador e seu conflito**. 2008. 117 f. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

DAMASIO, António. **Le sentiment même de soi. Corps, émotions, conscience**. Traduit de l'anglais par Claire Larssonneur et Claudine Tiercelin. Paris: Éditions Odile Jacob, 1999.

DARWIN, Charles. **A expressão das emoções no homem e nos animais**. Tradução de Leon de Sousa Lobo Garcia. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DELACROIX, Eugène. **Écrits**. Paris: Plon, 1942.

DEMÓRIS, René. « Le langage du corps et l'expression des passions de Félibien à Diderot », [in :] **Mots et Couleurs**, sous la direction de J.-P. Guillermin, Lille, PUL, 1986, p. 41-66. Disponível em: <https://www.fabula.org/colloques/document624.php> . Acesso em: 05/04/2023.

DENVIR, Bernard. **O fovismo e o expressionismo**. Tradução de Maria Thereza Silva Stranges. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, S.A, 1977.

DESCARTES, René. **As paixões da alma**. São Paulo: Nova cultural, 1999.

DESJARDINS Lucie. Le langage du corps comme langage de l'âme et des passions. **Littératures classiques**, nº50, printemps 2004. Les langages au XVIIe siècle. pp. 269-288. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/AsPDF/licla_0992-5279_2004_num_50_1_1987.pdf .

DIAS, Fernando Paulo Rosa. Introdução ao expressionismo. In: TAVARES, C. Azevedo; DIAS, Fernando Paulo Rosa (coord.). **As artes visuais e outras artes: as primeiras vanguardas**. Lisboa: Faculdade de Belas Artes, 2007, p. 11-28.

DIAS, Maria Heloísa Martins. **A estética expressionista**. Cotia-SP: Íbis, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Povo em lágrimas, povo em armas**. Tradução de Hortencia Lencastre. São Paulo: N1 edições, 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens, apesar de tudo**. Trad. de Vanessa Brito e João Pedro Cachoppo. São Paulo: editora 34, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** Trad. de Cecília Ciscato. São Paulo: editora 34, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica de Salpêtrière**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b.

DIETER DUBE, Wolf. **O expressionismo**. Trad. de Ana Isabel Mendoza y Arruda. São Paulo: Verbo-Edusp, 1976.

DISCINI, Norma. Claude Zilberberg: o semiótico e o esteta. **Actes Sémiotiques**, nº122, 2019a. Disponível em: <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/6335>. Acesso em: 28/02/2021.

DISCINI, Norma. Claude Zilberberg: a semiótica estetizada. **Estudos semióticos** [online], v. 15, edição especial, São Paulo, abril de 2019b, p. 88-103.

Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/156077/152321> . Acesso em : 01/03/2021.

DISCINI, Norma. **Estilo e corpo**. 2014. 387f. Tese (Livre-Docência) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

DUBE, Wolf-Dieter. **O expressionismo**. Tradução de Ana Izabel Mendoza y Arruda. São Paulo: Verbo/Edusp, 1976.

DUCROT, Oswald. **El decir y lo dicho**. Version castellana de Sara Vassallo. Buenos Aires-ARG: Edicial, 2001.

ECO, Umberto. **História da Feiura**. Trad. de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2015.

ECO, Umberto. **Tratado de Semiótica General**. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Editorial Lumen, 2000.

ECO, Umberto. **Los limites de la interpretacion**. Traducción de Helena Lozano. Barcelona: Editorial Lumen, 1992.

ECO, Umberto. **Semiótica e filosofia da linguagem**. Tradução de Maria Rosaria e José Luiz Fiorin. São Paulo: Ática, 1991.

ELGER, Dietmar. **Expressionismo**. Tradução de Ruth Correia. São Paulo: Taschen, 2007.

EKMAN, Paul. **A linguagem das emoções**: revolucione sua comunicação e seus relacionamentos reconhecendo todas as expressões das pessoas ao redor. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Lua de papel, 2011.

ESPINOSA, Baruch. **Ética**. Trad. de Grupo de Estudos Espinosanos. São Paulo: EDUSP, 2015.

ESTAY STANGE, Veronica. **Sens et musicalité**: les voix secrètes du symbolisme. Paris : Classiques Garnier, 2014.

ESTAY STANGE, Veronica. La musicalité dans les arts: une configuration transversale du sensible. **Littérature**, nº 163, 2011, p. 32-50. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-litterature-2011-3-page-32.htm>.

FARIAS, Iara Rosa. Nos caminhos da figuratividade. **Cadernos de Semiótica Aplicada**, v. 8, n.2, dez. 2010. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/3320> . Acesso em: 06/12/2023.

FARIAS, Iara Rosa. **Das figuras do mundo às figuras do discurso**: uma visão semiótica da percepção. Tese (Doutorado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

FIORIN, José Luiz. Duas concepções de enunciação. **Estudos Semióticos**, [online], v. 16, Dossiê temático “Semiótica e Psicanálise”, São Paulo, julho de 2020, p. 122-137. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/172329/161978>. Acesso em: 02/04/2023.

FIORIN, José Luiz. Two concepts of enunciation. **Semiotica**, [S.l.], v. 219, 2017. Disponível em: <https://www.degruyter.com/view/j/semi.2017.2017.issue-219/sem-2017-0061/sem-2017-0061.xml>. Acesso em: 02/04/2023.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Contexto, 2016.

FIORIN, José Luiz. **Figuras de retórica**. São Paulo: Contexto, 2014.

FIRTH-GODBEHERE, Richard. **Uma história das emoções humanas**: como nossos sentimentos construíram o mundo que conhecemos. Tradução de Eduardo Rieche. Rio de Janeiro: Best-Seller, 2022.

FLOCH, Jean-Marie. **Petites mythologies de l’oeil et de l’esprit** : pour une sémiotique plastique. Paris : Éditions Hades-Benjamins, 1985.

FLOCH, Jean-Marie. Des couleurs du monde au discours poétique. **Documents**, nº 6, 1979. Disponível em: <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/5879&file=1> . Acesso em: 06/04/2023.

FONTANILLE, Jacques. Les voies (voix) de l’affect. **Actes Sémiotiques [En ligne]**, 2017a, nº 120. Disponível em: <http://epublications.unilim.fr/revues/as/5806>. Acesso em: 03/09/2018.

FONTANILLE, Jacques. **Corpo e sentido**. Trad. de Fernanda Massi e Adail Sobral. Londrina: Eduel, 2017b.

FONTANILLE, Jacques. **Prácticas semióticas**. Traducción de Desiderio Blanco. Lima: Universidade de Lima-Fundo editorial, 2016.

FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do Discurso**. Trad. Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2008a [1998].

FONTANILLE, Jacques. **Soma y sema**: figuras semióticas del cuerpo. Traducción de Desiderio Blanco. Lima-Peru: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2008b.

FONTANILLE, Jacques. Avant-propos : émotions et sémiose. **Semiotica**, Paris, v. 163, nº1, 2007, p. 1-10.

FONTANILLE, Jacques. Sémiotique des passions. In : HÉNAULT, A. (dir.), **Questions de sémiotique**. Paris: PUF, 2002, p. 601-637.

FONTANILLE, Jacques. **Sémiotique et littérature**: Essais de méthode. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

FONTANILLE, Jacques. Le tournant modal en sémiotique. **Organon**, vol. 9, nº 23, 1995. Disponível em : <https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/29372>. Acesso em: 05/02/2019

FONTANILLE, Jacques. Le schéma des passions. **Protée**, Québec, v.21, nº1, 1993, p.33-41.

FONTANILLE, Jacques. **Le discours aspectualisé**. Limoges/Amsterdam/Philadelphia: PULIM/Benjamins, 1991.

FONTANILLE, Jacques. **Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur**. Paris, Hachette, col. "U", 1989.

FONTANILLE, Jacques. Le désespoir ou les malheurs du cœur et le salut de l'esprit. **Actes Sémiotiques - Documents**, n.16, Paris, GRSL, p.5-32, 1980.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. **Tensão e Significação**. Trad. de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

FRANÇA, Maria I. A inquietude e o ato criativo: sobre o Expressionismo e a Psicanálise. In: Guinsburg, J (org.). **O expressionismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, p.121-145.

FRANCO, Adenize Aparecida. **Angústia, de Graciliano Ramos, e a deformação expressionista**. 2005. 127f. Dissertação de Mestrado – Curso de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2005.

FUSSNER, R.S. **Expressionismo**. Tradução de Geraldo Gerson de Sousa. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

GOMBRICH, Ernst Hans. **História da arte**. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1993.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Imágenes simbólicas**: estudios sobre el arte del Renacimiento. Versión española de Remigio Gómez Díaz. Alianza Editorial, 1986.

GOMES, Maurício dos Santos. **O ressentimento como forma**: sobre o narrador em *Angústia*, de Graciliano Ramos. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 2015.

GONÇALVES, Aguinaldo José. A estética expressionista na pintura e na literatura. In: GUINSBURG, J (org.). **O expressionismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

GREIMAS, Algirdas Julien. Semiótica figurativa e plástica. In: OLIVEIRA, A.C. (org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Estação das letras e cores, 2017 [1987].

GREIMAS, Algirdas Julien. De la nostalgie. Étude de sémantique lexicale. In: BERTRAND, D. (coord.) **Actes sémiotiques. Bulletin**, XI, 39, 'Les passions'. Paris, C.N.R.S., 1986.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido II**: ensaios semióticos. Trad. de Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: NANKIN: EDUSP, 2014 [1983].

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sémiotique et sciences sociales**. Paris: Seuil, 1976.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido**: ensaios semióticos. Tradução de Ana Cristina Cruz César (e outros). Petrópolis: Vozes, 1975.

GREIMAS, A. J. Conditions d'une sémiotique du monde naturel. **Langages**, nº 10, p. 3-35, 1968. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1968_num_3_10_2546 . Acesso em: 06/04/2023.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica Estrutural**: Pesquisa de Método. Trad. Haqira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973 [1966].

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sémantique structurale**: recherche de méthode. Presses Universitaires de France: 2015 [1966].

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. Trad. de Alceu Dias Lima et alii. São Paulo: Contexto, 2016.

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. O belo gesto. Tradução Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento. In: NASCIMENTO, Edna Maria Fernandes dos Santos; ABRIATA, Vera Lucia Rodella (orgs.). **Formas de vida**: rotina e acontecimento. Ribeirão Preto: Coruja, 2014.

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das Paixões**: dos estados de coisa aos estados de alma. São Paulo: Ática, 1993.

GRUPO MU. **Traité du signe visuel** : pour une rhétorique de l'image. Paris : Éditions du Seuil, 1992.

GUÉDRON, Martial. Emoções, paixões e afetos – A expressão na Teoria da Arte no período clássico. In: CORBIN, A.; COURTINE, J- J.; CORBIN, A. **História das emoções**: 1. Da Antiguidade às Luzes. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020, p. 567-588.

GUINSBURG, Jacob (org.). **O expressionismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra/Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

HARKOT-DE-LA-TAILLE, Elizabeth. **Ensaio semiótico sobre a vergonha**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

HÉNAULT, Anne. **Le pouvoir comme passion**. Paris: P.U.F, 1994.

HÉNAULT, Anne. Structures aspectuelles du rôle passionnel. **Actes Sémiotiques-Bulletin**, n° 39, Les Passions : explorations sémiotiques, Paris, EHESS-CNRS, 1986, pp. 32-42.

HENRY, Michel. **Ver o invisível. Sobre Kandinsky**. Tradução de Marcelo Rouanet. São Paulo: Editora É Realizações, 2012.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Sales. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 1 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUME, David. **Tratado da natureza humana**: uma tentativa de introduzir o método experimental de raciocínio nos assuntos morais. Trad. de Déborah Danowski. São Paulo: Editora da Unesp, 2009.

INÁCIO, Adriana Elisa. **O indizível como expressão de uma ultrapassagem**: Acontecimento e Resolução em *A Paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector. 2018. 134 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.

JAUSS, Hans Robert. **História da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução de Sérgio Telarolli. São Paulo: Ática, 1994.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte e na pintura em particular**. Trad. de Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins, 2015.

KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. **Saturn and Melancholy**: studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art. London/Chicago: McGill-Queen's University Press Montreal & Kingston, 2019.

KLINKENBERG, Jean Marie. (2003). A figura retórica pode desempenhar um papel argumentativo?. **Significação**: Revista De Cultura Audiovisual, 30(19), 199-222. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65575> . Acesso em: 14/09/2022.

KOICH MIGUEL, Fabiano. Psicologia das emoções: uma proposta integrativa para compreender a expressão emocional. **Psico-USF**, vol. 20, núm. 1, enero-abril, 2015, pp. 153-162.

LANDOWSKI, Eric. **Presencias del outro**. Traducción de Desiderio Blanco. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2016.

LANDOWSKI, Eric. Vinte anos depois. A propósito de “Semiótica figurativa e semiótica plástica”. In: _____. **Com Greimas: interações semióticas**. São Paulo: Estação das Letras e Cores/Centro de Pesquisas Semióticas, 2017.

LANDOWSKI, Eric. **Interações arriscadas**. Trad. de Lúcia Helena Oliveira da Silva. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

LANDOWSKI, Eric. **Passions sans nom: essais de socio-sémiotique III**. Paris: PUF, 2004a.

LANDOWSKI, Eric. Modos de presença do visível. In: OLIVEIRA, A.C (org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004b, 97-112.

LANDOWSKI, Eric; Dorra, Raul; OLIVEIRA, Ana Claudia de (Org.). **Semiótica, estesis, estética**. Puebla-São Paulo, BUAP-Educ, 1999.

LANDOWSKI, Eric; FIORIN, José Luiz. (Org.) **O gosto da gente, o gosto das coisas: abordagem semiótica**. São Paulo: EDUC, 1997.

LEAL, Hermes Filho. **As paixões na narrativa: as teorias da narrativa e da semiótica na construção do roteiro cinematográfico**. 2016. 143f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Filosofia e Ciência Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo 2016.

LE BRETON, David. **Les passions ordinaires: anthropologie des émotions**. Paris: Armand-Colin, 2001.

LE BRUN, Charles; COSTA, Leila de Aguiar. A expressão das paixões. **Rapsódia**, n. 4, p. 109-122, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rapsodia/article/view/152645>. Acesso em: 27/02/2021.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Tradução de Márcio Seligmann Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mitológicas 1: O cru e o cozido**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura – Vol. 05: da imitação à expressão**. Tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura – Vol. 07: o paralelo das artes**. Tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2005.

LIMA, Eliane Soares de. **Entre compaixão e piedade: o estudo das paixões em Semiótica**. Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral, São Paulo, 2014.

LIMA, Eliane Soares de. **Entre enunciador e enunciatário: um estudo sobre a compaixão**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral. FFLCH-USP, 2010.

- LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LOPES, Edward. **A identidade e a diferença**: raízes históricas das teorias estruturais da narrativa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- LOPES, Ivã Carlos. A noção de 'profundidade' na semiótica. **CASA. Cadernos de Semiótica Aplicada**, v. 4, p. 2, 2006.
- LOPES, Marcos. Semântica extensiva. In: CORTINA, A.; MARCHEZAN, R. C. (org.). **Razões e sensibilidades**: a semiótica em foco. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004, p.33-50.
- MACHADO, C. E. J. **Um capítulo da história da modernidade estética**: debate sobre o expressionismo. São Paulo; UNESP, 2016.
- MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**: enunciação, escritor, sociedade. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Pragmática para o discurso literário**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MANCINI, Renata. A enunciação tensiva em diálogo. **Estudos Semióticos** . [on-line]. Volume 15, Edição Especial, São Paulo, abril de 2019, p. 64–87. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/156074/152320> . Acesso em “26/02/2021”.
- MARSCIANI, Francesco. Les parcours passionnels de l'indifférence. **Actes Sémiotiques**, Documents VI, nº 53, 1984.
- MATISSE, Henri. Escritos e conversas sobre a arte (trecho). In: LICHTENSTEIN, J (org.). **A pintura – Vol. 05**: da imitação à expressão. Tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 131-137.
- MENESES, Adélia Bezerra de. A angústia em *Angústia* de Graciliano Ramos. **Percursos (São Paulo)**, v. 5/6, 1991, p. 63-76.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MEYER, Michel. **O filósofo e as paixões**: esboço de uma história da natureza humana. Tradução de Sandra Fitas. Coimbra: Edições ASA, 1994.
- MIRANDA, Carolina. Izabela Dutra de. **Noites de insônia, dias de angústia**: um estudo do ressentimento e das formas de poder e controle em Graciliano Ramos. Dissertação de Mestrado – UFMG, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Minas Gerais, 2014.
- MOREAU, Pierre-François. As paixões: continuidades e viravoltas. In: BESNIER, Bernard; MOREAU, Pierre-François; RENAULT, Laurence (orgs.). **As paixões**

antigas e medievais: teorias e críticas das paixões. Tradução de Miriam Campolina Diniz Peixoto. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

OLIVEIRA, Gustavo Maciel de. Os conceitos de convocação e reembreagem no livro *Semiótica das Paixões: o problema do 'lugar' da enunciação no percurso gerativo do sentido*. In: SARAIVA, J. A.B.; LEITE, R. L. **A enunciação sob a perspectiva da Semiótica Discursiva**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2021, p. 41-59. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/59277/3/2021_liv_jabsaraiva.pdf . Acesso em: 06/12/2023.

OLIVEIRA, Gustavo Maciel de.; SARAIVA, José Américo Bezerra. **Kierkegaard e Comte-Sponville:** dois posicionamentos acerca do desespero. *Matraga*, v. 27, n. 50, p. 295-312, 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/issue/view/2349/showToc>.

OLIVEIRA, Gustavo Maciel de. 2019. 177f. **O percurso semiótico do desespero no romance *Angústia*, de Graciliano Ramos**. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2019.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. Estesia e experiência do sentido. **Cadernos de Semiótica Aplicada**, v. 8, n.2, dez. 2010.

OLIVEIRA, Ana Claudia de (org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

OSBORNE, Harold. **Estética e teoria da arte:** uma introdução histórica. Trad. de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1974.

OSTROWER, Fayga. **Os universos da arte**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2013.

PANOFSKY, Erwin. *A Alegoria da Prudência* de Ticiano: Um Pós-Escrito. In: _____. **Significado nas artes visuais**. Maria Clara F. Kneese e J. Guinzburg. São Paulo: perspectiva, 2017.

PANOFSKY, Erwin. **Renascimento e renascimentos na arte ocidental**. Tradução de Fernando Neves. Lisboa: Editorial Presença, 1981.

PARRET, Herman « Le sentiment de paysage », **Actes Sémiotiques** [En ligne]. Disponível em : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3418>. Acesso em : 16/05/2019.

PARRET, Herman. *Sémiotique et esthétique en interface*. 2017. Disponível em : <http://www.hermanparret.be/media/recent-articles/261-2017.pdf> . Acesso em 02/03/2021.

PARRET, Herman. **Epifanías de la presencia:** ensayos semio-estéticos. Traducción de Desiderio Blanco. Lima-Peru: Fondo Editorial da Universidade de Lima, 2016.

PARRET, Herman. **Sutures sémiotiques**. Limoges : Editions Lambert-Lucas, 2006a.

PARRET, Herman. **Épiphanies de la présence** : essais sémio-esthétiques. Limoges : PULIM< 2006b.

PARRET, Herman. *Vino y voz: hacia una inter-estesica de las qualidades sensoriales*. **Tópicos del seminario**, enero-junio de 2003, p. 115-135.

PARRET, Herman. O pathos razoável. In: PARRET, H. **A estética da comunicação**: além da pragmática. Tradução de Roberta Pires de Oliveira. Campinas – SP: Editora da UNICAMP, 1997.

PARRET, Herman. **Le sublime du quotidien**. Paris : Éditions Hades-Benjamins, 1988.

PARRET, H. **Les passions. Essai sur la mise em discours de la subjectivité**. Brulles: Pierre Mardaga, 1986.

PESSOA, Fernando. Nota preliminar. In: PESSOA, Fernando. **Obra poética**: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007, p. 101.

PETITOT, Jean. Memórias e percursos semióticos do lado de Greimas. **Galáxia** (São Paulo, *online*), Especial 2 - Algirdas J. Greimas, dez. 2019, p. 114-136.

PIETROFORTE, Antônio Vicente. **A significação na pintura**. São Paulo: AnnaBlume, 2016.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017.

QUERO BOLSA. **Expressionismo**. Disponível em: <https://tecnoblog.net/responde/como-fazer-referencia-de-mensagens-de-whatsapp-na-abnt/> . Acesso em: 05/04/2023.

RAMOS, Graciliano. **Angústia**. Rio de Janeiro: Record, 2014a.

RAMOS, Graciliano. **Memórias do Cárcere**. Rio de Janeiro: Record, 2014b.

RAMOS, Graciliano. **Angústia: (75 anos)**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

RAMOS, Graciliano. **Memórias do Cárcere**. v. I. Rio de Janeiro: Record, 1999.

READ, Herbert. **História da Pintura Moderna**. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

RIBOT, Théodule. **Essai sur les passions**. Paris: Librairies Félix Alcan et Guillaumin Réunies, 1907.

REY, Roselyne. **Histoire de la douleur**. Paris: La Découverte, 2000.

RICHIR, Marc. **Le corps. Essai sur la interiorité**. Paris: Hatier, 1993.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa** (tomo 2). Tradução de Marina Appenzeller. Campinas-SP: Papirus, 1995.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como outro**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

ROQUE, Georges. Sobre o *Tratado do Signo Visual* : uma observação e duas questões. **Estudos Semióticos**. [on-line] Disponível em: < <http://revistas.usp.br/esse> > . Dossiê Especial Groupe μ , São Paulo, Dezembro de 2015, p. 91–101. Acesso em 27/02/2021.

ROQUE, Georges. **Qu'est-ce que l'art abstrait?** Paris: Gallimard, 2003.

ROQUE, Georges. Les couleurs complémentaires : un nouveau paradigme/ Complementary colours: a new paradigm. In: **Revue d'histoire des sciences**, tome 47, n°3-4, 1994. pp. 405-434. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/rhs_0151-4105_1994_num_47_3_1212 . Acesso em : 20/10/2020.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. Barroco: do quadrado à elipse. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARAIVA, José Américo Bezerra; LEITE, Ricardo Lopes. Considérations à propos des concepts d'immanence, de texte et de transposition. In: Alessandro Zinna & Luisa Ruiz Moreno. (Org.). **L'immanence en jeu**. 1 ed. Toulouse: éditions CAMS/O, Collection Études,, 2019, v. II, p. 227-234.

SARAIVA, José Américo Bezerra; LEITE, Ricardo Lopes. 2013. Efeitos metafóricos e graus de presença da enunciação no enunciado. **Alfa: Revista de Linguística** (UNESP. On-line), v. 57, p. 37-51.

SCHERER, Larissa. **Angústia, de Graciliano Ramos**: investigações sobre o estado de angústia e a trajetória da personagem Luís da Silva. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Letras, Santa Cruz do Sul, 2017.

SCHWARTZMANN, Saulo Nogueira. **Semiótica da composição pictural: o jogo tensivo entre o figurativo e o plástico na Série das ligas de Wesley Duke Lee**. 2014. 151f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SHOAH (1985). Direção: Claude Lanzmann. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012, cor, 543 min.

SILVA, Inácio Assis. (org.) **Corpo e sentido**: a escuta do sensível. 1. ed. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1995a.

SILVA, Inácio Assis. **Figurativização e metamorfose**: o mito de Narciso. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1995b.

SOUZA, Alan Brasileiro. **Angústia**: um romance construído entre texto e ícone. 2018. 98f. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Literatura – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

SÜSSEKIND, Pedro. O sublime e o expressionismo abstrato. **Dois pontos**, Curitiba, São Carlos, vol. 11, n. 1, p.183-203, abril, 2014.

TALON-HUGON, Carole. De la pathétique artistique à l'émotion esthétique. **L'Atelier du Centre de recherches historiques** [online], 16 | 2016. Disponível em : <http://journals.openedition.org/acrh/7301>. Acesso em: 05/04/2023.

TATIT, Luiz. Quantificações Subjetivas: Crônicas e Críticas. **Cadernos de Letras da UFF** – Dossiê: Linguagens em diálogo, nº 42, 2011, p. 35-50.

TATIT, Luiz. **Passos da semiótica tensiva**. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2019.

TATIT, Luiz. **Todos entoam**: ensaios, conversas e canções. São Paulo: Publifolha, 2007.

TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. L'émotion chantée : “Eu sei que vou te amar”. **Semiotica**, Berlim, v. 163, nº1, 2007, p. 11-28.

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica**: ensaios. São Paulo: AnnaBlume, 1998.

TATIT, Luiz. **Semiótica da canção**: melodia e letra. São Paulo: Editora Escuta, 1994.

TAYLOR, Charles. **As fontes do self**: a construção da identidade moderna. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

THOMASSET, Claude; VIGARELLO, Georges. ‘Esmouvoir’, “Esmouvement”. Arqueologia medieval do termo “emoção”. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História das emoções**: 1. Da Antiguidade às Luzes. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020, p. 161-168.

THÜRLEMANN, Félix. **Paul Klee**: analyse sémiotique de trois peintures. Lausanne-Suisse : L'Âge d'Homme, 1982.

THÜRLEMANN, Félix. L'admiration dans l'esthétique du XVIIe siècle. **Actes Sémiotiques - Documents**, II, nº 11, Paris, CNRS, 1980.

VARELA, Marcos Baptista. **A xilogravura expressionista brasileira**. 1997. 144f. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, 1997.

VIEIRA, Antonio. Sermão da sexagésima. In: VIEIRA, Antonio. **Sermões – Tomo 1**. Organização e introdução de Alcir Pécora. São Paulo: Hedra, 2001, p. 27-52.

VIGARELLO, Georges. **O sentimento de si**: história da percepção do corpo. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis-Rio de Janeiro: Vozes, 2016.

VIGOTSKY, Lev. **Teoria das emoções**: estúdio histórico-psicológico. Traducción de Judith Viaplana. Madrid: Ediciones Akal, 2004.

VINCENT, Jean-Didier. **Biologie des passions**. Paris: Odile Jacob, 2009.

VOLOCHINOV, Valentin/BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Trad. de Sheilla Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. Trad. de João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

ZILBERBERG, Claude. **Elementos de Semiótica Tensiva**. Trad. de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011a.

ZILBERBERG, Claude. **Razão e poética do sentido**. Trad. de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Edusp, 2006 (1988).

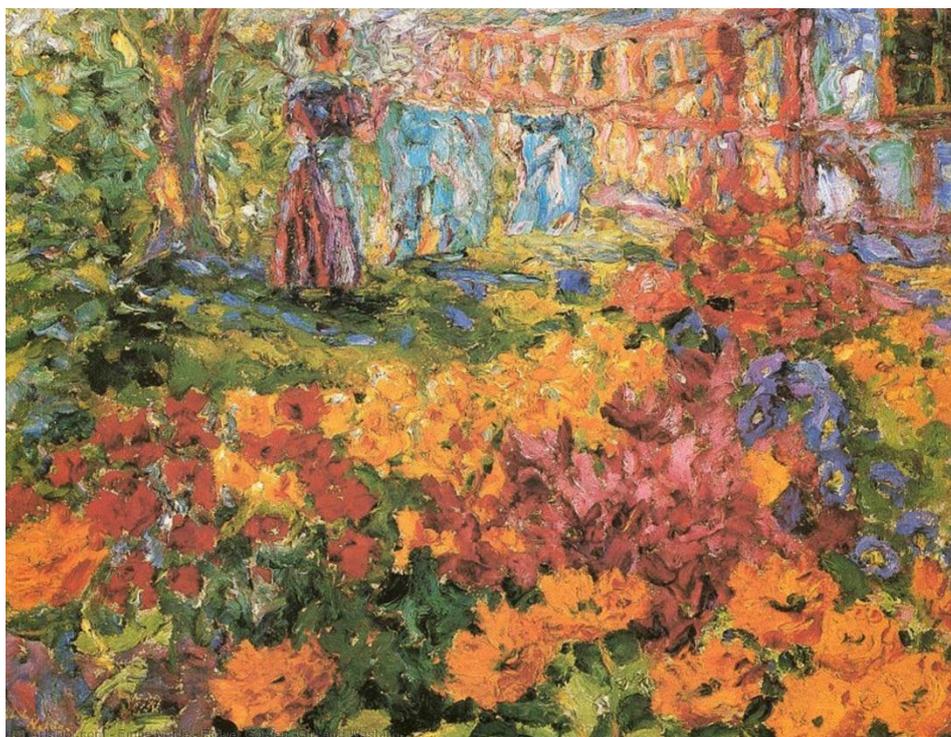
ZILBERBERG, Claude. Defensa del *tempo*. **Revista Lienzo**, 37, Lima, 2016: 139-168, disponible en: <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/view/1228/1188>). Acesso em: 02/04/2023.

ZILBERBERG, Claude. Del *tempo* en pintura. Tradução de Desiderio Blanco. **Tópicos del seminario**, nº 26, Puebla, Julho-Dezembro, 2011b, p. 135-158.

ZILBERBERG, Claude. Valores semióticos y valores pictóricos. **Revista Lienzo**, nº 31, Lima, 2010b, p. 267-302.

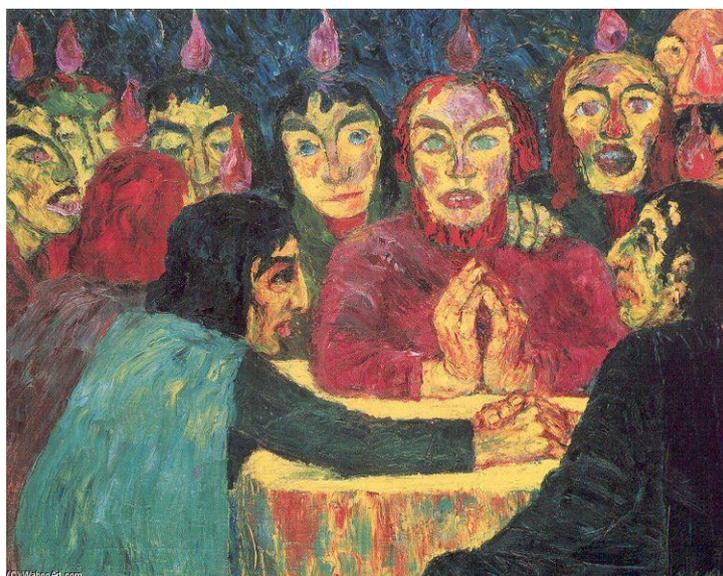
ZILBERBERG, Claude. **Présence de Wölfflin**. Nouveaux Actes Sémiotiques. Limoges: Pulim, 1992.

ANEXOS



Jardim em flor (Rapariga e roupa)

(Emil Nolde. 1908. Óleo sobre tela, 65,5 x 83 cm)



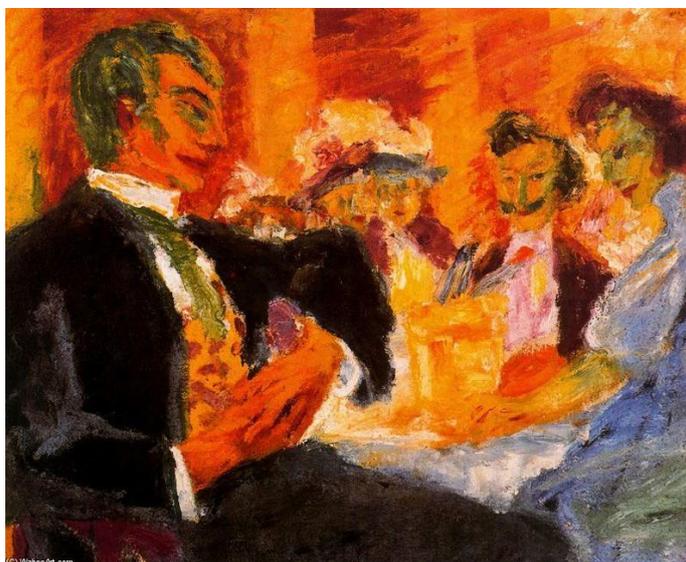
Pentecostes

(Emil Nolde. 1909. Óleo sobre tela, 87 x 107 cm)



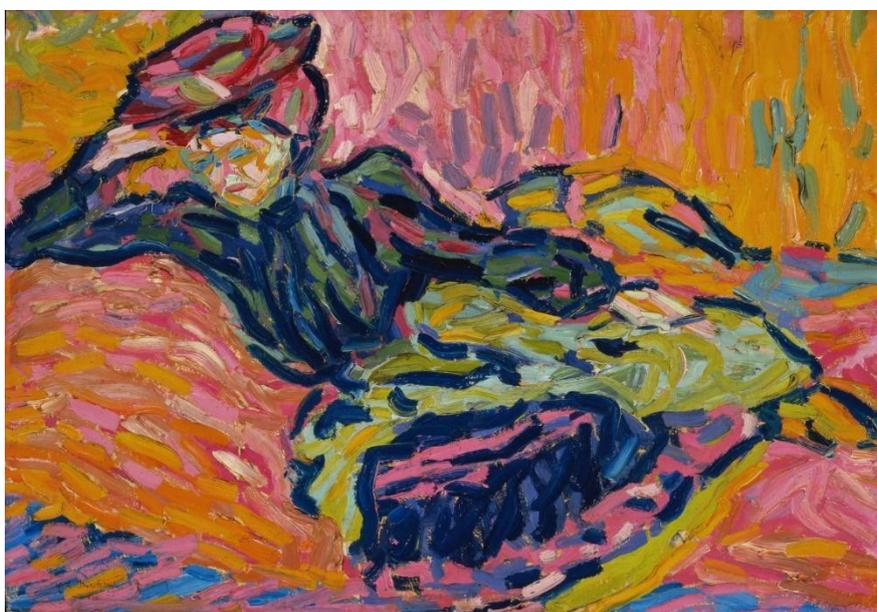
Troçando de Jesus

(Emil Nolde. 1909. Óleo sobre tela, 86 x 106,5 cm)



No café

(Emil Nolde. 1911. Óleo sobre tela, 73 x 89 cm)



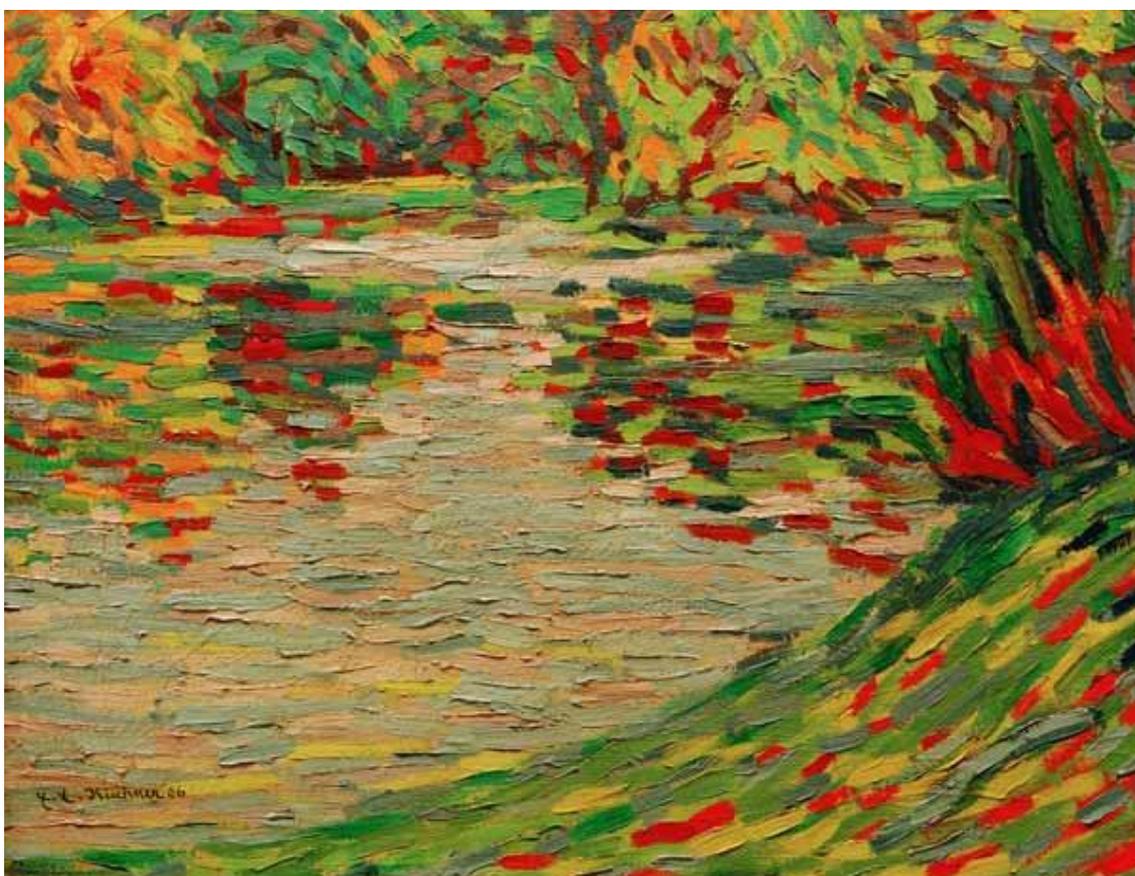
Moça no divã

(Emil Nolde. 1911. Óleo sobre tela, 73 x 89 cm)



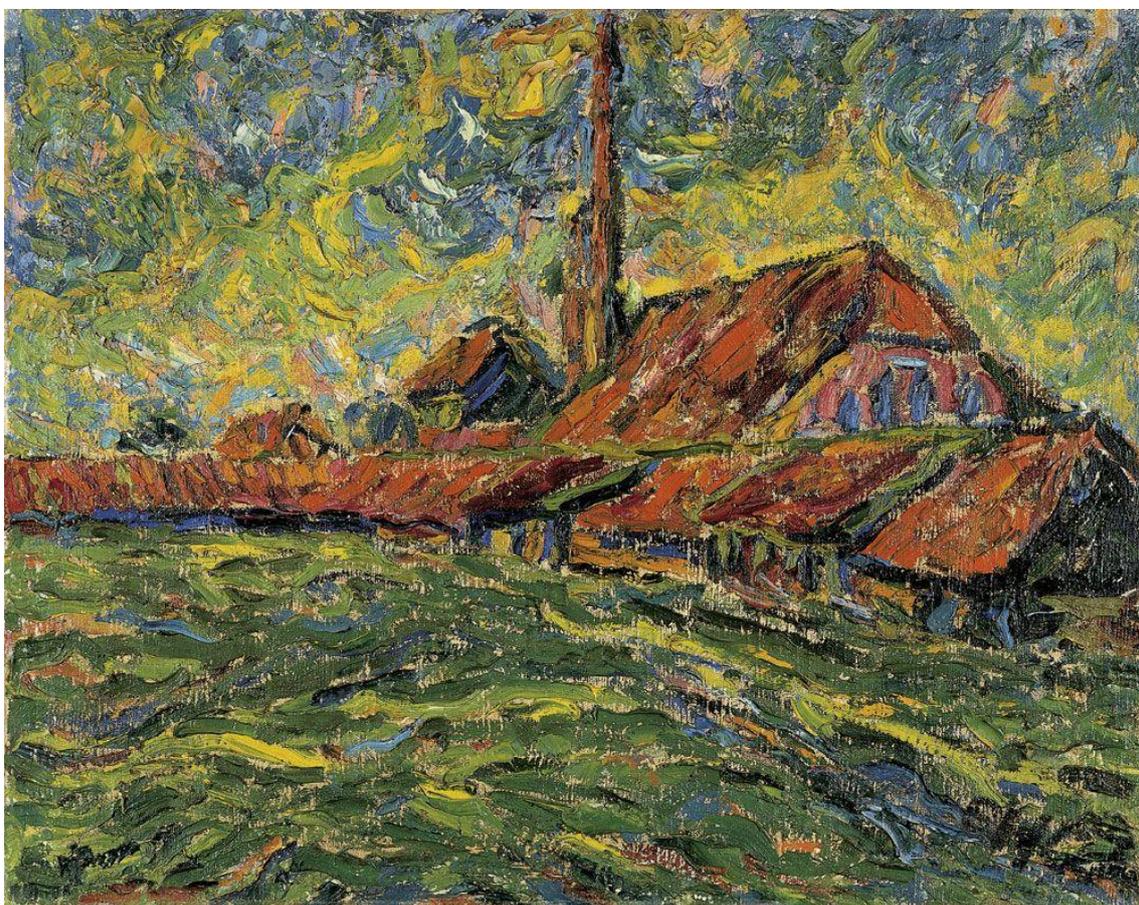
A rua

(Ernst Ludwig Kirchner. 1908. Óleo sobre tela, 150 x 200,4 cm)



Lago do parque em Dresden

(Ernst Ludwig Kirchner. 1906. Óleo sobre tela, 78 x 60 cm)



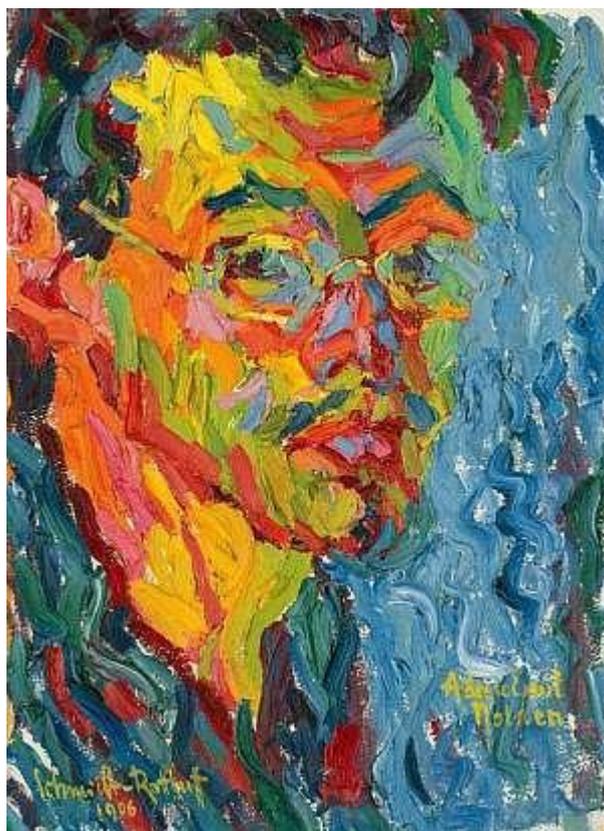
A fábrica de tijolos

(Erich Heckel. 1907. Óleo sobre tela, 68 x 86 cm)



Ruptura de dique

(Karl Schmidt-Rotluff. 1910. Óleo sobre tela, 76 x 84 cm)



Autorretrato

(Karl Schmidt-Rottluff. 1910. Óleo sobre tela, 76 x 84 cm)