

Da Imperfeição é um livro particular na construção da semiótica de Algirdas Julien Greimas. Uma revisitación ao projeto teórico de tratamento da significação construído ao longo de quatro décadas, o livro que chega às mãos dos leitores assume que somos todos semiotistas e que a tarefa de construção do sentido é a busca que nos reúne. O encontro com a "imperfeição" enquanto dimensão subjacente do mundo arrebatava os sentidos e, sinesteticamente, re-encanta a vida. Greimas nos propõe uma leitura do cotidiano e das suas fraturas com o propósito de neles entreabrir novas possibilidades de significação. Quem de nós não almeja o advir de um outro sentido?

Ana Claudia de Oliveira

ISBN 85-86179-35-3



9 788586 179358

visite nosso site: www.hacker-editores.com.br

Algirdas Julien Greimas

DA IMPERFEIÇÃO

DA IMPER FEIÇÃO

Algirdas Julien Greimas



Da imperfeição nos propõe o desenvolvimento de uma inteligência do sensível. Seria até mesmo possível dizer que assistimos a um trabalho de edificação ou, inclusive, de educação semiótica do sujeito: a uma espécie de auto-aprendizagem que visaria um melhor domínio da competência latente que cada um possui para sentir, ao seu redor, a presença do sentido e para entender o que é significado deste modo. Não é a primeira vez que Greimas atribui semelhante papel ao saber teórico que ele se empenhou em construir. Mas aqui, a semiótica é colocada não apenas a serviço de um projeto cognitivo de interesse geral destinado à "comunidade científica". Aparece, ao mesmo tempo, como diretamente a serviço do próprio sujeito, com a finalidade de acompanhar a realização de seu projeto existencial, pelo menos no nível do vivido em sua expressão mais imediata.

Eric Landowski

DA IMPERFEIÇÃO

Primeira edição em francês, 1987
Primeira edição em português, 2002

Título original:
De l'imperfection
© 1987, Pierre Fanlac, Périgueux, França
ISBN 2-86577-113-X

Tradução de *De l'Imperfection*, do original francês para o português:
Ana Claudia de Oliveira
Revisão da tradução: Eric Landowski
Revisão do texto: Lúcia Teixeira e Yvana Fachine
Projeto e arte da capa: Ângela Detânico
Fotografia de A. J. Greimas: Jean-Marie Floch

Tradução das apresentações de *De l'Imperfection*:

Introdução de Paolo Fabbri, in Algirdas Julien Greimas, *Dell'Imperferzione*, tradução do francês para o italiano de Gianfranco Marrone, Palermo, Sellerio editore, 1988, pp.IX-XXVIII. Tradução do italiano para o português de Eugênio Vinci de Moraes, revisão de Ana Claudia de Oliveira e João Batista Simon Ciaco.

Apresentação de Raúl Dorra, in Algirdas Julien Greimas, *De la imperfección*, tradução do francês para o espanhol de Raúl Dorra, Mexico, Fondo de Cultura Económica-Universidad Autónoma de Puebla, 1990, pp. 7-19. Tradução do espanhol de Elisa de Souza Martinez e Vicente Martinez, revisão de Ana Claudia de Oliveira.

Apresentação da coletânea dirigida por E. Landowski, R. Dorra e A. C. de Oliveira, *Semiótica, estesis, estética* (São Paulo-Puebla, Educ-UAP, 1999, 280 p.). Tradução do espanhol de Elisa de Souza Martinez e Vicente Martinez, revisão de Eric Landowski.

ALGIRDAS JULIEN GREIMAS

DA IMPERFEIÇÃO

Prefácio e Tradução
Ana Claudia de Oliveira

Apresentações de *De l'imperfection*
Paolo Fabbri, Raúl Dorra, Eric Landowski



Copyright © 2002 by Ana Claudia de Oliveira

Projeto e arte da capa
Angela Detânico

Editoração eletrônica
Lucila Lombardi

Catálogo na fonte - Biblioteca Central PUC-SP

Greimas, Algirdas Julien

Da imperfeição / Algirdas Julien Greimas; pref. e trad. Ana Claudia de Oliveira; apres. de Paolo Fabbri, Raúl Dorra, Eric Landowski - São Paulo - Hacker Editores, 2002.

160 p.

ISBN: 85-86179-35-3

1. Ensaio francês. 2. Literatura - Estética. 3. Comunicação e semiótica. 4. Semiótica. 5. Análise do discurso. 6. Greimas, Algirdas Julien, 1917-1992. De l'imperfection - Crítica e interpretação. I. Oliveira, Ana Cláudia. II. Fabbri, Paolo. III. Dorra, Raúl. IV. Landowski, Eric. V. Título

CDD 801
844.9
302.2

Hacker Editores
Fonefax: (0xx11) 3735-7028
email: editores@hacker-editores.com.br

Visite nosso site:
www.hacker-editores.com.br

2002
Foi feito o depósito legal

ÍNDICE

PREFÁCIO de Ana Claudia de Oliveira	9
DA IMPERFEIÇÃO	
<i>Todo parecer é imperfeito</i>	19
<i>A fratura</i>	21
O deslumbramento	23
O guizzo	31
O odor do jasmim	39
A cor da obscuridade	47
Uma mão uma face	55
<i>As escapatórias</i>	67
Imanência do sensível	69
Uma estética exaurida	75
A espera do inesperado	83
<i>Querer dizer o indizível</i>	91
APRESENTAÇÕES DE <i>De l'imperfection</i>	93
1988, Introdução, Paolo Fabbri	95
1990, Perspectiva da semiótica, Raúl Dorra	113
1999, O livro de que se fala, Eric Landowski	125
NOTA BIO-BIBLIOGRÁFICA	151

PREFÁCIO

PREFÁCIO

Ana Claudia de Oliveira

Da Imperfeição, última obra individual de Algirdas Julien Greimas, está agora disponível em português, tardiamente — quinze anos após a sua publicação na França, em 1987. Esse longo prazo permite avaliar hoje a influência excepcional que este livro teve, e ainda exerce, sobre os trabalhos dos semioticistas nas mais variadas partes do mundo. De fato, além de inaugurar o tratamento semiótico das questões de estética, *Da Imperfeição* contribuiu decisivamente para a revitalização da semiótica geral, reintroduzindo nela as preocupações relativas à abordagem da dimensão sensível da significação — o que remete às origens fenomenológicas do projeto semiótico.

O livro é, em primeiro lugar, convite a uma reflexão sobre o modo de presença da estética na vida humana, ou melhor, na cotidianidade. Nesse curso, o que continua sendo o cerne das preocupações do semioticista são os modos de significar, com destaque para certos encontros entre sujeitos e objetos de valor, os advindos de um evento extraordinário. Como ponto de partida, Greimas escolhe uma série de textos literários que ele analisa enquanto

simulacros da experiência estética, numa aproximação concreta da relação vivida com o mundo, ou seja, do "sentido sentido"¹.

Um poema de Rilke, dois contos — um de Calvino, outro de Cortázar — e fragmentos narrativos de Tournier e Tanizaki são assim utilizados na primeira parte do livro, *As fraturas*. A descrição abarca o que precede o encontro entre sujeito e objeto (momento de disjunção), o próprio encontro em sua breve duração (momento de fusão de papéis) e o que o segue (retorno à disjunção), distinguindo os efeitos de sentido produzidos em cada uma dessas etapas. O que essa análise orientada pela imanência dos textos põe à mostra, são os procedimentos da ocorrência estética. Ao descrevê-los, o investigador apoia-se — discretamente (jamais na obra do autor o peso da metalinguagem foi mais leve do que no presente trabalho) — na arquitetura teórica da semiótica, proposta desde *Semântica estrutural*, seu primeiro livro, de 1966, em que já postulava a interconexão das duas macrosemióticas que são o chamado mundo natural e as línguas naturais (por meio das quais se torna possível o conhecimento do primeiro). Sob esse patamar, Greimas esboça nesse livro uma teoria semiótica do estético, que rapidamente se

configurou num verdadeiro programa de trabalho para o futuro da semiótica.

O contato com as qualidades sensíveis do mundo (ou do Outro), quer ele seja vivido na relação direta com o que nos circunda, quer experienciado através da figuratividade dos textos analisados, favorece o aparecimento de uma outra semantização, seja do mundo percebido, seja do sujeito que percebe. Se esta vivência sensível opera transformações, é porque o arranjo estético produz quebras de estereótipos e de simulacros preconstituídos. Nessas condições é que se entreabrem novas possibilidades de sentido a partir de outras valorizações. Sobre estas é que Greimas converte as *fraturas* em *escapatórias*, tema da segunda parte.

Sob forma de liberação das amarras do cotidiano, Greimas coloca a questão da possibilidade de "dizer o indizível, pintar o invisível". O que mais todos nós, semioticistas ou não, almejamos em nosso viver corriqueiro, se não lhe dar sentido? Numa prosa poética, da qual a leitura deixa o seu próprio ressaibo, Greimas nos conduz à (re-) descoberta euforizante de que a vida faz ou pode fazer sentido. Ao lado da "grande arte", cujo traço específico é desencadear o extraordinário como uma ruptura do fluxo contínuo da vida, o autor examina a possibilidade de a experiência estética ser produzida por arranjos e re-arranjos das coisas simples que fazem parte de nosso viver rotineiro. Além ou aquém da "espera da ocorrência improvável" para atingir o sonhado estado de inocência, Greimas chama nossa atenção para a relevância do dia-a-dia na construção do sentido e do valor. Com esse duplo eixo, a "teoria semiótica da estética", implicitamente proposta pelo autor, mantém-se aberta.

¹ Segundo uma expressão de E. Landowski in "Viagem às nascentes do sentido", in I. Assis Silva (org.), *Corpo e sentido: a escuta do sensível*, São Paulo, Edunesp, 1997. No mesmo âmbito, ver também L. Tatit, *Semiótica da canção: melodia e letra*, São Paulo, Escuta, 1994; A. C. de Oliveira e E. Landowski (eds.), *Do inteligível ao sensível*, São Paulo, Educ, 1995; E. Landowski e J. L. Fiorin (eds.), *O gosto da gente, o gosto das coisas*, São Paulo, Educ, 1997; I. Assis Silva (org.), *op. cit.*; A. C. de Oliveira, *Vitrinas, acidentes estéticos na cotidianidade*, São Paulo, Educ, 1997; E. Landowski, R. Dorra, A. C. de Oliveira (eds.), *Semiótica, estesis, estética*, São Paulo-Puebla, Educ-Uap, 1999.

De fato, o livro oferece, pelo menos, duas perspectivas parcialmente diferentes, duas possibilidades de leitura e de interpretação². Uma delas faz da experiência estética uma espécie de graça; a outra, o resultado de uma aprendizagem, de um esforço para a construção do sensível. Certos semioticistas, na década de noventa, tentaram ultrapassar a concepção estética alicerçada na idéia de "saídas" fortuitas (ou de escapatórias fora da rotina diária), para propor, antes, uma noção de experiência estética vista como o resultado de um fazer construtor de sentido, da parte do sujeito. Desse ponto de vista, a pancália³ buscada está ao alcance de todos, aqui e agora.

Nas duas formulações, todavia, a questão da sensorialidade é abordada não unicamente em termos do fato estético ou poético (a partir dos modos de articulação dos significantes no plano da expressão dos textos), mas também em termos de semântica, pela ênfase no papel da figuratividade no edificar do parecer. Sobressai a afirmação moldurante do livro: "todo parecer é imperfeito" e a imperfeição, "nossa condição humana", é o actante-mor de todos os desvios e a grande força de transmutação da insignificância em sentido.

Esse projeto, "*anunciando uma nova jornada*", conduziu os semioticistas a investigar em vários sistemas de linguagem como as dimensões sensível e afetiva participam em maior ou menor graus da estruturação de

² Sobre essa dupla leitura possível, ver *Semiótica, estesis, estética*, op. cit., em particular, a "Apresentação" inicial de E. Landowski, "*De l'Imperfection, el libro del que se habla*" (versão revisada, em português, no fim do presente volume).

³ Pancália, termo formado a partir do grego *pân*, "todo", e *kállos*, o "admirável" (e não somente o "belo", apenas uma de suas manifestações). Na proposição de Greimas, a imperfeição é um dos mecanismos de pancália.

todo e qualquer tipo de texto. A investigação semiótica passou também do pólo do sujeito para o do objeto. Graças à reversibilidade dos papéis postulada por *Da Imperfeição*, as práticas sociais, os objetos e os atos do cotidiano, com os seus sincretismos constitutivos, transformaram-se em textos pertinentes para uma maior inteligibilidade de nossos comportamentos.

Se, por um lado, esses direcionamentos propiciam um estudo do papel da estesia na experiência humana — o que conduz à análise dos vários modos de recepção estética, de estruturação do gosto, das formas e estilos de vida em nossa sociedade —, por outro, indicam a urgência da edificação de uma semiótica da corporeidade. A relação entre sujeito e objeto é articulada pelo corpo. Em razão desse papel operador, para a investigação semiótica tornou-se da maior relevância o tratamento do corpo e do seu fazer na interação do sujeito com outros sujeitos, com os objetos e consigo mesmo.

A jornada postulada por *Da Imperfeição* continua, quiçá, doravante, com mais luz — uma luz que resplandece a cada leitura desse tratado singular. Fazer sem receio ou inibição a disciplina atuar como ancilar da compreensão do mundo, da inteligibilidade de seus modos de fazer sentido, é uma possibilidade que a obra postula. Por essa razão, também, encontra-se inserida nessa publicação uma seleção de textos que introduziram a obra para públicos diferenciados, em estágios distintos dos desdobramentos provocados pela leitura de Greimas.

Para o bom entendimento do livro *Da imperfeição* se efetivar, é preciso deixar-se levar às "profundidades" da obra, sabendo, como sugere o próprio Greimas, que profundidade significa, entre outras coisas, intimidade.

O melhor caminho para isso seria fazer como o leitor apresentado no quinto capítulo do livro (aquele que trata da narrativa de Cortázar): acomode-se agora, caro leitor, *"recostado em sua poltrona, de costas para a porta que o incomodará com uma irritante possibilidade de intromissões"* (...) e goze *"do prazer meio perverso de se afastar linha a linha daquilo que o rodeia"*.

Assim preparado e com disposição para acolher essa reflexão sobre os modos de apreensão do conhecimento sensível, poder-se-á, página a página, empreender a experiência singular da imperfeição. Mas, diferentemente do esteta, imediatamente após a leitura, deixe que ela o direcione às conseqüências do princípio mesmo da proposição de Greimas, que não é um fundamento sem conseqüências: os valores estéticos são os que melhor repelem a negatividade, os únicos, talvez, que nos *"arremessam para o alto"*.

DA IMPERFEIÇÃO

Para – e com – Teresa

Todo parecer é imperfeito: oculta o ser; é a partir dele que se constroem um querer-ser e um dever-ser, o que já é um desvio do sentido. Somente o parecer, enquanto o que pode ser – a possibilidade –, é, vivível.

Dito isso, o parecer constitui, apesar de tudo, nossa condição humana. É ele então manejável, perfectível? E, no final das contas, esta veladura de fumaça pode dissipar-se um pouco e entreabrir-se sobre a vida ou a morte – que importa?

A fratura

O DESLUMBRAMENTO

Robinson — o de Michel Tournier¹ —, que até esse momento havia conseguido ordenar sua vida segundo o ritmo das gotas de água que caíam uma a uma de uma clepsidra improvisada, encontrou-se de repente despertado pelo “silêncio insólito” que lhe revelou “o ruído da última gota a cair na bacia de cobre”. Constatou então que a gota seguinte, “renunciando decididamente a cair”, chegou mesmo a “esboçar uma inversão do curso do tempo”.

Robinson se recostou de novo para saborear durante alguns momentos esta inesperada suspensão do tempo. Em seguida,

(il) se leva et alla s'encadrer dans la porte. L'éblouissement heureux qui l'enveloppa le fit chanceler et l'obligea à s'appuyer de l'épaule au chambranle.

[“(ele) levantou-se e foi colocar-se na moldura da porta. O feliz deslumbramento que o envolveu fê-lo vacilar e obrigou-o a encostar o ombro ao alisar.”]

¹Michel Tournier, *Vendredi ou Les Limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard Folio, 1967, pp.92-95. Para o estabelecimento da versão portuguesa, em alguns trechos utilizamos a tradução de Fernanda Botelho (*Sexta-feira, ou Os limbos do Pacífico*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2001, pp. 82-85). Entretanto, em outros optamos por uma solução própria.

É sob a forma econômica de algumas notações somáticas que o autor apresenta o grande evento estético.

A relação com a própria experiência "vivida", todavia, como se ela não pudesse ser dada diretamente, não é retomada senão mais tarde, quando Robinson se põe a refletir sobre "o êxtase que o havia possuído" e a buscar-lhe um nome, chamando-o de "um momento de inocência". É pois, posteriormente, ao dar-lhe a forma de uma lembrança nostálgica cognitivamente elaborada, que Robinson, delegado pelo autor, tentará elaborar a representação dessa experiência, evocando, como corolário do *silêncio* e graças a ele obtida, a *pausa* da "ilha inteira", ao passo que

cessant soudain de s'incliner les unes vers les autres dans le sens de leur usage – et de leur usure – les choses étaient retombées chacune de leur essence, épanouissaient tous leurs attributs, existaient pour elles-mêmes, naïvement, sans chercher d'autre justification que leur propre perfection.

[“cessando repentinamente de se inclinar umas sobre as outras no sentido de seu uso – e de sua usura –, as coisas, cada uma recaída da sua essência, exibiam todos os seus atributos, existiam por si própria, inocentemente, sem procurar justificação que não fosse a da própria perfeição.”]

Esta visão que lhe havia trazido “um breve instante de indizível alvoroço” sugeriu-lhe a possibilidade da existência de

une autre île derrière celle où il peinait solitairement... plus fraîche, plus chaude, plus fraternelle...

[“uma outra ilha atrás daquela onde penava solitariamente... mais fresca, mais quente, mais fraterna ...”]

O relato do feliz evento que acabamos de resumir permite reconhecer as principais articulações da sequência discursiva que supostamente relata uma apreensão estética excepcional. A razão dessa escolha – sem que qualquer juízo de valor sobre o texto aí intervenha – explica-se pelo fato de que o escritor, embora nosso contemporâneo, é o representante quase perfeito das concepções estéticas da época clássica e nos fornece um ponto de partida privilegiado.

Assim, a própria apreensão é concebida como uma relação particular estabelecida, no quadro actancial, entre um sujeito e um objeto de valor. Essa relação não é “natural”; sua condição primeira é a parada do tempo, marcada figurativamente pelo silêncio que bruscamente sucede ao tempo cotidiano, representado como um ruído ritmado. A esse silêncio corresponde uma parada repentina de todo movimento no espaço, uma imobilização do objeto-mundo, do mundo das coisas que até então não cessavam de “inclinar-se... no sentido de seu uso – e de sua usura – ...”. O objeto estético não alcança, pois, a perfeição, a não ser convertendo-se no “sonho de pedra” de um certo classicismo. A suspensão do tempo e a petrificação do espaço estão marcadas duas vezes pela palavra *repentinamente* (“*soudain*”), que sublinha uma pontualidade

imprevisível, criadora de uma descontinuidade no discurso e de uma ruptura na vida representada.

Não se trata aqui, então, de uma simples troca de isotopia textual, mas de uma verdadeira fratura entre a dimensão da cotidianidade e "o momento de inocência". A passagem a esse novo "estado de coisas" se manifesta como a ação de uma força que vem do exterior: o deslumbramento é, de fato, segundo os dicionários, o "estado da vista golpeada pelo clarão demasiado brutal da luz". Inicialmente recostado sobre o seu leito, o sujeito se levantou, coloca-se na moldura da porta, vacila e se sente obrigado a encostar o ombro no alisar; o deslumbramento o atinge de pé; abalado, desequilibra-se confuso.

A comunicação estética se realiza no plano visual — é a "ilha inteira", completamente transfigurada, que o sujeito "vê" — e ainda somente no que é eidético; a cor aqui nunca intervém: uma marca a mais do classicismo de Tournier. Porém, é, afinal de contas, a luz que golpeia a vista do sujeito — a luz, que é o patamar mais profundo da visualidade. O deslumbramento atinge o sujeito e transforma sua visão: encontramos-nos diante de uma estética do sujeito.

Poder-se-ia esperar que o evento estético, que não é senão um "relâmpago passageiro", se inserisse no discurso da cotidianidade: a um amplo exame dos minuciosos programas da jornada precedente segue-se o desaparecimento progressivo da coisa extraordinária que lhe aconteceu, e Robinson se perde "no encadeamento das pequenas tarefas e da sua etiqueta". No entanto, a impossibilidade de dizer diretamente o que se passou, de se dizer

enquanto sujeito, o obriga a se debruçar sobre o objeto, separando-se dele depois. Assim, o estado do sujeito é somente sugerido mediante suas manifestações externas: um comentário pensado e nostálgico sucede aquela experiência, uma tensa espera a precede.

A nostalgia dirigida ao porvir comporta conotações eufóricas: "era possível *mudarsem* decair"; "a larva havia pressentido, em um breve êxtase, que um dia ela voaria". Trata-se, na verdade, de uma nostalgia da perfeição: espacial inicialmente, sob a forma de uma "outra ilha" entrevista por um instante; em seguida, instalada sobre o eixo temporal, mas oculta por uma tela da imperfeição que constitui "a mediocridade de suas preocupações".

Ao observar um pouco mais de perto esta "outra ilha", percebe-se que as "coisas", para alcançar a perfeição, efetuam antes de tudo dois tipos de movimentos diametralmente opostos: primeiro, elas se inclinam umas em direção às outras — conforme sua funcionalidade e sua deterioração —, em seguida, elas recaem em "sua essência" e eclodem — elas se erguem em consequência — e é somente então que se põem a existir sem justificativa, na perfeição de sua imobilidade. A tensão, obtida por esse duplo movimento, é o preço do relaxamento definitivo. A espera precede figurativamente o evento.

Uma retroleitura, um retorno à espera inicial parece então necessária:

A vrai dire le silence insolite qui régnait dans la pièce venait de lui être révélé par le bruit de la dernière goutte tombant dans le bassin de cuivre. En tournant la tête il

constata que la goutte suivante apparaissait timidement sous la bonbonne vide, s'étirait, adoptait un profil piriforme, hésitait puis, comme découragée, reprenait sa forme sphérique, remontait même vers sa source, renonçant décidément à tomber, et même amorçant une inversion du cours du temps.

[“Para dizer a verdade, o silêncio insólito que reinava no aposento fora-lhe revelado pelo ruído da última gota a cair na bacia de cobre. Voltando a cabeça, verificou que a gota seguinte aparecia timidamente sob o garrafão vazio, esticava-se, adotava um perfil piriforme, hesitava depois, como se desencorajada, retomava sua forma esférica, chegava a remontar à sua origem, renunciando decididamente a cair, e até esboçando uma inversão do curso do tempo.”]

O paralelismo das duas descrições é impressionante: a gota d'água, tal como as “coisas”, efetua, sobre o eixo da verticalidade, uma dupla operação: uma queda detida no meio do caminho e uma ascensão gloriosa. Exceto que a representação da “outra ilha” aparece como um simples comentário, vagamente filosófico, do verdadeiro objeto estético que é a gota d'água recusando-se a cair. No entanto, as duas passagens se situam, textualmente, ora como a espera, ora como a reminiscência da própria apreensão estética.

Voltando à história da gota, notar-se-á de início que aqui se trata não de uma única gota, mas de duas e de duas tensões atentas. A primeira gota, aquela que cai, é apreendida pelo sujeito instalado no tempo regulado pela dimen-

são da sonoridade: o barulho da queda provoca a espera da gota seguinte e o “silêncio insólito” que se instala é a figura da distensividade, prefigurando o evento extraordinário.

Bem diferente é o estatuto da gota seguinte, cuja presença não é mais sonora, mas visual. Esta, enquanto figura do mundo, apropria-se gramaticalmente das funções do sujeito e opera ostensivamente, no coração do objeto, como um ator modalizado e patêmico. São aqui reconhecíveis dois programas de fazer. O primeiro é aquele de uma perda relativa e corresponde, *mutatis mutandis*, à inclinação das coisas relatada no comentário. A gota

- aparece timidamente
- estica-se
- adota um perfil piriforme

porém, uma vez que chega a esse ponto,

- hesita e
- se desencoraja.

A narrativização do comportamento da gota, manifestado com a ajuda de uma aspectualização espacial — incoatividade lenta, alongamento, dilatação — termina num estado momentâneo, em forma de pêra, que, devido a uma forte patemização, sugere certas formas harmoniosas do corpo feminino, mas sobretudo os volumes e as curvas da estética barroca.

O programa é, no entanto, rejeitado. A gota

- retoma sua forma esférica
- remonta à sua origem e
- esboça uma inversão do curso do tempo.

O êxito final é evidentemente homologável à eclosão das coisas no texto interpretativo, dado, em particular, o fato que a forma esférica da gota, forma chave de todo classicismo, corresponde à última palavra do comentário: a *perfeição*. A "inversão do curso do tempo", observação filosófica que à primeira vista parece deslocada nessa passagem figurativa, explica-se então como o remontar em direção à nascente, do barroco ao clássico.

Um problema de ordem mais geral aqui se coloca. Analisando atentamente "as figuras do mundo" descritas por Bachelard, Paolo Fabbri questionou o seu caráter objetivo — seu estatuto de objetos "pregnantes" —, assinalando todo o tempo a insistente presença dos sujeitos no interior das descrições dos principais temas bachelardianos. A subjetivação da gota d'água operada por Michel Tournier reintroduz, em seus próprios termos, a questão da parte assumida pelo sujeito na elaboração da apreensão estética. Sobretudo, não devemos esquecer que o belo não é a gota de água. Apresentada como *antecipação* do evento estético, a gota, como toda parábola, reclama um comentário que, apesar de consolidá-la, talvez a enfraqueça um pouco.

A inserção na cotidianidade, a espera, a ruptura de isotopia, que é uma fratura, a oscilação do sujeito, o estatuto particular do objeto, a relação sensorial entre ambos, a unicidade da experiência, a esperança de uma total conjunção por advir, esses são os poucos elementos constitutivos da apreensão estética que o texto de Michel Tournier nos revelou.

O senhor Palomar passeia ao longo de uma praia deserta e percebe uma jovem que, deitada sobre a areia, "toma sol com os seios nus". Como bom filósofo da vida cotidiana, ele não deixa de se interrogar sobre a atitude a tomar ante a vista de um seio nu, que é uma coisa agradável de olhar, um objeto estético e ao mesmo tempo "aquilo que na pessoa é específico do sexo feminino" e que, por isso, coloca problemas de moral social. Estas considerações o obrigam a voltar, várias vezes, sobre seus passos para testar as diferentes hipóteses que formula sobre o bom uso do olhar diante desse objeto insólito. Por duas vezes, ele tenta "não ver": na primeira, ele vira a cabeça para que "a trajetória de seu olhar permaneça suspensa no vazio"; na segunda, ele aflora "com uma uniformidade equânime" os diversos elementos de seu campo visual a fim de que "o seio fosse absorvido completamente na paisagem".

Revelando-se as experiências pouco convincentes por razões de ordem ética, duas outras tentativas consistirão em "ver" o peito da moça de uma certa maneira. Dois retratos do seio nu emergirão então da pena de Italo

¹N.T. No original, o autor emprega a palavra em italiano para designar o efeito do evento estético.

Calvino: o primeiro, de caráter estético, é rejeitado pelo próprio espectador sob pretexto de que "uma superavaliação daquilo que um seio é e significa", uma apreciação do objeto estético em si, põe esse "entre parenteses", separando-o de seu contexto cultural e erótico; o segundo, ao contrário, é rejeitado pela jovem que "se levanta de um salto... se afasta... como se fugisse das insistências molestas de um sátiro", enquanto ele, numa exaltação ético-patêmica, queria exprimir pelo seu olhar sua "gratidão por tudo... pelo cosmos que gira em torno daqueles cúspides aureolados".

Somente a descrição da apreensão estética nos interessa aqui.

*Si volta e ritorna sui suoi passi. Ora, nel far scorrere il suo sguardo sulla spiaggia con oggettività imparziale, fa in modo che, appena il petto della donna entra nel suo campo visivo, si noti una discontinuità, un scarto, quasi un guizzo. Lo sguardo avanza fino a sfiorare la pelle tesa, si ritrae, come apprezzando con un lieve trasalimento la diversa consistenza della visione e lo speciale valore che essa acquista, e per un momento si tiene a mezz'aria, descrivendo una curva che accompagna il rilievo del seno da una certa distanza, elusivamente ma anche protettivamente, per poi riprendere il suo corso come niente fosse stato.*²

²Italo Calvino, *Palomar*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 12-13. Na sua análise, Greimas utilizou a tradução francesa de J.-P. Manganaro (Paris, Seuil, 1985, p. 17). Tradução para o português de Ivo Barroso: *Palomar*, São Paulo, Companhia das Letras, 1994, pp. 12-14.

["Volta e torna a voltar sobre seus passos. Ora, ao fazer com que seu olhar deslize sobre a praia com objetividade imparcial, procede de maneira que, mal o seio da moça penetre em seu campo de vista, perceba-se uma descontinuidade, um desvio, quase um sobressalto. O olhar avança até aflorar a pele estendida, retrai-se, como que avaliando com um leve estremecimento a consistência diversa da visão e o valor especial que essa adquire, e por um momento permanece a meia altura, descrevendo uma curva que acompanha o relevo do seio a uma certa distância, elusivamente mas também protetoramente, para depois retomar seu curso como se nada houvesse acontecido."]

Esta breve passagem "estética" se encontra, como se vê, duplamente enquadrada: como uma imobilização momentânea do sujeito entre dois deslocamentos ordinários – Palomar "torna a voltar sobre seus passos" "para depois retomar seu curso" –, mas ainda como um englobamento da visão pelo referente contextual, apenas explicitado – uma "objetividade imparcial" da praia, que ele reintegra, em seguida, "como se nada houvesse acontecido" – e que o devolve à cotidianidade das coisas e dos homens.

Pequenos procedimentos, aparentemente insignificantes, da escritura marcam a mudança de isotopia que ocorre entre a vista "ordinária" e a visão "extraordinária" do mundo: quando, situado no exterior, o sujeito faz com que "seu olhar deslize sobre a praia", é "o peito da mulher" – novo sujeito frástico – que "penetra em seu campo de vista". O objeto estético se transforma em ator sintático que, manifestando de tal modo sua "pregnância", avança

sobre o sujeito-observador. A mesma adequação concerne por outra parte ao sujeito da experiência: o "olhar", presente primeiro como um simples instrumento de sua vista, torna-se ele mesmo o delegado ativo do sujeito; ele "avança", "se retrai", coloca-se em uma posição receptiva, fora do sujeito somático. Que significa isso, senão que a apreensão estética aparece como um querer recíproco de conjunção, como um encontro, no meio do caminho, entre o sujeito e o objeto, no qual um tende rumo ao outro? Basta pensar na maneira como Michel Tournier trata um fenômeno comparável para ver que seu sujeito – Robinson – vive de modo quase autônomo, para não dizer autista, seu "deslumbramento feliz", enquanto o espetáculo do objeto estético – "uma outra ilha" – entreabre-se para ele como um outro mundo, na imobilidade da coisa em si. A estética de Calvino remete, ao contrário, à concepção husserliana da percepção, na qual as estruturas receptivas do sujeito se projetam adiante das *Gestalten* desejosas de com elas se reunir.

Dotado da função sintática do sujeito, construído no meio do campo perceptivo pela protensividade do olhar, o objeto estético não se constitui definitivamente a não ser produzindo a descontinuidade sobre o contínuo do espaço visual. A mudança de isotopia mais acima reconhecida se afirma como uma verdadeira fratura que Calvino manifesta por uma triplicação: a "descontinuidade" é interpretada como um "desvio" que separa o peito nu do resto do mundo, mas é o "relâmpago" – ou melhor, o *guizzo* – que representa figurativamente e consagra a superação de fronteira.

O *guizzo* – palavra intraduzível, pois, enquanto lexicalização de uma construção figurativa, recobre, poder-se-ia dizer, o essencial da estética de Calvino – foi-me explicado como um termo que designa o tremeluzir do pequeno peixe saltando da água, como um raio argênteo e brilhante, que, em um instante, reúne o cintilar da luz com a umidade da água. A subitaneidade do evento, a elegância dessa gestualidade tremulante, o jogo da luz sobre uma superfície aquática: eis aqui, imperfeitamente decompostos, alguns elementos de uma apreensão estética apresentados em uma síntese figurativa.

Tanto como Michel Tournier, Italo Calvino situa a experiência estética sobre o plano visual, o que lhe confere a característica do classicismo. No entanto, ainda sobre essa dimensão sensorial, uma hierarquia de sensações é admitida. Segundo ela, o estrato eidético é considerado como o mais superficial, seguido do cromatismo, e, no nível mais profundo desse gênero de percepção estética, encontra-se a luz. Porém, enquanto para Tournier a luz golpeia o sujeito como um "deslumbramento feliz", é do objeto que parte, para Calvino, o *guizzo*: trata-se então não de um deslumbramento dos olhos, mas da fascinação do objeto.

Palomar não pára aí: seu olhar avança – e o avanço é, como se sabe, a forma figurativa do desejo – "até aflorar a pele estendida", prolongando assim a isotopia da visualidade pela tatilidade. Pois o tato é algo a mais do que a estética clássica dispõe-se a nele reconhecer – sua capacidade para explorar o espaço e levar em conta os volumes:

o tato se situa entre as ordens sensoriais mais profundas, ele exprime proxemicamente a intimidade optimal e manifesta, sobre o plano cognitivo, a vontade de conjunção total. A visualidade de Calvino, prolongando-se assim, desce delicadamente alguns graus em direção ao toque, forma figurativa da conjunção.

A delicadeza do escritor, mesclada de ironia, não cessa de nos surpreender: enquanto o olhar de Palomar avança para aflorar o seio nu, ele se retira imediatamente como que para apreciar, "*com um ligeiro estremecimento*", a consistência da visão. Tudo ocorre como se, com esse gesto de valoração, o sujeito, abandonando a conjunção tátil, se retirasse com tato para colocar sobre o objeto um juízo de ordem cognitiva. Porém não é assim. Basta abrir um dicionário na palavra "estremecimento" para encontrar que significa:

"Conjunto de *sacudidas musculares* que agitam bruscamente o *corpo*, sob efeito de uma *emoção viva* ou de uma *sensação inesperada*."³

A apreciação é então de ordem tátil e não cognitiva. Mais ainda: o estremecimento, enquanto conjunto de sacudidas musculares, afeta, pela mediação do olhar de perto, o *corpus delicti*, o objeto, e não o sujeito. Ao contrário, a "emoção viva" e a "sensação inesperada", isto é, as reações patêmica e sensorial, são o próprio do sujeito. O estremecimento, como concretização da estesia, encontra-se, pois, distribuído tanto sobre o sujeito quanto sobre o objeto e marca o

sincretismo dos dois actantes, uma fusão momen-tânea do homem e do mundo, reunindo ao mesmo tempo, para dizer como Descartes, a paixão da alma e a do corpo.

Uma nova consulta ao dicionário permite compreender qual é o objeto desta apreciação vibrante: trata-se, diz Calvino, da "consistência diversa da visão". O dicionário nos ensina que, contrariamente à impressão que dá uma leitura superficial, a consistência não deve ser lida de maneira positivista, associada à "pele estendida" aflo-rada pelo olhar, mas que se trata da visão, isto é, numa primeira acepção, de uma "representação imaginária" e, em seguida, de uma "representação de origem sobrenatural": inaugurada por um *guizzo* e terminada por um estreme-cimento, a apreensão estética é uma transfiguração do seio nu em uma visão sobrenatural.

A coisa parece evidente se for aceite, seguindo o mesmo dicionário, que o antônimo de "visão" não é outro senão "realidade". É com o nome de realidade que se pode então designar a isotopia que engloba, pelos dois lados, esta surrealidade que é a isotopia estética. Constatação essa que convém estender ao *guizzo* e ao seu cintilar argentífero: basta pensar nas conclusões de Max Lüthi, eminente folclorista suíço, segundo o qual a cor do *maravilhoso* dos contos europeus é, de maneira geral, metálico-argênteo.

O instante de felicidade termina. O olhar imobiliza-se no meio do caminho para se transformar, de sujeito, em ponto de vista do observador. É o decrescendo, o retorno à superfície visual e inclusive ao seu estrato eidético. Assiste-se à separação progressiva do sujeito e do

³Definição do *Petit Robert, Dictionnaire de la Langue Française*.

objeto: enquanto o objeto é apenas visto como o "relevo do seio", o olhar do sujeito o acompanha "descrevendo uma curva" como se esboçasse um desenho. Sem dúvida, também aqui o classicismo de Calvino ultrapassa a beleza imóvel de um "sonho de pedra" para se apresentar como uma estética da *graça*, assinalada ao mesmo tempo pela linha curva e pelo movimento do olhar que a descreve, esse gesto do olhar realizado "de uma certa distância" — e não "a distância" como o diz o tradutor para o francês — ou seja, "a uma boa distância", abandonando, meio a contragosto, com ar de "protetor das artes", este objeto evanescente. A ruptura da isotopia estética e o retorno à "realidade" ocorrem, inevitavelmente, como a passagem do reino da beleza à república do gosto.

O ODOR DO JASMIM

Übung am Klavier

Der Sommer summt. Der Nachmittag macht müde;
sie atmete verwirrt ihr frisches Kleid
und legte in die triftige Etüde
die Ungeduld nach einer Wirklichkeit,

die kommen konnte: morgen, heute abend —,
die vielleicht da war, die man nur verbarg;
und vor den Fenstern, hoch und alles habend,
empfand sie plötzlich den verwöhnten Park.

Da brach sie ab; schaute hinaus, verschränkte
die Hände; wünschte sich ein langes Buch —
und schob auf einmal den Jasmingeruch
erzürnt zurück. Sie fand, dass er sie kränkte.¹

¹ Rainer Maria Rilke, "Übung am Klavier" in *Neue Gedichte*, Niehans & Roktansky Verlag, Zurich, 1949.

Etude au piano

Murmures de l'été. L'après-midi endort;
elle aspirait, troublée, la fraîcheur de sa robe
et mettait dans l'étude précise
toute l'impatience d'une réalité

qui pouvait advenir: demain, ce soir —,
qui peut-être était là, mais qu'on dissimulait;
et devant la fenêtre, haute, possédant tout,
elle sentit soudain le parc choyé.

Elle s'interrompit; regarda au-dehors,
joignit les mains; eut envie d'un long livre et
repoussa soudain, irritée, le parfum
du jasmin. Trouvant qu'il l'offensait.²

Exercícios ao piano

O calor cola. A tarde arde e arqueja.
Ela arfa, sem querer, nas leves vestes
e num *étude* enérgico despeja
a impaciência por algo que está prestes

a acontecer: hoje, amanhã, quem sabe
agora mesmo, oculto, do seu lado,
da janela, onde um mundo inteiro cabe,
ela percebe o parque arrebitado.

² Tradução de Paul de Man in R. M. Rilke, *Œuvres* II, Paris, 1972.

Desiste, enfim, o olhar distante; cruza
as mãos; desejaria um livro; sente
o aroma dos jasmíns, mas o recusa
num gesto brusco. Acha que a faz doente.³

Este curto poema, que se presta a todas as análises, abre um amplo leque de parâmetros de exploração. O primeiro que vem ao espírito é o dispositivo dos tempos verbais, que opõe o presente do primeiro verso ao passado que se estende pelo resto do texto. O início, que é a instalação da isotopia da vida cotidiana, serve aqui para englobar a experiência estética: se a primeira frase "*Der Sommer summt*" (*O verão zumba*) apresenta a atmosfera calma e pesada de uma jornada de verão, a tarde, ao mesmo tempo sujeito de estado e sujeito de fazer, "*macht müde*", faz adormecer e languir. O mundo exterior, dado por esses enunciados desembreados (*débrayés*), desperta assim o sujeito da enunciação implícito e oferece ao leitor tonalidades cálidas que atuam como a *madeleine* de Proust.

Isso explica que o poema, posto em seguida no imperfeito, nos apareça como um devaneio ("*rêverie*"), um sonho de poeta, como uma orquestrada lembrança nostálgica. Assim, dois argumentos estéticos nos são ofertados: no plano do enunciado, a experiência da jovem diante do "parque";

³ Essa tradução de Augusto de Campos foi primeiro publicada no *Caderno Mais!* da *Folha de São Paulo*, de 20 de dezembro de 1998, e, depois, integrou o livro *Coisas e anjos de Rilke* (São Paulo, Perspectiva, 2001). Essa tradução enfatiza a materialidade do significante e muito se distancia da versão francesa analisada por Greimas, aquela de Paul de Man (in R. M. Rilke, *Œuvres* II, Paris, Seuil, 1972).

no plano da enunciação (enunciada), a apreensão, pelo recurso do devaneio, das formas organizadas de nosso imaginário.

O corpo do poema é, em seguida, dividido em duas partes aproximadamente iguais. A primeira descreve a espera do advento da "realidade" e a segunda seu rechaço, enquanto a visão do "parque", objeto estético por excelência, intercala-se entre ambas. Curiosa palavra, por outro lado, esta *Wirklichkeit*. Correspondendo à palavra "realidade", ela opõe, na própria superfície lexical, duas concepções do mundo: enquanto em francês [em português também], a realidade é, por assim dizer, a realidade *em si*, remetendo à própria natureza do objeto (= *res*), a *Wirklichkeit* é, em alemão, uma realidade *por si*, que somente o sujeito pode validar como uma certeza (= *wirklich*, "certo"). A impaciente espera de uma realidade a advir é, portanto, para a jovem ao piano, o desejo de uma conjunção "real" com o objeto. Para o poeta, a única realidade é, evidentemente, de ordem onírica.

A busca dessa realidade é representada como uma impaciência. Em verdade, a espera é ao mesmo tempo paciência e impaciência, e é gradualmente que o termo complexo que as subsume se modifica, passando de uma dominância a outra. A tensividade aspectual assim instalada é, em seguida, traduzida figurativamente numa articulação da proxêmica temporal: "... amanhã..., esta noite... quem sabe aí...", e é ao aproximar-se do insustentável, ou seja da conjunção total, que a realidade já presente se torna realidade oculta, que do "poder ser", passando pelo "poder ser", chega-se ao "ser" oculto. Aquilo que aparece primeiro como uma modulação aspectual da duração é, de fato,

alicerçado numa sequência de transformações das modalidades aléticas e veridictórias. O tempo da *revelação* — da estesis — chegou. O oculto, o suspeito, encontra-se instaurado como condição da verdade.

De uma temporalidade a outra: um fundo sonoro, musical, serve de embasamento a essa isotopia da espera. A música, no entanto, é somente um elemento de contraste, e o "estudo laborioso" que a jovem executa escrupulosamente é o *representamen* do diligente e do cotidiano, os quais ela investe de sua experiência inquieta e impaciente. O ritmo do metrônomo é turbado, perturbado e, finalmente, dominado pelo ritmo de seu corpo.

De fato, na sonolência da tarde aparece a imagem de uma jovem turbada: sua respiração — o *Atmen* comporta, em alemão, um excedente de sentido concreto — é primeiro a manifestação somática do ritmo vital; seu peito, que se eleva, aflora a cada vez seu vestido fresco, o que é já para ela um primeiro contato com o objeto, com o mundo fora de seu corpo; a sensação tátil é, por sua vez, acompanhada — ela respira e inspira — pela sensação olfativa de frescura, sensação incoativa e moralmente "pura", que já é um "estado d'alma". Uma isotopia sensorial, sincrética e profunda — gestualidade do corpo, tato e olfato — instaura-se assim desde o início por cima do ritmo musical: a menina que se aplica em tocar um exercício é negada, assiste-se ao nascimento de uma jovem mulher.

A realidade oculta — e que, portanto, já está aí — se revela *repentinamente* na forma visual de um parque, e a moça o recebe como um choque: ele invade num instante a sala, avança em direção ao sujeito e se coloca diante das janelas

"impondo-se do alto e possuindo tudo" (tomo a liberdade de discordar da versão francesa do texto segundo a qual é a janela — e não as janelas — que é qualificada de alta em lugar do parque). Esta intrusão do parque, eticamente exaltante, que totaliza numa só visão o conjunto do real, e que é excessiva em suas exigências (proponho traduzir assim *verwöhnt*) não pode senão fazer pensar na aparição da "outra ilha" de M. Tournier. E, todavia, se nos dois casos a apreensão estética se interpreta como uma conjunção, o objeto-mundo ao qual se dirige Rilke, em contraposição ao de Tournier, não é o mundo da perfeição e da medida, mas aquele do excesso, que invade e ameaça absorver o sujeito.

Compreende-se então a recusa categórica que a moça opõe à entrada num mundo de tal modo exorbitante. A última estrofe lhe é consagrada. A recusa, articulada sobre o modo figurativo, é nítida e iterativa, indo do exterior em direção à interioridade: ela interrompe primeiro seus exercícios, lança um olhar para fora como para recolocar o parque no seu lugar, enclausura sua vida interior "cruzando as mãos" e deseja, em substituição à realidade rejeitada, longas leituras.

A recusa definitiva se situa, no entanto, sobre a isotopia olfativa patemizada: irritada, ela repudia o perfume do jasmim, metonímia da insistência do parque. Duas fragrâncias — a frescura da espera e a recusa do jasmim — englobam o conjunto do poema e lhe servem de suporte único. A disforia final — ela considera que o jasmim a "ofende" — termina com o estatuto de uma "paixão do corpo", a estesis apenas entreaberta.

Um perigo incessante ronda a nossa descrição, um risco presente a cada instante, de confundir — ou ao menos de inverter — os três planos de leitura desse texto: a enunciação da apreensão estética, cujo ator figurativo é a jovem, o devaneio do poeta entorpecido pela pesada tarde de verão e, enfim, o poema ele mesmo, objeto estético por excelência, que, como tal, se oferece a nós, os leitores. Pois, se a primeira leitura nos apresenta o sujeito que se recusa afrontar a "realidade" oculta que se dirige em sua direção, a segunda, situada sobre o plano onírico, trata o imaginário como uma potencialidade de construção do objeto e, exaltando a beleza da espera, considera a espera como objeto da apreensão estética *per se*: a recusa, nesse caso, transforma-se em sanção positiva da experiência. Ela faz recordar, inevitavelmente, o célebre texto de Paul Valéry, no qual o poeta, sentindo a aproximação de um beijo, todavia continua:

*Ne hâtez pas cet acte tendre
Douceur d'être et de n'être pas,
Car j'ai vécu de vous attendre
Et mon cœur n'était que vos pas.*³

Com estas sentimentalidades, um pouco murchas, o leitor é finalmente convocado a uma meditação sobre a fragilidade do ser e, se ele for capaz, a uma apreensão estética da evanescência.

³ Paul Valéry, "Les pas" in *Charmes, Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1957, pp. 120-121. Não apresse este ato terno/ Douçura de ser e de não ser/ Pois vivi de te esperar/ E meu coração não era senão teus passos.

No seu *Elogio da Sombra*, Tanizaki Junichiro exprime o desejo de colocar, no meio de suas reflexões, "uma observação a respeito da obscuridade". Há muitos anos, já não sabe mais quando foi, levando um visitante à Casa de Shimabara, ele havia percebido, *uma única vez*, "certa obscuridade, da qual (não pode) esquecer a qualidade"¹.

それ以上を望むに及ばぬ。こゝで私は
 そう云う顔の白きと想う半面には
 それを取り囲む闇れもに於て話した
 のたうにもう数分前いつそや東京
 客を案内してゐる角屋下起んだ
 折に一度忘れられぬ或る闇を見た
 嘗てある。何でもそれ以後に火の
 度付失せた。松の間と云うところ
 座敷であつた。燈台の燈台の灯で
 照らされた。お問の暗さ。お座敷の暗さ
 深き。遠く。うしろと。おそれ。おそれ
 這入て行つた。時局と。おそれ。おそれ
 附いて。お増。お増。お増。お増。お増
 前に。燭台を。お増。お増。お増。お増
 置。お増。お増。お増。お増。お増
 その。お増。お増。お増。お増。お増
 そう。お増。お増。お増。お増。お増
 を。お増。お増。お増。お増。お増
 厚み。お増。お増。お増。お増。お増
 当。お増。お増。お増。お増。お増
 諸。お増。お増。お増。お増。お増
 を。お増。お増。お増。お増。お増
 闇。お増。お増。お増。お増。お増
 た。お増。お増。お増。お増。お増
 持。お増。お増。お増。お増。お増
 い。お増。お増。お増。お増。お増
 眼。お増。お増。お増。お増。お増
 皆。お増。お増。お増。お増。お増

¹O texto reproduzido a partir do original francês em *De l'imperfection* é um caligrama em estilo cursivo de Madame Awazu.

...À l'instant où je pénétrais dans cette salle, une servante d'âge mûr, aux sourcils rasés, aux dents noircies, s'y trouvait agenouillée, en train de disposer le chandelier devant un grand écran; derrière cet écran qui délimitait un espace lumineux de deux nattes environ, retombait, comme suspendue au plafond, une obscurité haute, dense et de couleur uniforme, sur laquelle la lueur indécise de la chandelle, incapable d'en entamer l'épaisseur, rebondissait comme sur un mur noir. Avez-vous jamais, vous qui me lisez, vu "la couleur des ténèbres à la lueur d'une flamme"? Elles sont faites d'une matière autre que celle des ténèbres de la nuit sur une route, et si je puis risquer une comparaison, elles paraissent faites de corpuscules comme d'une cendre ténue, dont chaque parcelle resplendirait de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel. Il me sembla qu'elles allaient s'introduire dans mes yeux, et malgré moi je battis des paupières.²

[... "No instante em que entrei nessa sala, uma empregada de idade madura, com as sobancelhas raspadas, dentes enegrecidos, estava ajoelhada a colocar o castiçal em frente de um grande biombo; atrás desse biombo que delimitava um espaço luminoso de cerca de duas esteiras, caía, como que suspensa do teto, uma profunda obscuridade, densa e

²Tanizaki Junichiro, *Eloge de l'ombre*. Tradução para o francês de R. Sieffert: Paris, Publications Orientalistes de France, pp. 86-87; tradução para o português de Margarida Gil Moreira, *Elogio da Sombra*. Lisboa, Relógia D'Água Editores, 1999, pp. 53-54 (essa tradução foi modificada em alguns detalhes a fim de mais aproximar-se da versão francesa utilizada por Greimas em sua análise).

de cor uniforme, na qual a claridade indecisa da vela, incapaz de penetrar a sua espessura, ressaltava como numa parede preta. Alguma vez, vocês que me lêem, viram "a cor das trevas à luz de uma chama"? São feitas de uma matéria diferente das trevas da noite numa estrada, e se posso arriscar uma comparação, parecem feitas de corpúsculos como que de uma cinza tênue, onde cada parcela resplandecesse com todas as cores do arco íris. Pareceu-me que iam introduzir-se em meus olhos e, sem querer, bati as pálpebras. "]

O texto, aparentemente muito simples, decompõe-se com facilidade em duas seqüências que são separadas por uma interpelação ao leitor, a quem se pergunta se alguma vez já ocorreu ver "a cor das trevas à luz de uma chama". A primeira parte, que relata o acontecimento no tempo passado, opõe-se à segunda, que presentifica e examina de perto as trevas. O todo se encerra com uma breve observação, que é recolocada como uma lembrança.

Objeto estético único, efêmero, percebido uma única vez na vida: sua aparição se deve, ademais, a uma convergência de circunstâncias e não a uma disposição particular do sujeito. É no próprio instante em que ele penetra na sala que a vela é acesa pela empregada e que se produz a fratura, comparável ao guizzo calviniano, revelando o objeto estético em todo o seu esplendor.

Todavia, e sem que o sujeito aí tome parte, toda uma encenação se elabora para dar à aparição a forma de um relato e ao objeto a consistência de uma *gestalt*. Com

efeito, os preparativos da velha empregada, a disposição do castiçal em frente de um grande biombo, que confere à luz o papel do anti-actante, formam um cenário figurativo; somente depois, rodeada por alguns elementos iconizados que acabam de instituí-la como objeto, apresenta-se "uma profunda obscuridade, densa e de cor uniforme", elevada à dignidade de uma figura decomponível em seus traços plásticos. Essas unidades minimais, constitutivas da obscuridade, são, de um lado, a verticalidade (correspondente, no plano figurativo, à "obscuridade ... suspensão do teto"), e de outro, a densidade e a uniformidade (que designam a matéria obscura como espessura e como consistência da superfície, aspectos que são retomados figurativamente pela comparação com a "parede preta").

A este objeto percebido como *forma*, constituída e decomposta e, ademais, figurativizável, à maneira de certas composições de Kandinsky, segue sua análise, dir-se-ia, gerativa: o segmento é, com efeito, dividido em dois enunciados que definem a "matéria", suporte do objeto-trevas:

- elas são feitas ...
- elas parecem feitas —

A primeira definição, que reconduz à fonte numenal das trevas que é a *matéria*, é negativa e, operando pela exclusão de todas as outras trevas e, mais concretamente, das "trevas da noite numa estrada", afirma, uma vez mais, a especificidade, a unicidade da experiência estética, não iterativa no tempo e circunscrita num espaço preciso. A segunda definição, ainda que não possa dar conta do objeto, a não ser introduzindo-o no universo das formas

comparáveis e fazendo uso de uma linguagem metafórica, é positiva e dirige-se à própria essência do objeto.

Muito curiosamente, a abordagem gerativa, o remontar às nascentes do fenômeno, desemboca aqui na *decomposição* completa do que inicialmente foi percebido como uma totalidade constituída. "Uma obscuridade... densa e de cor uniforme" transforma-se agora em "uma cinza tênue", divisível em partículas autônomas. Apesar da contradição aparente na superfície do texto, a explicação reside, parece-me, no aprofundamento da interrogação que Tanizaki propõe sobre a própria natureza do objeto: enquanto na primeira representação tratava-se do objeto da percepção, presente para o sujeito e apreensível eventualmente por ele, no segundo caso, ao contrário, é a *matéria* do objeto em si que é interrogada, do objeto do mundo que está aí, irradiando energia e que apenas acidentalmente toca o sujeito. Como se vê, trata-se de uma inversão completa dos papéis; enquanto nos textos dos autores europeus é o sujeito que, na apreensão estética, tem um papel ativo e empreendedor, e o objeto solicitado se dirige às vezes na sua direção, para o escritor japonês, é o objeto que é "pregnante"; mais ainda, é ele que exala a energia do mundo, e bem aventurado é o sujeito se lhe ocorrer encontrá-lo em seu caminho.

Compreende-se então melhor o sentido dessa abordagem gerativa do objeto: a obscuridade, concebida como uma aglomeração de corpúsculos, produz a matéria negra que se deixa ver, na superfície fenomênica, como um objeto estético. Por outro lado, é sabido que se um pintor mescla em sua palheta as cores primárias — amarelo, azul, verme-

lho —, obtém a cor preta. Disseram-me também que o vendedor chinês a quem alguém se dirige para comprar tinta preta, pergunta se o cliente quer o preto-vermelho ou o preto-azul. A ausência de cor, que é o preto, *oculta* portanto uma presença multicolor explosiva. As trevas perfeitas contêm virtualmente todas as cores, toda a beleza do mundo, elas são a cor protopática: nada tem de assombroso o fato de que a energia condensada em cada uma das partículas “respland(eça) com todas as cores do arco-íris” e que o objeto apareça como uma revelação da intimidade do ser.

Esta volta às origens de todas as coisas tem por corolário uma atitude analítica que repousa sobre um fundo epistemológico que conduz a uma estética da decomposição. Cada corpúsculo é independente, cada partícula da matéria contém em potência todas as formas e energias que se constituem na superfície. Todo objeto é digno de consideração: uma folha que cai, como diz Calvino em uma passagem japonizante de *Se um viajante numa noite de inverno*, é um mundo em si. A obsessiva intenção de totalidade que praticamos pode ser substituída pela contemplação do infinitamente pequeno: *totus* ou *unus*, isso resulta no mesmo.

Finalmente, a última frase faz aparecer, de modo discreto, o sujeito até então quase esquecido: a apreensão estética, em seu instante culminante e insustentável, encontra-se subsumida em uma breve notação. É no plano físico, no nível da pura sensação — as partículas da matéria resplandecendo todas as cores e indo introduzir-se nos olhos —, que se faz a conjunção do objeto com o sujeito ou, antes, a invasão do sujeito pelo objeto, uma penetração

que não pode senão fazer pensar nas experiências de um Henri Michaux, descritas em *Les grandes épreuves de l'esprit*, em que o sujeito, sob efeitos de drogas, é anonado, despojado pelo espaço em expansão, que, onipresente, o absorve inteiramente. Estamos aqui em presença da estesis que atingiu os seus limites, no momento em que a consciência do sujeito está no ponto de dissolver-se em um mundo excessivo.

Por isso, a recusa lhe é oposta, recusa do demasiado pleno e do demasiado próximo: “e, sem querer, bati as pálpebras”. Recusa inconsciente, reflexo de auto-defesa diante do insustentável. Horror ao sagrado?

Com Julio Cortázar, ligeira mudança da problemática. Se *Continuidade dos parques*¹, texto de somente duas páginas, apresenta-se primeiro como o relato de uma experiência estética, é também, como ocorre com frequência no discurso da modernidade, o esboço de uma "teoria" da literatura. Nos textos lidos até o momento, a apreensão estética aparecia como a apercepção e a re-assunção distinta de algum fragmento metonímico do mundo natural. Porém, o objeto que se oferece aqui ao sujeito é um artefato, um objeto literário construído – não falamos evidentemente do texto de Cortázar, mas do texto no texto – que consegue substituir progressivamente a "realidade" contextual descrita. À tentativa de conjugação estética do sujeito e do objeto acrescenta-se, desse modo, uma interrogação paralela sobre o estatuto "ontológico" deste simulacro, sobre as condições para ele "ser levado a sério" e a maneira pela qual ele se sobrepõe à realidade ambiente. O que era somente um *guizzo* se converte em um problema.

O texto em si é o relato da leitura de um romance. À primeira frase:

¹Julio Cortázar, "Continuidad de los parques", in *Ceremonias*, Barcelona, Seix Barral, 1968; tradução para o português de R. Gouga Filho, in *Final do jogo*, Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1971, pp. 11-13.

310. *"Il avait commencé à lire le roman..."*

["Había empezado a ler la novela..."]

["Começara a ler o romance..."]

fazem eco as últimas palavras:

"...l'homme en train de lire un roman."

["...el hombre en el sillón leyendo una novela."]

["...o homem na poltrona lendo um romance."]

É a história de um grande senhor, homem de negócios e esteta em certas ocasiões, que empreende, de maneira intermitente, a leitura de um livro e penetra por etapas num novo universo ficcional.

Facilmente se reconhecem duas fases da tomada de posseção deste objeto, ou, melhor, do sujeito pelo objeto-mundo imaginário. A penetração está assinalada por dois fragmentos de frase:

"Il se laissait lentement intéresser par l'intrigue..." e

"il se laissait prendre aux images..."

["se dejaba interesar lentamente por la trama..." e

"dejándose ir hacia las imágenes..."]

["deixava-se interessar lentamente pela trama..." e

"deixando-se levar pelas imagens..."]

Trata-se, pois, do investimento progressivo do sujeito de estado, entrando em contato sucessivamente com dois níveis distintos do objeto literário: primeiramente sua organização temática ("a trama", "o caráter das personagens", "os nomes", "a aparência dos heróis"), tudo isso dito no vocabulário da crítica literária clássica; e, em seguida, sua manifestação figurativa ("imagens que... adquiriam progressivamente movimento e vida") que introduz um novo modo de sua apreensão.

A primeira etapa é resumida pela aparição da "ilusão novelesca", força exterior que se apossa do sujeito, pronto, aliás, a acolhê-la:

Installé dans son fauteuil favori, (...) il laissait sa main gauche caresser de temps en temps le velours vert (...) Il jouissait du plaisir presque pervers de s'éloigner petit à petit, ligne après ligne, de ce qui l'entourait, tout en demeurant conscient que sa tête reposait commodément sur le velours du dossier élevé, que les cigarettes restaient à la portée de sa main et qu'au-delà des grandes fenêtres le souffle du crépuscule semblait danser sous les chênes.

["Arrellanado en su sillón favorito (...) dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde (...) Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo, que los cigarillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo lo robles".]

["Recostado em sua poltrona favorita (...) deixou que sua mão esquerda acariciasse, de quando em quando, o veludo verde (...) Gozava do prazer meio perverso de se afastar, linha por linha, daquilo que o rodeava, e sentir ao mesmo tempo que sua cabeça descansava comodamente no veludo do alto respaldo, que os cigarros continuavam ao alcance da mão, que além dos janelões dançava o ar do entardecer sob os carvalhos".]

Entretanto, não nos equivoquemos: se "a ilusão novelesca" consiste em estabelecer, como diz o dicionário, para além do normal e do trivial, "uma aparência desprovida de realidade", os preparativos da leitura visam, como se vê, a tornar essa realidade o mais confortável, o mais aceitável possível. E se houver prazer nessa leitura, ele será encontrado não na aproximação do objeto imaginário mas, ao contrário, no distanciamento progressivo do que é a "realidade", e, mais ainda, na sua atenuação, reduzindo-a a um toque, à eventualidade de uma fumaça de cigarro. Longe de gozar o contato promissor com o objeto estético, o sujeito procura "poetizar" a vida, substituindo o texto por uma outra visão e uma outra estética, a do "ar do entardecer (que) parecia dançar sob os carvalhos". Perversão ou sabedoria? Estilo de vida de um esteta ou sua projeção derrisória?

A dominação que exercem as "imagens" transforma a relação das forças: ao prazer do *distanciamento* da realidade atenuada e evanescente se substitui a *absorção* do sujeito pelo mundo da ilusão: a absorção se obtém pelo espetáculo da "sórdida escolha" na qual se debatem os protagonistas:

Il fut ainsi témoin de la dernière rencontre dans la cabane parmi la broussaille. La femme entra la première, méfiante. Puis vint l'homme, le visage griffé par les épines d'une branche. Admirablement, elle étanchait de ses baisers le sang des égratignures. Lui, se dérobaît aux caresses. Il n'était pas venu pour répéter le cérémonial

d'une passion clandestine protégée par un monde de feuilles sèches et de sentiers furtifs. Le poignard devenait tiède au contact de sa poitrine. Dessous, au rythme du cœur, battait la liberté convoitée. Un dialogue haletant se déroulait au long des pages comme un fleuve de reptiles, et l'on sentait que tout était décidé depuis toujours. Jusqu'à ces caresses qui enveloppaient le corps de l'amant comme pour le retenir et le dissuader, dessinaient abominablement les contours de l'autre corps, qu'il était nécessaire d'abattre.

["(...) fue testigo del último encuentro en la cabana del monte. Primeiro entraba la mujer, recelosa; ahora llegaba el amante, lastimada la cara por el chicotazo de una rama. Admirablemente restanaba ella la sangre con sus besos, pero él rechazaba las caricias, no había venido para repetir las ceremonias de una pasión secreta, protegida por un mundo de hojas secas y senderos furtivos. El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latía la libertad agazapada. Un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes, y se sentía que todo estaba decidido desde siempre. Hasta esas caricias que enredaban el cuerpo del amante como queriendo retenerlo y disuadirlo, dibujaban abominablemente la figura de otro cuerpo que era necesario destruir".]

["(...) foi testemunha do último encontro na cabana do mato. Primeiro entrava a mulher receosa; agora chegava o amante, a cara ferida pelo chicotazo de um galho. Ela estancava admiravelmente o sangue com seus beijos, mas

ele recusava as carícias, não viera para repetir as cerimônias de uma paixão secreta, protegida por um mundo de folhas secas e caminhos furtivos. O punhal ficava morno junto a seu peito, e debaixo batia a liberdade desejada. Um diálogo envolvente corria pelas páginas como um riacho de serpentes, e sentia-se que tudo estava decidido desde o começo. Mesmo essas carícias que envolviam o corpo do amante, como que desejando retê-lo e dissuadi-lo, desenhavam abominavelmente a figura de outro corpo que era necessário destruir”.]

Nosso propósito não é submeter a uma análise rigorosa esse belo texto, mas nos servirmos dele para tentar compreender, além do modo de ser de um objeto literário, sua relação sutil com o sujeito “absorvente”.

De início, um fato notável. O sujeito abandona sua poltrona e penetra sem transição no novelesco, participando, na qualidade de “testemunha”, do encontro dos protagonistas: sujeito-leitor, situado no nível da enunciação (enunciada), ele se transporta ao interior do enunciado.

O actante cognitivo assim instalado como testemunha é ao mesmo tempo um ator que assume papéis de ordem patêmica e ética, ele se põe a viver entre as personagens do romance; apaixonado, reage enfaticamente e julga soberanamente: a mulher estanca “admiravelmente” o sangue dos arranhões de seu amante, suas carícias desenhavam “abominavelmente” os contornos do corpo de seu marido. A entrada progressiva na nova experiência estética se situa, nessa instância de apreensão, somente no plano passional. Mas essa patemização do objeto literário figu-

rativo só é possível a partir de uma dramatização excessiva, isto é, de um espetacular posicionamento, no discurso, das estruturas narrativas convocadas para este efeito.

Tem-se, todavia, a impressão de que a instalação da dimensão patêmica, sobre a qual se estabelece a relação de conjunção entre o sujeito e o artefato estético, não é suficiente. Assim, a frase-pivô do texto:

“Un dialogue haletant se déroulait au long des pages comme un fleuve de reptiles...”

[“Um diálogo anhelante corria por las páginas como un arroyo de serpientes...”]

[“Um diálogo envolvente corria pelas páginas como um riacho de serpentes...”]

ao mesmo tempo que subsume as diversas isotopias textuais, permite franquear um novo limite modal. Com a última referência ao “longo das páginas”, é o significante material – o livro impresso – que denota a presença não inteiramente apagada do leitor. O “diálogo envolvente” concatena já indissolivelmente dois planos do significado: diálogo no texto e diálogo dos dois corpos, enquanto que sua comparação com “um riacho de serpentes”, ao agregar uma nova dimensão figurativa, referencia a cena amorosa e lhe confere, definitivamente, o estatuto de “realidade”. A inversão é total, e o sujeito esteta desapareceu completamente do horizonte do leitor fora do texto que somos nós.

Curiosamente, um novo sujeito ("sentia-se") – coro do teatro antigo – faz sua aparição para nos anunciar "que tudo estava decidido desde o começo". A estrutura polêmica da intriga, criadora de tensões patêmicas, e o afrontamento dos desejos cedem lugar a um universo deontico onde reinam o dever fazer e a necessidade. O sujeito cognitivo recém instalado pressupõe a existência de um Destinador inexorável que ordena o mundo segundo sua própria lógica, que "decidiu tudo desde o começo".

A construção do objeto literário está praticamente terminada; um universo trágico sem relação com a cotidianidade do leitor sibarita, para além da "sórdida escolha" de um drama passionai, constituiu-se com total autonomia. O sujeito-observador, integrado nesse mundo, não pode mais disso escapar: doravante, a fatalidade e a morte pesam sobre ele, tanto como sobre os outros personagens do romance, fazendo-o participar de sua sina.

É somente a esse preço, adquirindo uma dimensão trágica de alcance universal, que uma ficção pode transformar-se em surrealidade, susceptível de acolher em seu seio, no momento da apreensão estética, o próprio sujeito.

O resto seguirá. Decidido o assassinato, os amantes elaboram um plano minuciosamente calculado; seu "ensaio implacável mal se interrompia para que uma mão acariciasse uma face". O casal se separa, cada um prosseguindo o seu caminho. O amante distingue no final, "na bruma malva* do crepúsculo" – a malva sendo a cor do luto

e da morte –, o caminho que conduz à casa. Ele se aproxima e nela penetra:

D'abord une salle bleue, puis un corridor, puis un escalier avec un tapis. En haut, deux portes. Personne dans la première pièce, personne dans la seconde. La porte du salon, et alors, le poignard en main, les lumières des grandes baies, le dossier élevé du fauteuil de velours vert et, dépassant le fauteuil, la tête de l'homme en train de lire un roman.

["... primeiro uma sala azul, después una galeria, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela."]

"... primeiro uma sala azul, depois uma varanda, uma escadaria atapetada. No alto duas portas. Ninguém no primeiro quarto, ninguém no segundo. A porta do salão, e então o punhal na mão, a luz dos janelões, o alto respaldo da poltrona de veludo verde, a cabeça do homem na poltrona lendo um romance."]

O que primeiramente chama atenção nessa passagem final do texto é o desaparecimento completo dos verbos de ação no instante mesmo da ação decisiva. O efeito de sentido produzido é, evidentemente, a instalação, diante do leitor, de um significante "purificado", apropriado para

*N.T. A tradução para o português foi mudada pois: "na rósea bruma do crepúsculo" modifica o original espanhol "en la bruma malva del crepúsculo", no qual a análise de Greimas centra-se.

convocar um novo sentido; mas é também a paralisação do tempo, característica da apreensão estética; e, enfim, com "o punhal na mão", destacando-se à "luz dos jane-lões", é o minuto de verdade para a vítima propiciatória. Mesmo reconhecendo aí os traços de um ritual espanhol, não se pode deixar de ver na vitimização do homem em sua "poltrona de veludo verde", na sua condenação a uma morte iminente, a representação simbólica do impacto que produz a obra trágica sobre o espectador, isto é, da catarse aristotélica. Pois, enfim, a eficácia suprema do objeto literário – ou mais em geral, estético –, sua conjunção assumida pelo sujeito, não está por acaso na sua dissolução, na passagem obrigatória pela morte do leitor-espectador? Morte ou vida em êxtase – pouco importa qual das duas – não é por acaso a estesis sonhada?

Uma outra sabedoria ou, em todo caso, uma outra leitura, complementar, do texto parece contida na mensagem dirigida ao leitor no título do conto. Que duas histórias – uma "real" e a outra "imaginária" – se encontram unidas por seu comum enquadramento espacial, que a primeira começa numa casa rodeada por um parque e que a outra termina nessa casa, não quer dizer que a representação do real e a do imaginário formam uma só. A continuidade dos parques nos parece mais profunda, em primeiro lugar porque dela uma mesma "moralidade" é extraída. Se a estetização da vida, calma e serena, aí se encontra resumida por um pedaço de frase:

"il laissait sa main gauche caresser de temps en temps le velours vert",

["... dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde"]

["... deixou que sua mão esquerda acariciasse, de quando em quando, o veludo verde",

o tumulto das paixões, todo esse "ruído e furor" que atinge as dimensões do trágico, mal foi interrompido

"... le temps qu'une main frôle une joue".

["... para que una mano acariciara una mejilla".]

["... para que uma mão acariciasse uma face".]

Uma efêmera sensação tátil, o contato delicado do sujeito com o outro – o veludo, a face (a bochecha, no conto em espanhol e em francês) – é tudo o que resta quando não há nada mais a esperar.

As escapatórias

Um dia do ano de 1802, um jovem chamado Friedrich Schiller, num encontro casual numa das pequenas cortes da Alemanha, pôs-se a explicar a Madame de Staël, com convicção e em mau francês, que a atividade criativa não devia servir para nada: a idéia e o ideal da *arte pela arte* nasciam e a fórmula estava definitivamente selada. Conforme o espírito de época, esta "finalidade sem fim" não tarda em erigir a Literatura e a Arte em valores supremos.

O domínio do belo não cessa desde então de se estender: junto ao culto do artista e de sua missão, o espectador afirma seus direitos aos sentimentos estéticos. A arte, cuja essência parecia estar encerrada nos objetos criados, penetra na vida que se torna o lugar de encontros e acontecimentos estéticos.

Um passo a mais, e a apreensão estética — enquanto "fatia de vida", enquanto percurso particular do sujeito — pode ser, por sua vez, constituída como objeto literário: os textos que acabamos de comentar são exemplos disso.

Uma dupla questão de credibilidade se põe imediatamente: em que medida estas apreensões "de papel", elas mesmas já estetizadas, refletem as experiências estéticas

que vivem os sujeitos históricos "reais"? E, admitindo que se trate de simulacros dignos de fé e utilizáveis eventualmente como modelos discursivos que permitam analisar os comportamentos humanos "vividos", são elas somente configurações parciais emergentes de uma *episteme* localizável, a do século XX, ou bem nos dizem algo de nossa condição humana? São questões de método que a semiótica se põe sem cessar e que ela vive com lucidez.

Algo, não se sabe o que, acontece de repente: nem belo, nem bom, nem verdadeiro mas tudo isto de uma só vez. Nem sequer isso: *outra* coisa. Cognitivamente inapreensível, esta fratura na vida é, depois, susceptível de todas as interpretações: crê-se reencontrar aí a *insuspeitada* espera que a precedeu, crê-se aí reconhecer a *madeleine* que remete às imemoráveis nascentes do ser; ela faz nascer a esperança de uma vida verdadeira, de uma *fusão total* do sujeito e do objeto. Ao mesmo tempo que o sabor de eternidade, ela deixa o ressaibo da imperfeição.

Estas referências metafóricas à ordem gustativa das sensações não são inocentes: englobada pela cotidianidade pragmática ou cognitiva, a apreensão de outra coisa, daquilo que é não-sujeito para o sujeito, *efetua-se sobre o plano sensorial*. O espaço organizado da percepção se converte em uma extensão biomática em que todas as espécies de sinestesias são possíveis. Admite-se facilmente que as ordens sensoriais estão dispostas em estratos de profundidade, segundo uma hierarquia instituída, de certo modo, pela distância que separa o sujeito do objeto alvo. Assim, inclusive no mundo racionalizado da visão — o mais

superficial dos sentidos —, distinguem-se os níveis escalonados do eidético, do cromático e, em última instância, da luz.

Porém, "profundidade" significa sobretudo intimidade, e vê-se bem como o olhar de Palomar-Calvino, instalado, em seguida do *guizzo* espelhante, a meio caminho do objeto, termina "por aflorar" o seio nu; como, para Rilke, estando a sonoridade musical reduzida às funções do metrônomo, só o perfume e o toque, obedientes ao ritmo respiratório do corpo, podem, afinal, estabelecer o bom contato. O perfume é um sentido "profundo", e a comunicação com o sagrado — "o odor de santidade", mas também o fedor que revela a presença do diabo — passa antes de tudo pelo canal olfativo. A apercepção gustativa do mundo é, em contrapartida, mais completa e ambígua: dado que o sabor é sentido no interior da boca, questiona-se como é que a compreensão do gosto manifesta uma tendência a generalizar-se e a intelectualizar-se. O gosto se aplica, com efeito, ao conjunto do leque de relacionamentos com o mundo; o latim *sapere*, ter sabor, converte-se em *saber*. Isto seria devido, parece, ao fato de que a conjunção gustativa está situada no próprio interior do corpo e que o sujeito, em sua relação com o objeto, é neste caso o ator predominante; também ao fato de que, apesar das aparências, o contato saboroso é sempre efêmero, descendo em direção à garganta e, finalmente, bastante superficial. Somente quando repousa sobre a tatilidade a que está unido — na sucção, no beijo — é que o gosto reencontra sua plenitude.

A coalescência das sensações pode ser considerada como um enriquecimento da comunicação. Pode-se, no entanto, perguntar se o sincretismo das linguagens, se a mescla de seus significantes, não conduz às vezes a transformar o objeto estético em uma espécie de opereta estilo Franz Lehár. Por isso, valoriza-se a escuta da música – e isto desde a época romântica – fechando obrigatoriamente os olhos: a monoisotopia sensorial aumentaria assim a eficácia da captação sonora.

Entre o sincretismo e o exclusivismo sensoriais, poderíamos considerar um outro tipo de abordagem, sintática e narrativa, e não mais paradigmática. O exemplo da cerimônia japonesa do chá – com seu aspecto ainda um pouco exótico – oferece-se em primeiro lugar: nessa cerimônia nota-se um aprofundamento gradual e contínuo que começa com a admiração de um quadro único, prossegue com o encontro de uma flor odorante, até chegar, no final do percurso, pelo contato delicado com o recipiente que o antecipa, a dar todo seu valor ao sabor perfumado do chá. Sem ir tão longe, pode-se talvez dizer o mesmo dos rituais, comparáveis ainda que diferentes, da cozinha francesa, em que a apresentação visual ostentatória de um prato, a protensão e a apreciação olfativas constituem um verdadeiro *introïbo*, uma espera exaltante e adiada da consumação.

Evidentemente, nem a mudança brusca de isotopia, nem o aprofundamento sensorial, explicam por si mesmos este evento único, extraordinário que buscamos compreender: a aparição de uma outra ilha, a irrupção do par-

que na sala de música, a mutação da vista do seio em “visão” sobrenatural, o resplendor da obscuridade em todas as cores do arco-íris, a condenação à morte do leitor, significam, cada um a sua maneira, a transformação fundamental da relação entre o sujeito e o objeto, o instantâneo estabelecimento de um novo “estado de coisas”.

Simple desregramento da percepção, diria o bom senso, que um Henri Michaux buscou obter por outras vias. Ou dispositivo genético particular, que leva alguns a ver as coisas de modo diferente. Para nós, não se trata de estatuir as causalidades, mas sim de descrever um fenômeno de efeitos estranhos, ressonantes.

Simplifiquemos um pouco as coisas. O debate sobre a natureza da linguagem pictórica é, no meio dos semióticos, sempre atual. Conhece-se a importância das línguas naturais na construção do mundo dos objetos iconizados. Postula-se a necessidade de uma “grade de leitura” que permita o reconhecimento dos objetos representados no quadro chamado figurativo. Admite-se que este tipo de leitura nada diz – ou diz muito pouco – sobre a pintura mesma. Porém sabe-se, a partir de Diderot – e, provavelmente, desde sempre, todavia sem o dizer – que existe uma outra leitura, “técnica”, da pintura.

Tudo ocorre como se, no encontro das *gestalten* – formas sob as quais as figuras do mundo se erguem diante de nós –, nossa leitura socializada se projetasse à frente e as vestisse, transformando-as em imagens, interpretando as atitudes e os gestos, inscrevendo as paixões nos rostos, conferindo graça aos movimentos. Porém também é como se, às vezes, em vista de uma “deformação coerente” do sen-

sível – como diria Merleau-Ponty – , uma leitura segunda, reveladora das formas plásticas, fosse à frente das formas iconizáveis e reconhecesse nelas correspondências cromáticas e eidéticas “normalmente” invisíveis e outros formantes mais ou menos “desfigurados” aos quais ela se apresaria a atribuir novas significações. Desse modo, poder-se-á dizer, a pintura se põe a falar sua própria linguagem.

Se a semiótica visual consegue, bem ou mal, propor uma interpretação coerente da dupla leitura – iconizante e plástica – dos objetos do mundo, para dar conta do fato estético ainda será necessário estender esse gênero de análises, generalizando-os, ao conjunto dos canais sensoriais. O perfume do cravo e o perfume da rosa são, em um primeiro momento, identificáveis como metonímias do cravo e da rosa: eles não se distinguem, do ponto de vista do modo de sua formação, das formas visuais lidas por alguém que conheça um pouco de flores. Ainda será necessário que as harmonias perfumadas, escondidas sob essas denominações de origem, desvelem ao sujeito suas coalescências e suas correspondências para guiá-lo, por fascinações atrozes e exaltantes, em direção a novas significações resultantes de uma conjunção carnal e espiritual íntima, absorvente, com o sagrado.

Assim, a figuratividade não é uma simples ornamentação das coisas, ela é esta tela do parecer cuja virtude consiste em entreabrir, em deixar entrever, graças ou por causa de sua imperfeição, como que uma possibilidade de além (do) sentido. Os humores do sujeito reencontram, então, a imanência do sensível.

UMA ESTÉTICA EXAURIDA

Se, esquecendo momentaneamente esses excepcionais acontecimentos que somente ocorrem uma vez e deixam marcas por toda a vida – nostalgias, pressentimentos, esperanças –, se tentássemos compreender um pouco como esta certa coisa da qual não temos senão uma vaga idéia e que a língua recobre com o termo estrangeiro e estranho de “estética” está presente em nossos comportamentos de todos os dias, poder-se-ia tomar como exemplo, seguindo Lévi-Strauss, uma das dimensões fundamentais da cultura – a cultura vestimentar – e interrogar-nos sobre as práticas cotidianas mediante as quais a estética se manifesta.

Balzac, que amava as mulheres, deixou admiráveis retratos das grandes damas em trajes de gala. É mais difícil, entretanto, encontrá-las descritas em seus “exercícios”, por exemplo, no momento em que estão se vestindo: programa extremamente complexo com tudo o que ele implica de reflexões, de ajustes, de hesitações. Vestir-se é coisa séria e toda a inteligência sintagmática é empregada neste ato: eis aí uma sequência de vida “vivida” como uma sucessão ininterrupta de escolhas e que conduz pouco a pouco à construção de um objeto de valor.

Tomando somente alguns dos parâmetros que presidem essas escolhas, percebe-se a que ponto este fazer es-

tético escapa à "grande estética". A funcionalidade da vestimenta em primeiro lugar: as condições atmosféricas, a estação, o tempo que faz, exigem uma adaptação à necessidade vinda do exterior que, erigida em valor, conduz à idéia do *confortável*. As pressões sociais em segundo lugar: a mulher se vestirá em função do meio ao qual ela pertence, da previsão do ambiente – ou dos ambientes e das circunstâncias – que ela deverá afrontar. As exigências da "natureza" – e sobretudo de sua representação social – conjugam-se assim com as da "cultura". Os deslizos, as incongruências, são sancionados como indicadores de mau gosto; as "combinações", medidas com o metro do apropriado e da conformidade, são do domínio do *conveniente*, juízos que nada têm de especificamente estético e que se estendem ao saber-viver, à boa educação, à ética.

Vem em seguida a dimensão passional. O desejo de agradar implica primeiramente a imagem que uma mulher tem de seu próprio corpo, de suas qualidades e defeitos, e a leva a elaborar uma certa aparência "pessoal". Mas agradar é também uma operação de sedução, isto é, uma forma particular de manipulação que pede uma adaptação, sempre arriscada, da imagem que a mulher tem de seu corpo vestido àquela que os outros – pouco importa que se trate de um indivíduo ou do "mundo" – dela fazem, ou àquela imagem que ela gostaria que os outros tivessem dela. Uma tal "personalização" é, portanto, eminentemente intersubjetiva (ela pressupõe a convocação de dois simulacros e sua comparação feita com a ajuda de dois códigos diferentes) e muito mais cognitiva do que patêmica.

☉ Mudando ligeiramente de assunto, consideremos a mulher que pratica a arte fútil de olhar vitrinas. Face à exuberância das formas e das matérias, ela se vê assaltada por mensagens que deve interpretar, por sugestões que deve sancionar, pois esta arte é, em sua totalidade, de aplicação e seu alvo será sempre o corpo da mulher imaginariamente vestido. Todavia, ao contrário do que ocorre quando a mulher se propõe vestir-se – momento em que o conjunto de possibilidades exploráveis já está pré-selecionado, fechado, e em que as escolhas obedecem sobretudo a fatores externos, faz aqui sua aparição uma nova "grade de leitura". Com efeito, quando se trata de reconhecer um vestido "muito simples" ou um *tailleur* "chic", os elementos de informação submetidos ao julgamento são de ordem figurativa – linhas, cores, gestos, atitudes – mas requerem ser avaliados e dotados de significados de ordem conceitual: simplicidade, elegância, refinamento. E isto tanto mais quanto as figuras assim convocadas pertencem à dimensão prática da vestimenta e fazem parte das morfologias e dos programas funcionais: elas são extraídas de conjuntos demasiadamente diversos para serem arranjadas em inventários figurativos "verticais" axiologicamente conotados.

☉ De onde vem, então, o prazer que acompanha essas operações cognitivas? Do reconhecimento, sentido a cada vez como uma vitória, no meio de uma multidão de formas, de uma linha, de um certo garbo que seriam intrínsecos da elegância ou da graça? Tudo ocorre como se as figuras, a um só tempo metonímicas e essenciais, fossem culturalmente etiquetadas da mesma maneira que as for-

mas elementares dos grandes estilos – o classicismo, o barroco – e que seu uso constituísse o *gosto*.

Quanto a seu estatuto semiótico, estas grades de leitura “degustativa” – ou sócio-estética – parecem linguagens de conotação, que levam a pensar nas projeções passionais reconhecidas por Panofsky na pintura da Renascença ou nas conotações sociais descritas de excelente maneira por Roland Barthes em *Mitologias*.

Historicamente, o essencial desta cobertura conceitual do domínio do gosto parece ser constituído de saberes do grande século das Luzes, no qual o “estilo” – antes de ser o homem mesmo – era considerado como uma dimensão social de avaliação: graça, elegância, simplicidade, distinção, tais termos são julgamentos classificatórios. Foi também na mesma época que surgiu uma “idéia nova”, a de “originalidade”, que erigindo-se em seguida – ajudada pela noção de progresso que lhe é contemporânea – como um instrumento axiológico formador do estilo de vida, oferecerá uma visão de mundo, constituirá uma nova *episteme* cultural a cujas inelutáveis restrições continuamos submetidos. Dito isso, a originalidade, enquanto projeto de busca e valor da vida pessoal, condena-se ela mesma à sua socialização. A idéia de *gerações* – uma invenção dos românticos – que se sucedem, negando a cada vez a antiga, é a afirmação de uma “originalidade coletiva”. As Artes e as Letras progridem assim no ritmo das gerações – ou talvez, mais tarde, das semi-gerações – enquanto que a vida – isto é, os modos de pensar, de sentir, de amar, sem falar do modo de se vestir – segue-as ou precede-as, já não se sabe mais. A última tentativa da escritura roma-

nesca desejosa de obedecer às leis do progresso, uma literatura racional sucedida, no interior do mesmo paradigma, por uma geração do absurdo que desemboca no *néo-romanda* insignificância, terminou em um beco sem saída. Tendo desaparecido como que por encantamento a fé no progresso, não sobram a não ser viagens sem astro-lábio. Fala-se hoje, parece, da “eficácia” e do “escândalo” como últimos avatares do gosto e da desesperada aspiração de o ultrapassar.

O que se entende, geralmente, por linguagens de conotação, são espécies de taxinomias, projetadas sobre organizações discursivas primeiras e articuladas como sistemas hierarquizados. Isto parece convir às axiologias que repousam sobre fundamentos binários sólidos, tais como o verdadeiro e o falso epistêmicos ou o bem e o mal éticos, ainda que a sua concretagem já esteja um pouco trincada. Não ocorre o mesmo, infelizmente, com a axiologia estética, na qual o gosto não convoca o desgosto como seu contrário, e o belo reina solitário na boca de todos, já faz mais de cem anos, a despeito dos filósofos e críticos de arte. A feiúra (*laideur*), cuja etimologia germânica – *leid* “dor” – já torna suspeita, não corresponde ao belo, e é “a beleza da feiúra”, e não a fealdade, o que é admitido como valor estético. A impossibilidade de reconhecer um estatuto formal idêntico aos três fundamentos dos valores *per se* da “grande axiologia” humana é muito desconcertante. A esperança que pôde por um momento suscitar o “museu imaginário”, permitindo confrontar e trans-

cender as variações culturais, desembocou somente numa exaltação sincrética do sagrado.

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. O universo estético avalia, exalta os seus valores a partir de um horizonte neutro: quer se trate da *indiferença*, que lhes serve de contrastante patêmica, quer se trate, sobretudo, da *insignificância*, repulsa de qualquer atribuição, os valores estéticos, ascendentes, afirmam-se como um excedente de sentido.

A partir desse momento, então, todo impulso em direção à estesia está ameaçado de uma recaída na anestesia, no "uso e usura" como sucintamente o diz Michel Tournier.

O uso, esta utilização funcional dos dias de nossa vida, parece, à primeira vista, uma excelente coisa. Nossos comportamentos cotidianos, convenientemente programados e otimizados, perdem pouco a pouco seus significados, de tal modo que inumeráveis programas de uso não têm mais necessidade de ser controlados um a um: nossos gestos se convertem em gesticulações; nossos pensamentos, em clichês. Os usos sociais, automatizados, outorgam ao homem os serviços de água, de calefação, de luz. Não é senão um lugar comum falar da "banalização" de nossa sociedade atual, enquanto antigamente somente o

forno comunal era chamado de "banal"¹. Que fará o homem assim liberado destes anos de vida inteligentemente economizados? Não descansará até transformar seus lazeres em "produtos" negociáveis para dessemantizar sua própria liberdade.

Se o uso, transformando os gestos sensatos em insignificância, comporta, apesar de tudo, certos efeitos liberadores, a usura, tomando seu tempo, ataca os momentos da vida que o homem desejaria consagrar a outra coisa — outra coisa a que ele chama "vida" — e põe-se a corroê-los. Pois embelezar a vida procurando "saídas" não é por acaso reconhecer que este lugar de onde se sai "não é a vida", e criar para ele um alhures imaginário nutrido de espera e esperança?

Por mais que as "saídas" sejam variadas em seu conteúdo, sua forma não é menos redundante: a iteratividade ameaça, então, de tornar-se a dimensão aspectual dominante da vida. De fato, a redundância se interpreta de duas maneiras: é a ausência de informação e, por isso, a redução da vida interior do indivíduo ao silêncio; mas ela é também mensagem obsessional dos conteúdos que, sendo estruturáveis, põem-se, às vezes, a lhe tocar uma pequena sonata.

Infelizmente, do mesmo modo que a originalidade, estas saídas fora de si quase sempre são socializadas e so-

¹ N. T. No texto francês, "banal" refere-se às coisas pertencentes ao "ban", ou seja, ao senhor feudal, que têm um uso comunal. Entre as circunscrições do domínio feudal, o uso do forno pelos vassallos fazia-se mediante um pagamento de taxa ao suserano, como era o caso também do moinho para a moagem do trigo.

ciáveis. As paixões, a força da repetição, se fixam em papéis patêmicos, isto é, finalmente, em simulacros passionais representáveis. O espírito se degrada para acabar em seqüências de brincadeiras gastas. O amor murcha, gasta-se, para se converter em indiferença, ou, no melhor dos casos, em uma "estética das cenas domésticas". Último avatar de nossas sociedades de consumo da vida: a dança dos dervixes que, em seus giros, perseguem a aniquilação como forma suprema de conjunção com o divino, esgota-se nos confins das cerimônias "liberadoras" de sábado à noite. A usura, que noutros tempos provocava o esplim ou a rebelião, resulta agora em uma busca exaurida que se detém no umbral da insignificância.

A ESPERA DO INESPERADO

As pateadas de nossos dervixes ocidentais, diz-se, são somente um sintoma a mais do evidente crepúsculo de valores que vivemos. No entanto, esse gasto de energia em vão, essa ideologia da "ação pela ação" que não faz muito tempo engendrou todos os fascismos, também pode significar outra coisa: sabe-se que a rapidez do ritmo metáforiza — semioticamente falando — a atualização do deslocamento, que a intensidade do movimento executado no local anuncia a transformação do sujeito de estado em sujeito de fazer, condições necessárias, porém não suficientes, de um programa de busca ao qual falta apenas a injeção de um ou outro valor no lugar vazio previsto para o objeto protensivamente visado. O umbral da insignificância, por pouco que apareça no horizonte algum Vietnã pessoal, poderia então ser facilmente superado.

Mas onde estão esses vietnãs, agora que as letras maiúsculas com que se costumava ornamentar as palavras, tais como história ou humanidade, desapareceram como que por encantamento, e quando somente os humildes e os esquecidos cultivam ainda algumas flores em oxidadas latas de conserva? Como lutar contra a falta de símbolos generalizada, onde cultivar o "sentido de belo", sentido o melhor partilhado entre os homens, como intuitivamente sabemos?

Um pouco de psicoterapia: "transformar o agir em fazer"; um pouco de semiótica: ressemantizar a vida trocando "os signos por gestos". Eis que os diagnósticos se prolongam em prognósticos.

A fronteira entre o observável e o desejável é difícil de ser mantida, sobretudo para uma semiótica que quer ser ao mesmo tempo uma axiologia. Como se introduzem os valores, transcendentais por definição, nos comportamentos cotidianos do sujeito? E como podem eles – ou poderiam – ser aí integrados? Entre essas duas interrogações, não há senão um passo quase sempre imperceptível. Aliás, é necessária a distinção?

A descrição da fechadura dogon é exemplar. Eis aqui uma coisa do mundo, entre outras, que tem uma utilidade evidente: fechar a casa. Mas ela é também uma divindade protetora da moradia e, ademais, uma obra muito bela. Participando das três dimensões da cultura – funcional, mítica, estética –, a coisa torna-se assim um objeto de valor sincrético. Dotado de memória, coletiva e individual, portador de significação com facetas múltiplas que tecem redes de complexidade com outros objetos, pragmáticos e cognitivos, o objeto insere-se na vida de todos os dias agregando-lhe espessura.

Voltemos, mais uma vez, à vestimenta feminina. Objeto utilitário que protege das intempéries e outros incômodos, a vestimenta não adquire sentido a não ser quando ela "veste" a mulher. Explorando os diversos paradigmas do gosto, ela preenche sua função do parecer, projetando uma imagem reconstruída da figura da mulher para insinuar o ser de seu corpo como um *segredo* precioso.

Transcendendo a estética do gosto, o sujeito se eleva assim em direção à intuição de uma estética imaginária.

Guardiã do corpo segredoso da mulher, a vestimenta, ao mesmo tempo obstáculo e desejo de transgressão, é criadora de um espaço onde o interdito – como em outros domínios – pode plenamente preencher seu papel de instaurador do sentido, onde o imaginário pode se exercer livremente até desenvolver a concepção ocidental de amor. Com efeito, a distância que se estabelece desse modo é, no plano espacial, o equivalente da espera na temporalidade, e esta visualidade imperfeita – ou mais-que-perfeita, porém, jamais perfeita – é somente a forma distanciada do tato, tanto é verdade que o tato, a mais profunda das sensações a partir das quais se desenvolvem as paixões do "corpo" e da "alma", visa, no final das contas, a conjugação do sujeito e do objeto, única via que conduz à *esthesis*.

Não se trata aqui de nossa predileção pelas fechaduras nem do culto da mulher-objeto, mas de uma interrogação apoiada em exemplos ingênuos – alguns dirão mesmo arcaicos – sobre a possibilidade de ressemantização dos objetos gastos que nos rodeiam e das relações intersubjetivas esgotadas ou prestes a ser: no primeiro caso, vê-se uma carga estética introduzindo-se na funcionalidade do cotidiano; no segundo, um desejo de conduzir o cotidiano em direção a um alhures.

Existiriam modos de dar mais densidade à vida, de entrecortá-la de eventos "estéticos" a partir de desvios do funcional. A questão que se põe é saber se, a partir daí, é possível conceber séries articuladas de comportamentos

e atitudes, e sintagmatizar tais cadeias de eventos. Dito de outro modo: é possível uma sintaxe da vida "aceitável"? Entre as práticas do gosto socializado, que conduzem à usura das categorias estéticas e o grande evento, que talvez acontecerá, existirá um caminho pessoal por traçar, um caminho para a esperança?

Quem diz esperança diz espera. Enquanto se concebe a vida fresca e ingênua como uma sucessão de esperas e de distensões ou, segundo Souriau, de exaltações e de apaziguamentos, sua versão desgastada, fatalidade de nossa época, a apresenta denotativa e aplanada. São, contudo, suas virtualidades tensivas – do discurso e da história do sujeito – as que talvez não resultem impossíveis de explorar. Pense-se, por exemplo, na linguagem poética em que à prosódia das gastas línguas naturais se superpõe um segundo ritmo, feito de esperas de tempos fortes, seguido de outras esperas e terminando em esperas de esperas – ou em reiteraões estróficas, essas formas complexas de esperas que se respondem em eco umas às outras: a linguagem poética, se não dá ainda acesso direto ao sagrado, é certamente uma linguagem não-profana. Para passar do figurado ao próprio, nossas nostalgias, observadas mais de perto, não são senão recordações de esperas abortadas. A montante e a jusante, o essencial de nosso imaginário aí se resume.

Uma vida modelada por esse duplo ritmo se expõe todavia aos perigos da ritualização; uma busca de estetização da vida ameaça desembocar no molde da vida do esteta. Para evitar que a iteração das esperas degenera em monotonia, é concebível um arriscado deslocamento da acen-

tuação: uma síncope tensiva, realizando antecipadamente o tempo forte e uma delicadeza em obséquio da espera do outro; ou ainda um *sostenuto* prolongando a espera, acompanhado de inquietude, porém, revigorando o tempo forte ainda esperado. A turbulência assim criada revaloriza então o ritmo esgotado.

A balada romena, poesia popular de forte dose mítica – me explicaram –, esforçava-se com afã para quebrar a acentuação natural da língua, distribuindo os tempos fortes do ritmo poético em lugares incongruentes, perturbadores. O entusiasmo da senhora Germaine Dieterlen, quando exclamou que a poesia mítica dos Dogons procedia exatamente da mesma maneira, não fez senão consolidar minhas tentativas de interpretação. Do mesmo modo que a procissão das máscaras, gritando na noite com vozes contrafeitas, inumanas, a manifestação dos espíritos encarnados, o ritmo entrecortado e dissonante da poesia mítica assegura a mensagem que vem de um além e afirma a presença persuasiva do sagrado.

O sagrado finda por subjugar o cotidiano narrativizado ou narrativizável, por quebrar o seu ritmo "natural" de duas maneiras: transcendendo-o ou sustentando-o, afirmando o frenesi do mundo ou insinuando a anulação do sujeito. Uma sucessão de explosões de vozes estridentes, cortantes, anuncia o iminente cataclisma universal; uma monotonalidade de canto gregoriano proclama a evanescência da vida e a promessa de "*pancalia*". Tanto em um caso como em outro acaba prefigurada a fusão do sujeito com o que está fora dele.

Pouco importa que o discurso aqui empregado se sirva de metáforas de ordem poética ou musical, pois trata-se sempre de nossa pobre vida cotidiana e dos diferentes meios de nela introduzir fraturas. Se a poesia pode sempre ser definida como "a projeção do paradigmático sobre o sintagmático", isto é, como a superposição de dois ritmos, sua forma moderna, ante o temor de que as simetrias assim instauradas produzam de novo aquele efeito de sentido da iteratividade de esperas esperadas, propõe uma nova regra do jogo "estético": a dissimetria, que se supõe criadora de novos choques e de outras fissuras. Formulada em termos um tanto diferentes e estendida ao conjunto das artes, essa regra já está presente em Baudelaire:

*"Ce qui n'est pas légèrement difforme a l'air insensible; – d'où il suit que l'irrégularité, c'est-à-dire l'inattendu, la surprise, l'étonnement sont une partie essentielle et la caractéristique de la beauté."*¹

[“Aquilo que não é ligeiramente disforme tem ar insensível; de onde se segue que a irregularidade, ou seja, o inesperado, a surpresa, o assombro, são uma parte essencial e a característica da beleza.”]

Diferente da velha idéia de originalidade, que já data de um bom século, a concepção baudelaireana é meta-semiótica: é a partir da dimensão estética do gosto já inte-

grado que ela propõe um novo desregramento, é além das esperas esperadas que ela reclama a investidura do inesperado. Ela conduz, todavia, como o teorema de Gödel, à sobreposição até o infinito das meta-semióticas ou, na pirâmide dos saberes, ao famoso “eu sei que tu sabes que eu sei, etc.”: a espera do inesperado se transforma em cada nível na espera esperada do inesperado. O perigo é previsível – sabe-se, aliás, que a aplicação deste princípio à vida cotidiana não deixou de produzir o dandismo –, mas talvez o assunto valha a pena: o efeito do real se apodera de imediato do nível dominado e dá ao inesperado a garantia da superação autêntica.

O fracasso que ameaça um tal projeto de vida, inspirado pelas artes e letras, vem provavelmente do próprio excesso de sua estetização, da demasiadamente copiosa memória cultural, enquanto que o seu deliberado enxugamento – que é uma aposta e um risco ao qual se expõe toda ambição estética – talvez desse a tal projeto alguma oportunidade. Pode-se sonhar: e se, no lugar de uma ambição totalizante que procura transfigurar toda a vida e põe em jogo o conjunto do percurso do sujeito, este pudesse proceder a um desmembramento de seus programas, à valorização do detalhe do “vivido”? Se um olhar metonímico e demorado se dedicasse a abordar com seriedade as coisas simples?... Uma vida assim aplanada – pode-se pensar nesse jardineiro japonês que a cada manhã dispõe um pouco distintamente as pedras e a areia de seu jardim – poderia então produzir, com “quase nada”, um inesperado quase imperceptível, anunciando uma nova jornada.

¹ Charles Baudelaire, “Fusées” in *Œuvres complètes I*, Paris, Callimard, Pléiade, p. 656.

Assim, mediante uma redução do tempo – dele não restando senão o efemêro –, mediante uma redução do espaço – atribuindo importância somente a seus fragmentos –, o ser humano se aproximaria, passo a passo, do essencial, permanecendo sempre, no entanto, na ordem do material. Edificar sobre a areia não é por acaso cultivar a espera do inesperado?

Querer dizer o indizível, pintar o invisível: provas de que a coisa, única, adveio, que outra coisa seja talvez possível. Nostalgias e esperas alimentam o imaginário cujas formas, murchas ou desabrochadas, substituem a vida: a imperfeição, desviante, cumpre assim, em parte, seu papel.

Vãs tentativas de submeter o cotidiano ou dele esvair-se: busca do inesperado que foge. E, todavia, os valores ditos estéticos são os únicos próprios, os únicos que, rejeitando toda negatividade, nos arremessam para o alto. A imperfeição aparece como um trampolim que nos projeta da insignificância em direção ao sentido.

O que resta? A inocência: sonho de um retorno às nascentes quando o homem e o mundo constituíam um só numa pancália original. Ou a vigilante espera de uma estesia única, de um deslumbramento ante o qual não nos encontraríamos obrigados a fechar as pálpebras. Mehr Licht!

APRESENTAÇÕES
DE
DE L'IMPERFECTION

Introdução¹

Paolo Fabbri

Universidade de Bolonha, 1988

Um traço distingue, entre outros, a busca de Édipo da do Graal: os modos de conhecimento. O rei tebanos começa por colocar-se uma questão sem resposta. Os cavaleiros ingleses tinham recebido a resposta desde o início, mas por não reconhecê-la, partem em busca de perguntas.

Ora, a busca do belo não é edipiana, não lhe falta a deslumbrante experiência das respostas, mas sim as perguntas pertinentes. Em uma época como nenhuma outra de estetização geral dos comportamentos e das crises endêmicas do filosofema estético, A. J. Greimas, semioticista e lingüista, optou pelo *estésico*, isto é, pelo componente afetivo e sensível da experiência cotidiana. Afasta-se de um corpo disciplinar legitimado que defende (e depende de) um *corpus* textual de referência. Em vez de nutrir-se de uma dieta unilateral de categorias e de exemplos, procurou des-implicar das obras (narrativas e poemas contemporâneos, baladas folclóricas, fechaduras *Dogone* e rou-

¹ Introdução de Paolo Fabbri, in Algirdas Julien Greimas, *Dell'Imperfezione*, tradução do francês para o italiano de Gianfranco Marrone, Palermo, Sellerio editore, 1988, pp. IX-XXVIII. Tradução do italiano para o português de Eugénio Vinci de Moraes, revisão de Ana Claudia de Oliveira e João Batista Simon Ciacó.

pas européias) e do obrar (shopping e procissões de máscaras africanas, cerimônias japonesas do chá e danças de dervixes), se não as regras, ao menos os critérios e as máximas da experiência estética. É um outro acesso, lateral a uma invasão teórica, com muitas portas em *trompe-l'œil*, em que não faltaram olhos encovados, com as equívocos de quem tentou decifrar enigmas.

Por isto a semiótica teve de se modificar: mobilizar novos instrumentos, praticar um gaio saber fazer de simulacros teóricos. No breve ensaio sobre a imperfeição, com um propósito comum, o de "pesquisa extraordinária", incorporou-se o espírito de solidariedade do Grupo de Semiologia e do Seminário de Semântica Geral com o qual, no ano 1985-1986, A. J. Greimas conclui o seu ensinamento sobre sistemas e processos da significação na *Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales*, em Paris.

1.1. Entre aquisições e reconsiderações, encontramos explicada uma panóplia de construções interdefinidas e o emprego de compartilhadas descrições *ad hoc*. Uma teoria que é um canteiro em obras, e regras frequentemente implícitas de adequação às linguagens-objeto. Ao conhecimento das estruturas semânticas e narrativas do Enunciado, soma-se a dimensão discursiva por meio das estratégias da Enunciação (*débrayage* e *embranchement*) e das táticas dos pontos de vista. A dupla modulação dos predados, aspectual e modal, introduz, junto às escansões e aos níveis das ações, uma reconsideração do cognitivo, que inclui, constitutivamente, o "plano" tímico e passional; uma vez posta a dimensão do ser e do fazer, impõe-se aquela – desprezada e irrecusável – do valor.

Greimas sabe, todavia, que "as formas gerais trazem a sua vitalidade da minúcia dos particulares" (Blake) e que a teoria é escolástica se não produz conhecimento e se "se faz de rogada". A leitura dos textos (poemas e fragmentos narrativos de Tournier, Calvino, Rilke, Tanizaki e Cortázar) está na ribalta de seu teatro de operações (*a fratura*) e precede deliberadamente a reflexão mais geral (*as escapatórias*). A originalidade do tratamento – escolha e disposição – vem, nos parece, de algumas posturas de epistemologia e de método: (i) da constatada "insubordinação" do universo dos valores estéticos à axiomática: gosto e desgosto, belo e feio não se deixam enredar por uma rede equilibrada de eixos semânticos (há um belo do feio e um gosto da falta de gosto); o belo é abundante de sentido a partir da insignificância²; (ii) as metacategorias do estilo (classicismo, barroco, etc.), elaboradas como conotadores culturais, são inadequadas para apreender a experiência, ofuscante, do sujeito – intensa e indizível –, o estado e o processo de graça dos quais os textos selecionados oferecem o simulacro.

As análises de alguns níveis dos textos tomam uma valência experimental, o tesouro da literatura converte-se em retina exterior para analisar o encanto "exaltante e atroz" de uma iluminação profana. Encantamento em todos os significados (paralisação e atração) e de todos os sentidos; infração da continuidade cotidiana da experiência; intravisão, na imanência mesma do mundo (real ou fictício), de um outro sentido. Nesse instante absoluto – tudo-uno ou nada-nulo (de não sei quê ou de certamen-

² Cfr. R. Thom, *Parabole e catastrofi*, entrevista sobre matemática, ciência e filosofia, organizada por Giulio Giorello e Simona Marini, Il Saggiatore, Milão, 1980.

te) – o Sujeito e o Objeto se reposicionam em um novo espaço transicional de saber e de sabor; é um sentir outro, insustentável e irrepetível, do qual tem ou resta somente a reversível nostalgia ou a respiração da esperança; luto ou entusiasmo, leque de cartões-postais ilustrados ou repertório de maravilhas. Dado que o sentido – tanto para Greimas como para Hjelmslev – se textualiza por meio de significantes diversos, tanto pelo tamanho quanto pelo formato, os níveis lingüísticos são inspecionados com minúcia. As análises são lexicais (veja deslumbramento, *guizzo*, *Wirklichkeit*), gramaticais (veja o impessoal e o verbo de ação), discursivas (veja a constituição e a dissolução do ponto de vista). O resultado vai além dos escrúpulos de exaustividade e aponta em direção à caracterização emotiva e epistêmica, através de uma retomada dos aspectos e das figuras. Greimas esboça uma gramática dos *aspectos* (perfectivo e imperfectivo, incoativo, durativo, terminativo e iterativo) que escande o tempo interno do processo de significação e dita o ritmo da sua *patemização*. Mas, sobretudo, oferece um acesso à dimensão figurar do discurso.

Greimas tem como premissa que línguas (naturais) e mundo (natural) não estão separados, mas, ao contrário, entrelaçados como um monograma. Trata-se, para ele, de macrossemióticas nas quais as categorias do significante mundano são as mesmas que constituem o plano do conteúdo das linguagens (estático/dinâmico, aberto/fechado, maciço/puntiforme, etc.); lugares de manifestações de "figuras" (na acepção gestáltica), subjacentes ao plano dos signos lingüísticos ou não. Os signos podem então ser formados por compostos ou desdobrados em seqüências figurais; as figuras dispõem-se em diferentes níveis de

abstração (veja o exemplo da visão e, também, o do olfato) e articulam-se sintagmaticamente em várias formas de dependência. Esses traços figurais internos ao signo (para um etnolinguista como D. Hymes um verbo algonquino já é um pequeno poema "imagista")³ são suscetíveis de juntar os signos (lingüísticos ou não) em nexos e constelações independentemente dos operadores sintáticos. É o que acontece, em particular, no discurso poético, que fala por signos e por figuras em diversos graus de densidade e derivação. É o funcionamento "icônico" da poesia que, no jogo das rimas fonéticas e figurais, constrói um espaço de anáforas e de contrastes, de figuras e de substâncias, que cumprem a função do contraponto e do bordão, da antífona e da intensificação do discurso "de superfície".

1.2. Greimas retoma a síntese filosófica de Merleau-Ponty sobre a percepção⁴ e a amplia no sentido da interrogação especulativa sobre o sensível. Contra o intelectualismo (e a sua versão atual, o cognitivismo), a semiótica de Greimas reelabora os sentidos em seus próprios campos e em suas próprias traduções (cores e sons, tato e palavra, etc.) antes de passar pela representação conceitual. Lá, onde a palavra é privada de signo, a estética serve para mostrar a experiência não tética da percepção. Experiência – no sentido quase narrativo de travessia e de prova – é "totalidade aberta a sínteses indeterminadas": o Sujeito e o Objeto neste "mundo do *On*" estão originariamente em *statu nascendi*: postos e não dados, em uma reversão

³ D. Hymes. *In vain I tried to tell you*. Filadélfia, University of Pennsylvania Press, 1984.

⁴ M. Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard, 1945.

constante entre agir e sofrer; sinuosidades – não buracos –, na substância do mundo, sempre prontas a se fazer e desfazer⁵. Merleau-Ponty descreveu em termos quase sagrados essa experiência ("o sentir é literalmente comumhão e coexistência"), e Greimas nos oferece a forma figural dessa reflexão. O sujeito estético penetra de modo distinto na atmosfera colorida que está na base do arco-íris da percepção, a qual Merleau-Ponty reconstrói, como condição transcendente da faculdade sensível. Para a exploração estética, Greimas retoma e discrimina as batérias dos sentidos, repassa fenomenologicamente a estratificação (filogenética?); inclui (se não enumera) as traduções estéticas. Parece-nos que, diferentemente de Merleau-Ponty, valoriza o "háptico" contra o óptico, põe o acento no olfato e no tato muito mais do que no mais intelectual dos sentidos: a visão. No tato, em particular: por sua qualidade de percepção gestáltica e de imaginação material (intimidade e densidade, compacidade e textura...); por seu valor sensual (sensual é o sensível que culmina no tangível). E, sobretudo, porque no tato coincide a parábola da paixão e da ação, do auto-posicionamento e da auto-affirmação, assim como da intimidade intersubjetiva. No contato estamos próximos do ponto de co-naturalidade, no qual o sujeito emerge para o mundo.

O mesmo poderíamos dizer da sinestesia, que à percepção atual acrescentam-se outros sentidos (ou a virtualidade dos sentidos realizados no plano imaginário).

⁵ Contra a redução empirista, a fenomenologia vê no corpo "um estranho objeto que usa suas partes como simbologia geral". Os sentidos seriam outros tantos Eu naturais. Todas as sensações comportariam uma espécie de sonho e de despersonalização pelo objeto ligado ao mundo, enquanto a realidade das coisas seria definida pela sua capacidade de subtrair-se à percepção.

Parece-nos que para Greimas (como para Dufrenne, por exemplo)⁶, o sujeito sinestésico – como o tátil – tende a fundir-se no objeto, a voltar às cercanias do originário: tatilidade e sinestesia são o limite sensível do qual se tenta o salto que, da percepção (que inaugura o conhecimento), se aproxima de um sentir articulado à afetividade profunda.

É próprio do estético reatar o pacto originário do sensível e do senciante, do qual aflora, diretamente da percepção, o pensamento. Não há nenhum privilégio estético do sentir, mas é aí que se interroga a unidade "trans-sensível" antes da desapareição dos sentidos. No "primitivo" sentir, mantém-se e se modula a rica totalidade simbiótica e sinérgica dos sentidos (por exemplo, os olhos tocam, em Calvino; como o perfume, em Rilke). Da experiência "pática" – em que Éden e Babel são pressentidos na sombra do sentir – libertam-se o Sujeito e o Objeto. O juízo estético cessa de ser um sucedâneo ou um veredicto, para tornar-se a íntima "comunicação de um sujeito finito com um ser opaco do qual emerge, mas no qual permanece inserido"⁷. Em termos semióticos diremos que dessa instância transicional (S + O) objetiva se debréiam simultaneamente o Enunciado e a instância da Enunciação. Momento de graça e/ou de destino, animado silêncio, pontadas e rajadas de "atroz" beatitude.

Os textos são selecionados por Greimas em razão de uma dupla demonstração. De um lado, o modo de relação (ativa/passiva) entre Sujeito e Objeto, de Tournier a Tanizaki, muda de sinal indo em direção a uma progressiva passivização do Sujeito e a uma crescente saliência

⁶ M. Dufrenne. *L'œil et l'oreille*. Paris, L'Hexagone, 1987.

⁷ M. Merleau-Ponty. *op. cit.*

das coisas. Ao contrário, quanto à enunciação, colocam-se nos extremos o Robinson de Tournier, com a sua "clássica" separação entre o mundo e o tão turvado sujeito, e o leitor de Cortázar, onde é o texto, objeto de uma nova vontade de aparência e de realidade, que, para sacrificar o leitor empírico, absorve-o⁸.

1.3. Retomar o estésico para a apreensão estética parecerá a alguns uma tardia receita setecentista, sensista e pré-crítica, uma diversão atual da pesquisa. Com efeito, algumas maneiras semióticas de "dizer o inefável" têm muito o que compartilhar com as análises clássicas de um Burke sobre *patemias* sensíveis do sublime. Mas, em Greimas, não se trata de um "sublime numérico", aquele da desproporção e da profusão (pense-se na análise do "colosso" feita por Derrida)⁹, e nem mesmo dos traços notórios e comuns (impacto excessivo, fulguração e tempestividade, entusiasmo, etc.)¹⁰. É, ao contrário, o desenvolvimento dos processos, dos ritmos, e a articulação de uma sintaxe sensível que retoma, a partir da semiótica, o fio que trama a história do sublime.

Articulando as modulações aspectuais e tensivas, Greimas desenvolve de forma inédita as intuições de Longino e de Burke a respeito dos ritmos da experiência "primúltima" (Jankelevich) destinadas a libertar e reatar igualmente as continuidades do cotidiano. "O alongamento dos tempos extremos distende e relaxa a áspera

⁸ Quem tem inclinações filosóficas achará algumas citações pertinentes: "o escritor que está contando a ação de uma personagem deixa-se levar a ponto de o substituir" (Longino).

⁹ J. Derrida. *La vérité en peinture*. Paris, Flammarion, 1978.

¹⁰ J.-F. Lyotard. *L'enthousiasme*. Paris, Galilée, 1986; "Sensus communis". *Le Cahier* (du Collège International de Philosophie), n°3, 1987.

concisão do sublime", para Longino; e quanto a Burke, é difícil exceder o papel que ele atribui ao ritmo nos processos de apercepção (subitaneidade, intermitência, sucessão uniforme, etc.). Em particular, são os traços de "constrição" e de "relaxamento" os radicais estésicos (polimento e docilidade, por exemplo, para Burke, são formas de relaxamento) dos estados passionais experimentados por quem prova o evento estético. Em Tournier e Calvino, como em Burke e Greimas, insiste-se por exemplo nos processos sensíveis de passagem: entre a mesma categoria ou por sinestesia. Precisamente a brusca síncope na sucessão violenta entre categorias (como, por exemplo, a luz e a sombra) induz a sacudidela, o movimento convulsivo, o sobressalto que entreabre o *pathos* do sublime.

Ao saber estético da tradição filosófica (os registros do polimento e da fragilidade, as articulações da docilidade lisa/suave, a insistência sinestésica), a semiótica acrescenta uma sintaxe das operações sensíveis com os seus vínculos de dependência e de reação, de correlação e encaixe (veja-se a leitura da cerimônia do chá) e os seus ritmos específicos (veja-se a sucessão da elevação e do rebaixamento que escande os movimentos das coisas: dos objetos da ilha, em Tournier, ao metrônomo, em Rilke). Mas a semiótica acrescenta também, em relação à filosofia tradicional, uma para-estesia das variações em profundidade dos níveis perceptivos: pensemos na "espectroscopia" da luz e das trevas, em Tanizaki.

2.1. Na seção final sobre as "escapatórias", Greimas sugere alguns expedientes para re-dizer o irreduzível, *certamente* o *interdito*. Mas com quais estratégias é possível reencontrar o efeito de sentido (em todas as acepções

do termo: corpo, significado, orientação) que se havia desencerrado no repentino salto da isotopia, na dupla (abstrata e figurativa) leitura sensorial? Com Baudelaire ("meta-semiotista"), Greimas opta, no exercício das dissimulações, por introduzir a dissimetria e a imperfeição. Fragmentando a hereditária integridade das coisas, desregulando os ritmos da experiência "banal", é possível reproduzir o simulacro fusional do Sujeito/Objeto (aniquilar o sujeito, intensificar o frenesi do mundo)? Saber refinado do dândi ou sabor fundamental das pequenas coisas lhe parecem garantia suficiente para condensar a funcionalidade, afastar a tomada banalizada do cotidiano (ressemantizar objetos e relações entre sujeitos...), não aceitar — como faz a poesia — os ritmos e as durações malfeitas¹¹, para compreender isso que nós mesmos acabamos por tornar incompreensível. Contra a assimbolia generalizada e a hodierna anestesia do mundo, uma estética não obstaculizante reencontraria uma semiótica do valor. A imperfeição é um mecanismo de "pancália" capaz de reencantar a existência para além do teatro de costumes e da servidão das substâncias; com a desregulação de todos os sentidos — para além dos gostos (individuais e coletivos) e das supostas originalidades —, os signos saberiam fazer-se gestos e o agir transformar-se em fazer. O sujeito estético, fora da "segura" hiperestesia, dividido entre nostalgia (felicidade de ser triste) e esperança, empenha-se assim em entender e reencontrar "mais luz".

Ao leitor não escapa o paralogismo: não observar a espera se transforma, no tempo, na desgastante expectativa do inesperado: os atos de exceção que se realizam durante um eclipse são transformados, pelo notívago, em hábito.

¹¹ Vejam-se as pesquisas de *ritmanalisi* de Gaston Bachelard.

É apostando nisso, todavia, que Greimas decidiu jogar. Contra os charlatões do inefável, esboça o gesto mesmérico que descerra uma espiral no canal dos sentidos, sem abrir a porta de serviço do delírio (proíbem-se alusões a Michaux); entra no jogo filosófico no qual "as quinquilharias do viver, mediante destilação alquímica súbita — a 'experiência real' —, transformam-se em algo de precioso e de eterno"¹²; firma aquela experiência que torna toda a existência precedente semelhante a um plágio, aquela verdade diante da qual toda verdade objetiva é pior que qualquer precatada mentira.

O autor de *Da Imperfeição* acredita mais do que ninguém na eficácia simbólica, em sua capacidade de transformação cognitiva e passional. O traço essencial de uma obra é o de ser construída *por* alguém; mesmo que na estética haja um experienciar lúdico e desinteressado, a manipulação do jogo é, para o leitor, ser apanhado pelas regras que o fazem "estar no jogo". "Aquele que assim prova é ele mesmo posto à prova", diz Gadamer¹³. O jogo artístico inicia o leitor, transforma-lhe a identidade, inclui-no em sua realidade e define *realidade* como tudo o que for assim transformado. Assisti-la é ato de dedicação e a consciência é uma tarefa a ser realizada como resposta à "vocação" da obra, à sua imposição e promessa. A resposta não é a mesma, como prova o esquivar-se de Robinson no "momento de inocência" (Tournier), a recusa do parque excessivo (Rilke) ou das trevas luminosas (Tanizaki), o gracioso retrair-se do olhar de Palomar (Calvino). Exemplar é, ao contrário, a parábola do leitor em Cortázar, na pequena fita de Moebius que é *Continuidade dos par-*

¹² V. Nabokov. *O mago*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987.

¹³ H.G. Gadamer. *Verdade e método*. Petrópolis, Vozes, 1985.

ques. Greimas fala justamente, a este propósito, de cerimonial trágico e de catarse. O leitor enunciante aqui se transforma no leitor vítima do enunciado. Movimento de linguagem paradoxal e antimimético que conduz o leitor (o seu simulacro) a um outro espaço e tempo, festivos senão sacros, aos quais se submeterá com trágica dedicação. No tempo suspenso do enunciado (veja-se a penetrante análise dos tempos verbais) ao leitor em face da morte pede-se mais do que uma atitude passiva, extática, "fora de si"; exige-se dele um ato positivo de (sublime) entusiasmo¹⁴. No desinteresse estético não há distinção. O leitor, esquecido de si, reencontra a mais profunda continuidade passional com um outro si mesmo; encontra o próprio destino do afeto que se dá sem remissão e ao qual tem de se remeter. Nesse efeito-destino, o texto nos atinge e nos toca em nosso "espírito de corpo" (paixão da carne e da alma). Não se trata de mera maravilha: abertura para um mundo que existe sem porquê (*es ist so*) para um sujeito perturbado e separado das modalidades do poder e do querer. A "pancália" desenrola-se simultaneamente ao "instante absoluto no qual (o leitor) é, ao mesmo tempo, esquecimento de si e mediação consigo mesmo" (Gadamer). Se não o controle de si, certamente uma "potência", uma intensidade do enredo incindível do ser fora de si e do ser "apreendido" ao presenciar. Esse instante não é marca de nenhuma transcendência, como Greimas parece às vezes acreditar. O imanente pode transcender-se na imanência e, o imperfeito, na imperfeição.

O fato de o sujeito consciente não poder repetir essa experiência, marcada pela esperança e pela nostalgia, não implica qualquer garantia do mundo dos valores, mas põe

a questão: como reproduzir os movimentos de (trans)ascendência e de (trans)descendência e fazer transbordar seus efeitos no cotidiano?

2.2. Antes de imputar à "apreensão" estética o ônus utópico de infringir as regras compartilhadas da sociedade e da subjetividade, deve ser aprofundada a "natureza" desse *sensus communis* e do seu *efeito-sujeito*.

O sentimento do belo – prazer que precede todo desejo "interessado" – é para o semioticista, assim como para o filósofo, uma síntese sentimental que acolhe e transcende a diversidade sensível de um juízo a princípio passional: pura faculdade de euforia e disforia, de prazer e dor. Essa iluminação profana, não mediada pelas intrigas da consciência, é um princípio de animação, aspecto incoativo de uma mente livre de toda falta; é o despertar e o (pré)destinar-se de uma protensividade; uma valoração, antes de qualquer investimento de valor. O *sensus communis* da estética é *index sui*, digamos com Lyotard¹⁵, auto-afirmação pura; cenestesia transcendental, premissa a todo movimento de rimas e ritmos. É *agogia*, no sentido musical do termo, motivo de transformação dos paradigmas em sintaxe, ou melhor, diria Brøndal, de ritmo¹⁶. Greimas assinala agudamente os dois movimentos de *arsis e thesis*, de ascender e assentar, como são figurados nos textos em exame de Tournier a Calvino. O encontro sensível com as formas e as substâncias do mundo no seu duplo jogo "poético" é a ocasião para uma síntese sincrônica e uma animação feliz; uma eufonia, em suma, entre as faculdades (no sentido kantiano) condizíveis em

¹⁴ E. Fink, *apud* Gadamer, *op. cit.*

¹⁵ J. -F. Lyotard, *op. cit.*

¹⁶ V. Brøndal, número monográfico de *Langages*, n° 86, 1987.

linha geral com os princípios de cada sujeito. Esse evento "originário" de congruência sensível e sentimental precede as determinações perceptivas; principalmente as sínteses conceituais nas quais e pelas quais se constitui o eu teórico. Essa luz radiosa, situada fora da nossa ocelada cegueira, é irreconhecível e incomensurável para a subjetividade constituída. Um sujeito estético completo não pode se dar, nem ser dito, do mesmo modo que os sujeitos ético e teórico. O conhecimento que opera as sínteses históricas e culturais carece, necessariamente, do desconcertante concerto das faculdades; o gesto de conhecimento sutura o fenômeno estético que deseja conhecer. O *sensus communis* do belo nunca é determinado porque a passagem entre esse "ante-eu" (assinalado pelo prazer de uma síntese flutuante das faculdades e marcado pela *agogia*, pela ocasião de uma protensão) e o Eu não pode se fazer do mesmo modo e de uma vez por todas. Cabe à semiótica descrever as formas do arrebatamento e da "transcoloração"¹⁷ dessa emergência originária; compreender isto que o ato de entendimento torna incompreensível; recordar do estado nascente do sujeito e do mundo quando — imemorial e desconsiderado — restará como rastro de um outro ritmo, de um outro pânico ou euforia, inatingível e irrevogável. Se não há garantia de regras ou de máximas para reproduzi-lo, o momento estético poderá ao menos criar uma (con)-fiança intra e inter-subjetiva sempre disponível, parece indicar Greimas, como limite para resistir às evidências do gosto.

Se, do ponto de vista do Sujeito, passamos para o do Objeto, parece-me que a estética semiótica toma as suas

¹⁷ N.T. : Paronomásia, no original, sem tradução para o português: *trascolorare*, arrebatado, e *trascolorare*, transcoloração.

distâncias — ou, ao menos, suas vantagens — em relação a uma fenomenologia da imposição do objeto sobre o sujeito e em relação ao esquema transcendental, metafisicamente estável, da razão kantiana. Aqui, ainda, o "experimento-real" de Cortázar é mais do que uma parábola. De um lado, a diversidade das "apreensões estéticas" deixa entrever, para além do espaço, a extensão; de outro, para além do tempo, a aspectualidade: isto é a *physis* na qual o ser é entretido e inscrito (a "terra", diria Heidegger). Aqui se reencontra a "agogia" que movimenta os mundos histórico-destinantes (do saber e do gosto); aqui se opera uma verdade que não é correspondência entre as coisas e as proposições garantidas por uma subjetividade constituída, mas um acontecer. "Aproximar-se das coisas mesmas não significa tê-las como objetos, mas encontrá-las em um jogo do naufrágio da linguagem no qual o existir experiencia, antes de tudo, a própria mortalidade"¹⁸. É a lição da temporalidade e da perecibilidade que, junto ao momento de graça e de destino, nos impõe o texto artístico.

As escapatórias que Greimas propõe para reaproximar as figuras inapreensíveis do imediato e do originário não são os vislumbres de uma filosofia da autoconsciência ou da objetividade, mas os deslumbres de uma *Erlebnis* que toma a finitude e a morte como conselheiras. Daí, talvez, a novidade do estilo desse autor habitualmente ponderado: em *Da Imperfeição*, fala por parábolas e fragmenta a exposição. Os interstícios valem tanto quanto as localizações, a atenção ao significante indica uma preponderância do inexprimível: não do indizível, mas de quanto resta para dizer.

¹⁸ G. Vattimo. *La fine della modernità*. Milano, Garzanti, 1984.

A hipótese, e o estilo que a ela se destina, merece aprovação e uma única objeção. Os diversos ensaios, reunidos como breves mitos em relações de transformação, privilegiam a ligação positiva do Sujeito com o Objeto. Ao ler nas entrelinhas do mundo remete-se ao naufrágio de Robinson ou à moça ao piano, na sua saturada, mas central solidão. Descuida-se ou subtrai-se da interação com outros atores textuais (a mulher dos dentes escurecidos que acende com sua vela as trevas, em Tanizaki; a mulher que permite e depois esconde a visão de seu seio a Palomar; o papel risível e atroz do *cocu* no *ménage à trois* no qual se envisa o sofisticado leitor de Cortazar). Não imputamos a Greimas uma *robinsonnade de l'esthétique constituante*; a sua discussão é mais incompleta do que imperfeita, e, como escreveu Burke, "concedamos à simpatia aquilo que negamos à descrição". Gostaria apenas de tornar mais difícil esquecer as obviedades que passo a dizer: o objeto se dá ou se impõe na intersecção do agir com as paixões dos homens.

O livro, por fim, não exige cumplicidade ou renúncia, pede "mais luz". Aquela, meridiana, do conhecimento e a outra que, "por sua excessiva intensidade, transforma-se em uma espécie de obscuridade" (Burke)¹⁹. A nossa cultura, que se diz pós-metafísica (renuncia aos fundamentos últimos, à atenuação da ontologia, à indefinição da relação sujeito/objeto, etc.), não renuncia a reconstruir a continuidade da experiência (cotidiana ou não). A luz especulativa não ilumina os fundamentos científicos, mas sim os possíveis resultados de alguma direção. Contra Aquiles e sua veloz compulsão para inferir e concluir, a Tartaruga faz valer a exceção e o atraso: interpola, con-

temporiza, repropõe. Assim, sobre o problema do estético, é inútil precipitar-se: "não é sempre necessário que a verdade tome corpo; basta que se torne mais tênue como espírito e provoque uma espécie de acordo, como quando o som dos sinos flutua amigavelmente na atmosfera" (Heidegger).

Acredito que um pouco desse acordo soe no seminário que finalizou o ensinamento de Greimas e no espírito de solidariedade com que o autor procurou — imperfeitamente — "dizer o indizível" das paixões do corpo e da alma.

¹⁹ Noção, para o próprio Burke, de escrupulosa "exatidão filosófica".

*Perspectiva da semiótica*¹

Raúl Dorra

Universidad Autónoma de Puebla, 1990

Não falta quem diga que, desde Sartre, o pensamento francês tem sofrido uma progressiva diminuição de grandes nomes. Entendemos que o grande nome é, mais que o do pensador audaz, o do energético produtor de uma iniciativa do espírito destinada a imprimir na cultura a marca de seu estilo. Desses, na França, restam hoje poucos, ao que parece, já que nos últimos anos a morte os têm retirado de cena sem que outros tenham ocupado o seu lugar. Ainda que tal afirmação se apresente como uma evidência, continua sendo preferível optar pela prudência e, também, pela desconfiança de nosso próprio julgamento: talvez os grandes nomes existam, ainda encobertos pelo véu das modas, talvez esse intervalo seja a necessária preparação de iniciativas futuras com as quais o pensamento francês recuperará a contagiante e decidida vivacidade à qual nos tinha acostumado.

Seja como for, se elaborarmos uma lista dos grandes nomes franceses com que contamos atualmente, esta lis-

¹Apresentação de Raúl Dorra, in Algirdas Julien Greimas, *De la imperfección*, tradução do francês para o espanhol de Raúl Dorra, Mexico, Fondo de Cultura Económica-Universidad Autónoma de Puebla, 1990, pp. IX-XXVIII. Tradução do espanhol de Elisa de Souza Martinez e Vicente Martinez, revisão de Ana Claudia de Oliveira.

ta, extensa ou não, não poderia prescindir do de Algirdas Julien Greimas, o animador de uma aventura do saber que tem contribuído para que a reflexão contemporânea no âmbito das ciências sociais, centrada na secreta vastidão da linguagem, alcance formulações definitivas. Mas, vamos devagar. Se esta afirmação é fácil de enunciar a partir de um país latino-americano, não é, entretanto, certo que na própria França ocorra o mesmo. Para alimentar essa dúvida basta observar o espaço estreito, sempre recortado e, em suma, espaço sempre marginal, que a universidade francesa tolerou para suas investigações. Basta mencionar que o célebre seminário das quartas-feiras, assistido durante anos por estudantes e ávidos investigadores vindos do mundo todo, foi realizado em um espaço emprestado por outra instituição – a Faculdade de Teologia Protestante – e que seu lugar cotidiano de trabalho – nunca totalmente mesmo seu – sempre foi um minúsculo habitáculo do Bairro Latino onde a prática é discutir de pé, pois os escassos assentos estão lotados de livros, na falta de suficientes estantes. Mas o espírito, como sabemos, ama o paradoxo: para desenvolver uma teoria de tão *ostinato rigore* talvez Greimas tenha necessitado desta inadequação material e institucional, deste ar de desordem, pois sempre foi contestador e, além de seus desvelos racionalistas, de um temperamento boêmio. É essa liberdade rebelde de seu espírito, sua indisciplinada disciplina, o que talvez explique que aí, nessa espécie de íntima insegurança que lhe proporcionava um obscuro cubículo na rue Monsieur le Prince, o Mestre tenha se instalado para realizar e ganhar uma das longas e decisivas batalhas neste avanço do pensamento moderno que Antonio Machado descrevia como “a epopéia da racionalidade”.

A princípio, esta batalha tem antecedentes longínquos, mas para nós, creio, começou a tornar-se evidente na segunda metade da década de 60, quando a publicação de *Sémantique structurale* nos revelou que uma inteligência, ao mesmo tempo rigorosa e delicada, havia sido ativada para dar ao então discutido método estruturalista um alcance que nessa época não estávamos em condições de imaginar. Seguiram-se a esta outras publicações que, tendo sido escritas por Greimas ou não, desenvolveram esse primeiro sólido e, posteriormente, complexo edifício que é a teoria semiótica greimasiana.

De acordo com essa teoria, o objeto específico da semiótica não é mais – como havia postulado Saussure em seu projeto semiológico – “a vida dos signos no seio da vida social”, mas sim aquele fator fundante de todo processo de comunicação: o sentido, o qual certamente não é uma recusa e sim uma precisão da iniciativa do mestre genebrino. Uma precisão fecunda e ao mesmo tempo vertiginosa. Porque se o objeto da semiótica é o sentido, isso equivale a dizer que esta pesquisa nos instala na origem mesma da inteligência formadora desse universo de sinais e reconhecimentos que é para nós o mundo. Trata-se, pois, de uma disciplina que reúne a ordem de uma racionalidade secular e a súbita intempérie de sua origem. Como falar sensatamente do sentido, como retomar o momento de sua formação se para isso necessitamos, ao mesmo tempo, situar-nos em um discurso que é a última fase do sentido já formado? Onde nos situamos no momento em que falamos? No entanto, toda grande empresa da racionalidade leva consigo este movimento pendular sobre o vazio insensato, esta atração pelo irracional. “Quem usa exageradamente a razão torna-se suspeito de estar aten-

tando contra ela”, informa-nos um aforismo de Franz Kafka. Propor-se a descrever a formação do sentido – ou seja, a gradual emergência da capacidade de inteligência, ordenamento e comunicação – é, não necessita dizer, pretender descrever a formação da cultura ou, caso se queira, o processo do espírito a partir da informidade originária. Para isso, é necessário ser Deus ou ser estruturalista. Explico: para isso é necessário dispor de um olhar transcendente, totalizador, posicionado ao mesmo tempo na origem, na duração e no final deste espetáculo que é de todas as maneiras infinito, ou renunciar à procura deste ponto de vista privilegiado para, a partir de uma imanência descentrada, registrar (ou melhor, constituir) as regras construtivas de uma cosmologia de signos ou de um jogo sem finalidade cujas operações são, ao mesmo tempo, a explicação, a sustentação e o resultado de outras operações.

A teoria greimasiana não é, a princípio, a única teoria semiótica de que dispomos nem, talvez, a mais original. Mas, sem dúvida, é a mais coerente e claramente desenvolvida, a que construiu um sistema mais complexo e fundou uma escola mais vasta e mais sólida. Para comprovar as duas primeiras afirmações que acabamos de fazer poderíamos apresentar o primeiro volume do *Dicionário de Semiótica*, elaborado por Greimas e Courtés, e como prova da terceira os dois volumes nos quais Parret e Ruprecht, em 1985, reuniram os trabalhos em homenagem a Algirdas Julien Greimas sob o título geral de *Exigências e perspectivas da semiótica*². Esses dois volumes, que reúnem trabalhos que vieram tanto da Hungria quanto do Canadá,

do Brasil tanto quanto da Itália, da Dinamarca tanto quanto da União Soviética, da Alemanha tanto quanto dos Estados Unidos, Peru ou Romênia, dão uma idéia bastante precisa da amplitude da escola greimasiana.

Esquemmatizando grosseiramente, diríamos que, no que possui de fundamental, a teoria se dedica a descrever o itinerário do sentido como quem constrói uma epopéia sinfônica, pois o sentido se deixa descrever somente como a incessante expansão de uma estrutura narrativa de base. Desde o nível profundo (onde os confrontos primários obedeceriam às leis do célebre “quadrado semiótico”, atualmente um pouco envelhecido e, talvez, menosprezado) até o nível das manifestações discursivas, passando pela formação das estruturas sêmio-narrativas do nível de superfície – estruturas cuja descrição constitui o capítulo mais decisivo de toda a teoria – o relato não pode se deter e, mais ainda, não pode deixar de se enriquecer. Esta rigorosa narração de uma narração interminável é o resultado dos esforços de Greimas e de sua escola, mas sobretudo da coerência de uma metalinguagem elaborada sem interrupção e sem deixar resquício, e da construção e aplicação de um método de tal modo exigente que rapidamente converteu a teoria numa enérgica ortodoxia.

É verdade que muitos entusiastas da obra greimasiana defenderam a todo custo a ortodoxia e, ainda, converteram-na em uma dogmática, alimentando essa “lenda negra” que não tem deixado de atrapalhar uma aproximação com a teoria. Entretanto, a teoria manteve – e inclusive desenvolveu – a intuição de que o saber é interrogação, antes de ser resposta, contínua negociação com a insegurança. Vistos à distância, estes excessos foram diminuindo – ou, ao menos, deixaram de ter sentido – no desdo-

² A. J. Greimas e J. Courtés, *Dicionário de semiótica*. São Paulo, Cultrix, 1985; H. Parret e H. G. Ruprecht, *Exigences et perspectives de la sémiotique*, 2 vol. Amsterdã, Benjamins, 1985.

bramento que a própria disciplina alcançava em suas várias frentes. Os trabalhos compilados por Parret e Ruprecht para a homenagem a Greimas mostraram que, em 1985, a escola greimasiana já tinha se estendido muito para que a coerência original se mantivesse sem diminuir a sua força. A disciplina "pura e dura" que muitos quiseram ver na semiótica se transformava em um espaço plural habitado por diversas iniciativas e desenvolvimentos variados. A consequência desta nova situação – que foi vista também como uma crise – refletiu-se no segundo volume do *Dicionário* – editado em 1986 – no qual convivem orientações e tendências que nem sempre são convergentes entre si. Na realidade, este segundo volume – tão diferente da obra de ourivesaria que foi o primeiro – deixa a impressão de que há um ritmo desigual no avanço da teoria e de que este corpo, outrora coeso e harmonioso, é agora um terreno acidentado. O próprio Greimas se sentiu na obrigação de dar uma explicação sobre este estado de coisas e, no breve prólogo à edição, escreveu: "Não sendo filósofos – e menos ainda teólogos – não estávamos em condições de assumir a posição de guardiões de uma ortodoxia, a menos que esta eventualmente se impusesse por si mesma..." Como se vê, esta explicação titubeante não explica nem defende muita coisa, mas sim deixa tudo como está e avança com naturalidade. De fato, nesse prólogo Greimas opta por um distanciamento a partir do qual distingue "no formigueiro das tomadas de posição", três tendências principais, às vezes claramente delimitadas, às vezes "entremescladas com maior ou menor felicidade". Estas tendências são: a) "uma voz forte que fala da formalização necessária, de tipo matemático, dos modelos semióticos"; b) "outras vozes, não menos interessantes, que buscam

dar conta das tensões instáveis e dos dinamismos das estruturas" e que tendem às noções de energismo e de *pathos* universal, "remetendo assim a uma espécie de vitalidade renascente", e c) "um núcleo sólido (que) trabalha pela conquista de novos territórios e no refinamento das ferramentas, persuadido de que a vocação da semiótica é contribuir para a metodologia das ciências sociais."

Os próximos anos mostrarão se estas três tendências são apenas três aspectos do desenvolvimento da mesma teoria ou se são o começo – o que parece provável – de três escolas diferentes. No que se refere ao próprio Greimas, ele é um dos persuadidos de que a semiótica deve ser um método para o avanço das ciências sociais; de fato, seus trabalhos o conduzem a esta posição que reserva a essa disciplina um destino, se quisermos, mais humilde, mas de importância decisiva. Persuadido e situado deste modo, Greimas anunciava, já em 1983, em uma palestra proferida na Finlândia, o surgimento do que denominou a "terceira revolução semiótica".

Se a primeira revolução associa as meditações de Ferdinand de Saussure com as exigências de Hjelmslev e a segunda une os trabalhos de Propp com as investigações de Lévi-Strauss que dominaram os anos 70, poderíamos ver o despontar da terceira revolução semiótica em *Du Sens II* (setembro de 1983), no qual Greimas assinala a possibilidade de chegar a uma sintaxe generalizada e a uma generalização do fundamental conceito de narratividade. Ao ver as coisas por esta perspectiva observa-se que, ampliando cada vez mais o campo de operações, interessando-se progressivamente pelos "textos não-verbais", a semiótica – sobretudo a partir desse momento – não tem deixado de exercitar-se na análise do *social*, na qual os

modelos construídos inicialmente sobre discursos verbais, transpostos agora para a análise das práticas sociais – incluindo o fazer ético e estético –, encontrariam um novo e talvez mais rico terreno de aplicação. Se antes havia se detido no estudo dos discursos, agora a semiótica, sem deixar de deles se ocupar, dedica-se ao estudo das práticas que estão organizadas sobre aqueles discursos, em cujo interior é necessário observar o desenrolar das paixões que estão sobredeterminadas pela ética – na medida em que são sancionadas como “boas” ou “más” – e projetadas sobre um espaço estético – já que precisam de formas sensíveis para o jogo de suas “aparências”. Explica-se, então, que a “terceira revolução semiótica”, na qual as práticas sociais – com as modalidades que as sobredeterminam – são destacadas, a semiótica patêmica, ou semiótica das paixões, tenha um lugar preponderante e que o seu interesse avive o interesse pelos processos estéticos e pelo vasto acontecer da vida cotidiana.

Acredito que, em geral, estas observações poderiam nos ajudar a avaliar a vitalidade, inclusive conflitante, da reflexão da disciplina e, em particular, a construir uma referência explicativa para a leitura de um livro singular na produção greimasiana que, desde o seu título, parece prometer desta vez não o rigor da semiótica, mas sim a gravidade da sentença filosófica aliada à graça da experiência poética: *De l'Imperfection*. Seria fácil imaginar, neste prazeroso livro proposto para chegar até nós como uma pequena obra marginal – ou seja, feita à margem da especulação “dura” –, a distensão ensimesmada do guerreiro depois da batalha. Fácil, mas enganoso, pois é tão certo isso quanto certo é também que este ensaio está concebido e executado dentro do horizonte rigoroso da disci-

plina semiótica, a que no seu presente compreende e para a qual traça um futuro possível. Em todo o caso, trata-se de um livro que nos deixa ver como o amor pela ciência pode conduzir naturalmente para a celebração da vida e da beleza.

De l'Imperfection foi publicado em 1987, em Périgueux, e foi uma decisão de seu autor que a edição tivesse características especiais para que o que chegasse às mãos dos leitores fosse um objeto lentamente elaborado, um objeto que evocasse os dispêndios da arte em vez das privações do fazer científico. Poder-se-ia pensar que, afastado do exercício ativo da cátedra, sentindo que seu amplo esforço deu seus frutos e que agora “no que me concerne, já posso descansar com tranquilidade”³, o Mestre quis voltar-se em silêncio a velhos amores: a palavra poética, as boas coisas entregues ao tato e ao olhar, aquelas outras entregues à contemplação, íntimas como uma música, o acontecer cotidiano, a gramática da arte e as promessas da arte. Sem dúvida, este desvio é, ao mesmo tempo, confirmação de seus esforços e é por este que Greimas pode proferir a afirmação, perturbadora em sua verdade e de assimilação nada fácil, de que a experiência semiótica coincide, ou terá que coincidir, passo a passo, com a experiência estética. Mas, como?

Por seu tom, por suas intenções, por seu estilo, *Da Imperfeição* nos conduz a “outro” lugar e parece sinalizar, ao mesmo tempo, que esse “outro” lugar é onde sempre estivemos ou, ao menos, é onde sempre esteve Algirdas Julien Greimas, mesmo quando nós não o sabíamos. O livro se abre e se fecha com umas palavras que, no seu voo filosófico-poético, anunciam o objeto da obra: as palavras

³ “Hacia una tercera revolución semiótica”, entrevista a Peer Aage Brandt, Rev. *Morphé*, Puebla, UAP, 3-4, janeiro-dezembro de 1987.

invocam uma beleza que talvez nunca tenhamos, mas que somos obrigados a esperar. O livro, portanto, que não abandona a semiótica por nenhum instante, é uma empresa poética; vê-se isto nos nomes escolhidos como subtítulos de suas duas partes: *a fratura e as escapatórias*. A fratura é nossa penúria essencial – nossa imperfeição – e, por isso mesmo, o que “faz nascer a esperança de uma vida verdadeira”. As escapatórias são os chamados que a arte coloca diante de nós criando necessidades prementes sobre as quais a semiótica também *deve* se pronunciar. A primeira parte é composta por um conjunto de análises de textos literários. Esses textos se associam para introduzir, em algum momento de seu decurso, o fugaz e privilegiado instante no qual o espírito é atingido pelo resplendor da beleza e, por ele, ganha condições de adentrar-se na questão pela experiência estética. A segunda parte se estende em observações sobre a estética da vida cotidiana incorporadas a uma reflexão que reúne a semiótica e a ética.

Deveremos reconsiderar nossa visão da semiótica? Deveremos estranhar que Greimas conceba a arte e a vida nos mesmos termos nos quais os românticos o fizeram, e que preveja para a semiótica um destino ético semelhante ao que aqueles previram para a poesia? O *parecer* – lemos – é nossa condição, nossa quase intolerável condição humana: por isso é que somos, incessantemente, um querer e um dever *ser*. Por isso também a semiótica se encontra com a ética e até aspira a ser uma axiologia. Como se pode ver, é um livro surpreendente: por meio dele tomamos conhecimento de que o projeto da semiótica é – deveria ser – nada menos do que *mudar a vida*, ensinar aos homens, se não uma grande sabedoria, pelo menos um conjunto de pequenas astúcias – pequenas escapatórias

– que permitissem à beleza, inteira ou em migalhas, descer à humildade de cada dia. A semiótica, segundo Greimas, estaria envolvida nesta utopia: fazer da pequenez cotidiana uma batalha silenciosa pela beleza, recuperá-la no mundo – um mundo que é inimigo de qualquer grandeza –, em todas as horas de todas as jornadas, um pouco desse resplendor do ser ao que nossa imperfeição nos inclina. A arte, então, nos é necessária a cada minuto, e a semiótica também: aquela porque é o que pode formar a beleza diante de nossos olhos maltratados pela feiúra, e esta porque é a que pode “ressemantizar a vida”, entregando-nos deste modo as chaves da beleza. O saber semiótico *deve* aproximar de nossos olhos e de nossos lábios os frutos elaborados pela arte e nos ensinar a saboreá-los. “Saber”, “dever”, “sabor” são neste caso três termos-chave da semiótica, não de uma semiótica pura, mas sim de uma semiótica que quer “antes de tudo ser uma axiologia”.

Como havia dito, as afirmações de *Da Imperfeição* não são de fácil assimilação. Uma semiótica que seja um projeto para mudar a vida dos homens é fascinante, mas também – pelo menos para mim – ainda impensável. E não deixa de ser surpreendente que esse projeto tenha sido formulado por Algirdas Julien Greimas, um pensador do qual nos haviam incentivado a formar uma imagem tão diferente, uma imagem mais parecida à caricatura feita por Umberto Eco em *O nome da rosa* quando fala de um afamado “Doctor Quadratus”, sorbonícola que viveu e professou durante a cinzenta época dourada da escolástica. Abro esta obra e digo para mim: “agora é necessário pensar tudo outra vez”.

Lendo este livro perturbador, poderíamos nos perguntar: se a semiótica é convocada para intervir desse modo na vida dos homens, sua realização será também a sua disso-

lução? De qualquer modo, parece evidente que a semiótica deixou de ser, progressivamente, uma disciplina de contornos precisos para ser cada vez mais um espaço móvel, intersticial, uma rede de vasos comunicantes distribuída no amplo campo da cultura, um olhar ordenador ao qual nada é alheio e tudo é estranho, um olhar atraído por essa profundidade na qual, para citar Rilke, "tudo se torna lei".

Desvio ou confirmação, este livro nos informa sobre a vitalidade do projeto semiótico no momento exato em que entre nós o interesse por essa disciplina conhece um declínio. A semiótica já não está na moda. Longe de ser uma desvantagem, isso configura uma situação favorável ao seu desenvolvimento. Agora que a ansiedade dos círculos que orientam o gosto foi deslocada para outras latitudes, a semiótica pode, com maior serenidade, encaminhar-se para sua própria plenitude. Se essa plenitude a torna invisível e ubíqua, ou seja, se a incorpora definitivamente aos nossos hábitos mentais dissolvendo-a, pode-se então pensar que tenha cumprido o seu propósito. De qualquer maneira, é interessante levar ao leitor de língua hispânica essa "outra" face de Greimas e sua teoria, sugerindo-lhe a leitura destas páginas.

Depois de tudo o que foi dito, é fácil advertir que o texto em questão, sob suas aparências sedutoras, dissimula uma tensão conceitual exaustiva e exige, para quem se proponha a traduzi-lo, uma atenção dividida entre o rigor estético e o rigor disciplinar. Se, como neste caso, somos sempre mais tentados pela literatura do que pela semiótica, a tradução se torna uma aventura difícil de prever. Por isso se faz necessário agradecer a ajuda dada por Teresa Keane, colaboradora próxima de Greimas, que revisou meu trabalho e o melhorou com sugestões oportunas.

De l'Imperfection, o livro do qual se fala'

Eric Landowski
CNRS, Paris, 2002

Em 1987 foi publicada a edição original, em francês, de *De l'Imperfection*, o último livro de Greimas, se deixarmos de lado os escritos em colaboração (*Sémiotique des passions*, 1991, e o *Dictionnaire du moyen français*, 1992). Mas, paradoxalmente, à medida que passam os anos, cada vez mais se reforça a impressão de que, em lugar de ter sido a última de suas obras, foi a primeira, ao menos para os semioticistas. De fato, é naquele livro que os que acreditam nos poderes criativos da disciplina encontram atualmente sua fonte de inspiração preferida. É o livro relido com maior frequência e cujos enigmas atraem mais a atenção, aquele do qual mais se fala e se discute, hoje em dia, de Paris a Bolonha, ou de Puebla a São Paulo. E também é deste livro que falaremos aqui.

Temos dois objetivos. Gostaríamos, antes de mais nada, de tornar conhecido este texto além do círculo dos familiares da semiótica. Tanto por seu conteúdo quanto por seu tom, *Da Imperfeição* justifica essa ambição. En-

"Apresentação" da coletânea dirigida por E. Landowski, R. Dorra e A. C. de Oliveira, *Semiótica, estesis, estética* (São Paulo-Puebla, Educ-UAP, 1999, 280 p.). Este texto, originalmente publicado em espanhol, foi modificado para ganhar sua autonomia. Tradução de Elisa de Souza Martinez e Vicente Martinez, revisada pelo autor.

tendida como uma prática que, em princípio, concerne a todos – a busca do sentido –, a semiótica, neste livro, não pretende se isolar pela especificidade de seu método; não se constrói em oposição a outras aproximações mais filosóficas ou mais literárias. Ao contrário, o que se pretende aqui é superar de algum modo esse tipo de fronteiras. E, parece-nos, isto é em grande parte alcançado. Uma das razões para tal êxito é que, no presente caso, não há ruptura entre o nível “científico” da conceitualização e o plano da experiência vivida. O objetivo tem sido, antes, de reuni-los numa prática mais abrangente.

O leitor não deveria se assombrar diante de semelhante objetivo se admitir que, ao tratar do sentido, o que interessa o semioticista não se reduz necessariamente a uma noção desencarnada do mesmo, ou seja, ao sentido concebido como uma pura realidade “de papel” que precisaria ser objetivada por meio de processos analíticos de desconstrução dos textos-objeto. Ainda que fosse provavelmente aceitável apresentar deste modo a tarefa à qual os “greimasianos” mais puros (ou os “hjeltslevianos” mais duros) se dedicaram nos anos 60 e 70, seria difícil hoje não reconhecer que, no interior da disciplina, já faz tempo, começaram a ser desenvolvidas problemáticas bastante diferentes e que, sobretudo ao longo da última década, diversificaram-se consideravelmente as perspectivas teóricas e os estilos do trabalho semiótico². Entre os fatores que explicam esta evolução, parece-nos essencial a progressiva conscientização, entre os construtores mes-

²Ver, por exemplo, o segundo volume de A. J. Greimas e J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (Paris, Hachette, 1986), em que a diversidade das perspectivas justapostas é tal que, na época de sua publicação, ela fez até duvidar alguns leitores da própria permanência da disciplina.

mo da teoria, do fato de que, além de proporcionar *instrumentos* técnicos úteis para a descrição dos *objetos* significantes, a semiótica pode também ser concebida – e talvez até “vivida” –, como uma *prática* reflexiva e crítica de questionamento sobre nós mesmos enquanto *sujeitos* permanentemente comprometidos em atividades de construção de sentido (caso sejamos semioticistas “profissionais”, ou não). Outro argumento que poderia ser apontado, ao mesmo tempo como causa e como efeito do precedente, são as afinidades cada vez mais íntimas e explícitas que muitos pesquisadores empenhados no desenvolvimento da disciplina redescobriram, a partir dos anos 80, entre as suas interrogações específicas e certo tipo de preocupações – digamos “existenciais” para simplificar – originadas no âmbito da fenomenologia³.

Isso permite entender que ao lado do sentido já “realizado”, base da semiótica tradicional do discurso enunciado, o objeto do qual se trata agora, trinta anos após o estruturalismo “triunfante”, seja também, ou seja sobretudo, o sentido *em ato*, tal como o experimentamos – o vivemos – quando emerge dos vínculos diretos que cada um tece com o mundo ao seu redor. De acordo com esta perspectiva abrangente, já não se pode definir o sentido exclusivamente como um efeito textual calculável a partir

³Sobre as relações duráveis entre semiótica e fenomenologia, ver, em particular, L. Tatit, “A semiótica e Merleau-Ponty”, e J. Frayse-Pereira, “Greimas e a fenomenologia”, in A. C. de Oliveira e E. Landowski (eds.), *Do inteligível ao sensível*, São Paulo, Educ, 1995; G. Marrone, *Il dicibile e l'indicibile. Verso un'estetica semio-linguistica*, Palermo, L'epos, 1995; F. Marsciani e I. Pezzini, “Premessa”, introdução à tradução italiana de *Sémiotique des passions*, Milano, Bompiani, 1996; P. Ouellet, “Signification et sensation”, *Nouveaux Actes Sémiotiques*, IV, 20, 1992; M. P. Pozzato, “L'arc phénoménologique et la flèche sémiotique”, in E. Landowski (ed.) *Lire Greimas*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1997.

de determinado tipo de organização signica. Temos que concebê-lo, antes, como o efeito — incerto e, porém, analisável — do modo como nos relacionamos com a própria *presença* dos "objetos", quer se trate, por exemplo, de uma obra de arte, do rosto, do corpo ou do discurso de outro sujeito, de algum elemento da natureza ou do próprio sentir a nós mesmos aqui, agora, no momento em que, dependendo de nossa própria disposição, o mundo se deixa apreender por nós como uma configuração sensível imediatamente carregada de sentido.

Nosso segundo objetivo é precisamente justificar e ilustrar este tipo de enfoque ao qual a publicação de *De l'Imperfection* deu um impulso determinante. Trata-se de mostrar como este tipo de abertura se traduz metodologicamente, como abre o caminho para investigações sobre problemas ainda pouco explorados e, finalmente, como favorece a aparição de uma escrita em parte diferente do estilo até então habitual no campo da semiótica.

*

Qualquer que seja a estratégia específica adotada por este ou aquele semioticista cujo trabalho se situa na perspectiva aberta por *De l'Imperfection*, todos se apóiam em um pequeno número de noções-chave, ao mesmo tempo centrais e indubitavelmente problemáticas. Trata-se das noções de *estética* e de *estesia*, ambas consideradas não apenas no plano da *sensibilidade*, mas também em relação com o surgimento do *inteligível*. A este respeito, se nos for permitido usar uma metáfora, o problema central que se coloca gira ao redor do seguinte: depois de ter-se ocupado das relações internas de tantos *pares célebres* — o cognitivo e a paixão, o enunciado e a enunciação, o ma-

nifesto e a estrutura profunda, entre outros —, ao enxergar agora o casamento anunciado da "sensibilidade" com o "inteligível", qual vai ser a atitude da semiótica, e quais seus objetivos? Irá esforçar-se para manter cada um dos protagonistas bem separado do outro em nome da clareza e da conservação das categorias conceituais herdadas da tradição ou, deliberadamente, se empenhará em favorecer sua união esperada e, há de se supor, feliz?

Mais seriamente, o semioticista poderia perfeitamente, ao menos em uma primeira etapa, contentar-se em refinar sua linguagem descritiva de modo que lhe seja possível opor (conceitualmente) e separar (analiticamente) com maior rigor estas duas dimensões da experiência: o *sentir* por um lado, com seu caráter imediato e, por outro, a reflexividade do *conhecer* e do *entender*. Sem dúvida, não seria supérfluo dispor de um instrumental metodológico deste tipo. Entretanto, por mais que a categorização dos elementos e a diferenciação dos níveis representem uma tarefa necessária na construção de uma problemática, sabemos que somente a *articulação* das unidades ou dos planos considerados, quaisquer que sejam, dar-lhes-á finalmente seu valor e seu sentido próprios. Portanto, seria vão comprometer-se por demasiado tempo com um trabalho de refinamento das distinções e das definições que nos faria esquecer do que temos que dar conta, ou seja, do fato de que sobre o plano que nos interessa particularmente — o do "vivido" —, o inteligível e o sensível parecem dificilmente separáveis um do outro, dado que a experiência chamada "estética" raramente convoca um deles sem mobilizar também o outro. Como saber, por exemplo, se o prazer que experimento diante de certo quadro ou ao escutar certa canção é "puramente" da ordem do sentir,

ou se ele pressupõe – ou até mesmo produz –, ao mesmo tempo, determinada forma de conhecimento?

Na realidade, uma vez estabelecidas as devidas diferenças, o problema mais decisivo seria de entender melhor como a ordem do sensível e a do inteligível se *entretêm* e, quiçá, se *sustentam* mutuamente. Nisso consiste o desafio principal: como dar conta do modo de articulação recíproca desses dois regimes de apreensão do real, que, provavelmente, não têm existência viva fora das relações que os unem, mesmo se existe, sem dúvida, a possibilidade de distingui-los no nível teórico? Assim como o sensível não apenas “se sente” (por definição) mas também *tem sentido* – ou, melhor, *faz sentido* –, o próprio sentido, inversamente, em si mesmo *incorpora o sensível*. Isso quer dizer que, por um lado, a significação, de certo modo, *já* está presente no que os sentidos nos permitem “sentir” – ou perceber⁴ – e que, por outro, no nível em que o sentido articulado se constitui, o contato com as qualidades sensíveis do mundo *ainda* está presente de alguma maneira. De que maneira? Para dar um conteúdo substancial a essas hipóteses, é necessário precisar o estatuto das dimensões colocadas em relação e, o que é ainda mais importante, definir um regime de relação entre estas, que permita conceituá-las nos termos de uma problemática geral que lhes seja comum em vez de separá-las.

Em resumo, para dar conta da emergência e do modo de existência do sentido em relação com o domínio do estético, postulamos a necessidade de superar a concepção dualista – “sensitivo” *versus* “cognitivo” – que a mais ampla tradição intelectual e filosófica nos impõe como

ponto de partida. E avançamos na hipótese de que tal ultrapassar é possível mediante a construção de um modelo abrangente. Isso dito, não é certo que o mestre nos tenha facilitado a realização deste programa. De fato, a “teoria” estética, em grande medida implícita, que ele esboça em *Da Imperfeição* admite ao menos duas interpretações bem diferentes e que, como veremos imediatamente, estão longe de apresentar cada uma o mesmo valor do ponto de vista da implementação de nosso projeto reunificador.

*

A primeira dessas interpretações, aquela hoje em dia mais comum, corresponde a uma concepção *catastrofista*: a aparição do estético teria o estatuto de um evento puramente *acidental*. Essa leitura se caracteriza pelo privilégio que outorga ao narrativo. Podemos resumi-la, de modo muito esquemático, seguindo passo a passo a ordem sequencial esboçada no trabalho analítico do próprio Greimas e, sobretudo, o trajeto didaticamente sistematizado, conforme o qual costuma-se apresentar a problemática nos comentários mais difundidos do livro. Aquele relato mostra em que condições ocorre precisamente esse “acidente” estético, cuja concepção traduz um conjunto de opções teóricas que, em nossa opinião, será necessário superar, se quisermos poder analisar a relação entre a *significação* articulada e o que se *sente* por meio de um ou outro dos cinco (ou mais) sentidos.

Conforme o modelo narrativo canônico, tudo começa com a apresentação de um actante-sujeito caracterizado pelo estado de “carência” em que se encontra. Está ancorado nas “rotinas do cotidiano” e, sem que ele se dê conta claramente, falta-lhe algo que seria difícil definir, mas

⁴Cf. R. Dorra, “Entre el sentir y el percibir”, in *Semiótica, estesis, estética*, op. cit.

que, em oposição ao aspecto "prosaico" do que está vivendo, só pode ser concebido como algo "deslumbrante" que seria capaz de fazê-lo apreender, de repente, "sob o parecer das coisas", outro sentido mais autêntico – um sentido que lhe daria imediatamente acesso a "outro" mundo, no qual, por último, ele conseguiria se reconhecer. Uma vez, deste modo, instalado na alma do herói o estado de "espera do inesperado", pode ocorrer o evento que constituirá o núcleo da sequência seguinte, ou seja, a cena decisiva.

Mediante uma ruptura súbita que, ao que parece, em nada depende da vontade do sujeito, modifica-se então a maneira de ser do mundo externo, de tal modo que um determinado componente sensível do ambiente, em vez de manter-se distanciado e quase imperceptível como estava ainda no instante anterior, de repente entra, por assim dizer, nele, absorve-o, domina-o, impõe-lhe sua presença e, por meio de uma comoção "estésica", revela-lhe justamente esse sentido *outro*, a espera do qual ele se havia consumido. Estado felicíssimo, apesar de ser necessariamente efêmero, como a narrativa nos faz saber com certa insistência.

Mas, claro! Pois, mal este momento se vai desvanecendo, inicia-se outra sequência, a terceira e última, na qual irá efetuar-se um retorno a um estado muito semelhante ao que predominava no começo. Seja porque o sujeito não foi capaz de suportar a força do ocorrido – e conseqüentemente fugiu dessa presença que considerou ameaçadora –, seja porque o resplendor se desvaneceu por si mesmo, assistimos ao retorno de uma cotidianidade ainda mais "dessemantizada" que a do ponto de partida, de tal modo que a única coisa que o herói de toda essa aventu-

ra terá por fim ganho será somente a nostalgia da presença sensível do sentido, vislumbrada apenas por um instante.

*

O problema é que o modelo esquematizado desse modo carece de todo e qualquer caráter explicativo. Ao enfatizar as rupturas que supõe a alternância, ao longo do tempo, de dois modos distintos de "estar-no-mundo" (conforme a expressão de Merleau-Ponty), essa esquematização se alicerça sobre princípios de categorização que seriam suficientes caso se tratasse unicamente de sistematizar as diferenças que separam tais estados. Mas isso não equivale à elaboração de um dispositivo teórico propriamente dito, que permitiria entender como se *articulam* entre si esses modos de estar e as formas de apreensão do sentido que, respectivamente, lhes correspondem. O resultado é que esse primeiro tipo de leitura somente acaba por reforçar o próprio tipo de visão dualista que consideramos urgente ultrapassar, sobretudo quando (em versões mais vulgares) lhe é atribuído dogmaticamente o valor de um algoritmo cujas etapas definiriam, em sua sucessão fixa, um percurso necessário e imutável.

De fato, não é preciso caricaturar muito o trajeto figurativo descrito acima para reconhecer, sob as idas e vindas do sujeito entre estados de ânimo opostos, uma concepção global, estritamente binária, da vida, que alguns provavelmente chamariam de romântica, mas que, na verdade, parece-nos traduzir uma inspiração tristemente *sindical*. Por um lado, os dias de trabalho e de rotina, o cotidiano, e, por outro, alguns raros momentos "fora do comum": as chamadas "escapatórias", esses instantes de bem-aventurança que, rompendo a continuidade do pro-

saico, animariam o trabalhador para enfrentar melhor mais uma semana... Ainda que esses felizes intervalos possam remeter à ordem do poético (e inclusive do místico), reenviam irresistivelmente, ao mesmo tempo, à temática, muito mais trivial, da *folga*. Não nos fala o próprio Greimas das "saídas" do sujeito, estas "cerimônias liberadoras de sábado à noite"⁵, nas quais supostamente nos regeneraríamos no encontro com outra face do mundo, a "verdadeira", a que tem sentido na medida em que é "poética"? Seriam, em suma, as *festas da semiótica* ou, talvez, simplesmente, os feriados do próprio semioticista.

Entretanto, deixando de lado a ironia, o que ganhamos com a problemática assim concebida? Um algoritmo linear cujo interesse limita-se a figurativizar sintagmaticamente uma oposição categórica supostamente mais profunda. Em outras palavras, as alternâncias temporais programadas em torno do momento estésico traduziriam na superfície uma relação de contrariedade sem mediação possível entre dimensões da experiência vivida concebidas não apenas como independentes, mas também como incompatíveis. Efetivamente, uma dessas vivências, a estésica, define-se como a mera *negação* da outra, ou seja, de uma an-estesia prévia. E vice-versa. Do mesmo modo, em termos aspectuais, a pontualidade do instante decisivo de ruptura interrompe – isto é, *nega* – uma continuidade pressuposta, durativa por natureza. E, finalmente, tratando-se do sentido, tanto a sua aparição (acidental, como já sabemos) quanto a sua presença (efêmera) ocorrem como a simples *suspensão* de sua própria ausência – ausência esta que há de ser duradoura e, teríamos logicamente que supor, "normal", mesmo que fosse apenas

⁵ P. 81-82

em razão de seu retorno prometido, inevitável e sempre iminente.

Mas fica ainda a questão central. Que significação devemos atribuir, neste contexto, ao próprio vocábulo *sentido*? Atribuiremos a mesma significação ao "sentido" que se "revela" no êxtase e àquele que, conforme a leitura mais comum que acabamos de seguir, supostamente se esgota à medida que as reiterações da cotidianidade o "dessemantizam"? A mesma significação àquele que é pressuposto quando se fala de seu "desgaste", e àquele que se deixa captar somente graças ao "estremecimento" produzido pelo contato com certas qualidades sensíveis do mundo? Mantendo-se na perspectiva do evento estésico acidental, não haveria uma resposta para tais perguntas que não seja, mais uma vez, de tipo dualista. Da mesma forma que o sujeito se define como um lugar vazio no qual dois estados radicalmente alheios um ao outro se manifestam cada um por sua vez, a noção de sentido também se apresenta desprovida de conteúdo fixo, já que, como temos observado, remete alternadamente a dois modos de significar que não têm nada em comum. O primeiro é caracterizado como um regime de significação puramente "denotativa" em relação a uma vida "aplanada"⁶ – o que explicaria porque, paradoxalmente, nos próprios termos de Greimas, o "sentido" é aí considerado *dessemantizado* –, enquanto que o outro regime, aquele em que se torna possível o advento de um sentido diferente, denominado justamente de "outro", é descrito como pleno de um conteúdo "deslumbrante" cuja apreensão permitiria vislumbrar, além do parecer, o próprio ser das coisas.

⁶ P. 89.

Entre essa plenitude de sentido e o vazio ao qual — nos é dito — se opõe, este modelo não prevê gradações nem se preocupa em estabelecer matizes. Pelo contrário, é reforçado o caráter categoricamente dicotômico do esquema por meio da convocação de outras oposições apressadamente homologadas apesar de sua heterogeneidade. O preço de semelhante operação é uma banalização sem limite. Entre o ser e o parecer, entre “perfeição” e “imperfeição”, entre o advento do sentido e seu desaparecimento, não haveria no final das contas outra diferença além da que separa o “poético” do “prosaico”. Mas ao invocar este último par pseudo-conceitual, tomando-o em sua acepção mais tosca e, poderíamos dizer mais fortemente “desgastada pelo uso”, não se acrescenta absolutamente nada em relação ao outro estereótipo que, como já foi visto, opunha a funcionalidade ilusória da semana às revelações do domingo. Contudo, é a esta concepção decididamente “aplanada” — não apenas da vida, mas também da poesia e da própria estética — que conduz à interpretação, digamos agora sem rodeios, catastrófica, do livro que nos ocupa.

*

Felizmente, também é possível outra leitura. Esta, sem dúvida, para alguns será despojada de encanto em comparação à que acabamos de criticar. Apesar disso, acreditamos que harmonizar-se-á melhor com o projeto geral da semiótica e, ao mesmo tempo, com o tipo de postulados geralmente defendidos pelo teórico a quem pretendemos homenagear explorando as pistas que deixou abertas. Esta leitura diferente, que vamos agora contrapor à precedente a fim de restabelecer certo equilíbrio, desenvolver-se-á a partir de uma perspectiva que já não é aci-

dentalista, mas sim *construtivista*, em relação à questão da produção e da apreensão do sentido.

Em primeiro lugar, chama a nossa atenção o fato de que por mais que a primeira parte de *Da Imperfeição* justifique, desde o título, “A fratura”, uma leitura que ressalta as discontinuidades, as irrupções imprevistas, o acontecimento pontual e inesperado — em uma palavra, o “acidente” —, a segunda, sem inverter completamente esta perspectiva, coloca outra problemática claramente articulada em termos de *intencionalidade* e de *progressividade*, ambas orientadas para a apreensão de determinada forma de presença sensível do sentido. Outra diferença notável em relação à parte precedente, essa presença do sentido deveria agora tornar-se perceptível inclusive “em nossos comportamentos de todos os dias”⁷.

Além disso, para propiciar a realização desse fim, o sujeito, em lugar de ficar à “espera do inesperado”, passa a exercer ativamente uma prática destinada a aproximar-se desse objetivo. Deve empenhar-se em um “fazer estético”⁸ que, por seu caráter metódico, não deixa de evocar o tipo de táticas nas quais um investigador científico se empenha quando procura compreender a estrutura de seu objeto de conhecimento: “eis aí uma seqüência de vida ‘vívida’ como *uma sucessão ininterrupta de escolhas* que conduz pouco a pouco à *construção de um objeto de valor*”⁹. Podemos observar que a volição, pressuposta tanto pelas “escolhas”, quanto pela noção de “valor”, assim como a duração (manifestada pela referência ao contínuo

⁷P. 75.

⁸P. 75-76.

⁹P. 75. Destaque nosso. Ver também A. J. Greimas, “Dos acidentes nas ciências sociais”, in A. J. Greimas e E. Landowski (eds.), *Introdução à análise do discurso em Ciências Sociais*, São Paulo, Global, 1986.

e ao gradual), que antes eram ignoradas, transformam-se agora em elementos inerentes a um processo no qual o valor estético visado não aparece mais como um objeto providencialmente dado ao sujeito, mas como uma realidade que terá de ser construída por ele. Esta diferença de concepção no nível profundo se torna perceptível na superfície graças à aparição de um novo esquema narrativo nitidamente distinto do precedente.

Enquanto que os cinco capítulos da primeira parte nos contavam, com variantes, um mesmo tipo de acontecimento que afetava o sujeito, na segunda parte se trata, na verdade, de um *não-acontecimento*. Robinson, Palomar e os outros personagens gozavam (ou padeciam de) as "fraturas" que lhes ocorriam. Eram sujeitos comovidos pelo contato efetivo com determinadas manifestações sensíveis da "outredade". Além disso, o próprio acontecer — sob uma ou outra forma — do acidente estético parecia inscrito de antemão na linearidade de suas respectivas trajetórias como se se tratasse de uma necessidade (ainda que "inesperada") ou, quiçá, de uma graça providencial. Pelo contrário, ao principal sujeito da segunda parte, ou seja, ao próprio enunciador do texto, não lhe acontece nada, ou pelo menos nada comparável. Para ele, ao que parece, não existe mais promessa na qual acreditar, nem tampouco trajetória pré-constituída que conduza com certeza ao "deslumbramento". Em lugar disso, encontramos um sujeito que não cessará de buscar seu caminho e, conseqüentemente, ficará no limiar da conjunção efetiva com o objeto, além ou aquém da fruição estética propriamente dita.

Triste figura, a deste sujeito a quem não ocorrem acidentes e que vive sem viver aventuras! Tal seria provavel-

mente o julgamento de quem avaliasse a sua sorte a partir da ótica anteriormente descrita, segundo a qual não há valor fora do êxtase, e tampouco existe êxtase independentemente do milagre de algum acidente bem aventurado. Ademais, como se fosse para reforçar aquela tristeza, não faltam os indícios, tanto no tom geral do discurso, quanto no conteúdo de certas alusões recorrentes (por exemplo, ao persistente "ressaibo" da imperfeição ou à sempre ameaçadora possibilidade de uma "recaída" na an-estesia), que podem levar o leitor a suspeitar que o enunciador, em vez de "esperar" qualquer coisa, na realidade não somente tenha deixado de crer no inesperado (e, portanto, de aguardá-lo), mas também tenha começado a duvidar da eficácia do próprio fazer estético (no qual, porém, continua a empenhar-se). Para ele, não seria toda esperança simplesmente outra ilusão, e qualquer busca de sentido mais um "gasto de energia sem objeto"¹⁰? Entretanto, já que estamos justamente mudando nossa perspectiva, não será necessário compadecer-nos desta personagem aparentemente tão infeliz. Pois sob a típica máscara de *anti-herói* com a qual ele se apresenta diante de nós (sobretudo pelo contraste com o aspecto de personagens repletas e gulosas característico dos campeões do sucesso estético que temos encontrado nos relatos da primeira parte), adivinhamos o sorriso um tanto irônico do mestre.

Desse modo, ele nos assinala discretamente que, se soubermos ler, resta ainda por encontrar nesse livro, e por compartilhar com seu autor, algo mais substancial que simples estados de alma, esperas sem esperança ou uma nostalgia desprovida de saída. Algo mais motivador, *outra aventu-*

¹⁰ P. 83. Ver também p. 70, e de modo mais geral o capítulo "Uma estética exaurida".

ra, sem dúvida menos espetacular do que a de quem se realiza — ou se perde — na estesia entendida como experiência puramente extática, mas, também, menos convencional que a do homem desenganado, submerso no esplim. O que Greimas nos propõe, em contrapartida, é um caminho *positivo*, longe de qualquer sentimentalismo e fora de qualquer transcendência, que aponta para a *construção metódica* do sentido estético: um caminho cuja trajetória não afasta do empenho para o entendimento que até aí havia sido seu guia, nem obriga a recusar as opções epistemológicas sobre as quais se apóiam seus outros trabalhos.

*

Isso, contudo, não exclui as inovações, nem sequer as ousadas. Talvez seja útil, a propósito, lembrar as palavras com as quais o livro termina. Ainda que o epílogo reafirme a espera de "outra coisa ainda possível" — uma "estesia única" —, ao mesmo tempo expressa-se aí o desejo de que nós não nos encontremos "obrigados a fechar as pálpebras" diante do deslumbramento que tal experiência não deixaria de produzir¹¹. Dito com muito menos graça: ainda que, por um lado, a imediaticidade da experiência sensível, por natureza pré-discursiva e, em grande medida, somática, seja plenamente reconhecida agora como uma das dimensões constitutivas dos processos de construção e de apreensão do sentido, por outro, isto não implica que se tenha que renunciar ao projeto de *inteligibilidade* dos fenômenos, inclusive estéticos. Ao contrário, o momento em que a exigência de lucidez mais fortemente se impõe — "*mehr Licht!*" — é precisamente aquele em que, por meio da "apreensão estética", nos aproximamos mais de um certo modo de presença do sen-

tido quase "inefável", que Greimas até mesmo qualifica como "cognitivamente inapreensível"¹².

Não haveria nada de especialmente atrevido neste modo de relacionar entre si os extremos (ou os contrários: "querer *dizer o indizível*"¹³), se com isso se expressasse simplesmente a idéia de que, para quem quiser abordar semioticamente "as experiências *estéticas* que os sujeitos históricos 'reais' *vivem*"¹⁴, será necessário aplicar-lhes os mesmos princípios de indagação que servem para abordar os demais objetos, considerados mais próximos ao "dizível". Em outras palavras, apesar da reconhecida especificidade do estatuto epistemológico do "vivido", será necessário tentar construir, também aí, um *meta-discurso* conceitual rigorosamente articulado, e imaginar *modelos* que permitam analisar os referidos "comportamentos humanos 'vividos'"¹⁵. Estes são efetivamente os poucos recursos dos quais dispomos para nos ajudar a não *fechar as pálpebras* diante do (quase) "inapreensível".

Mas, as coisas não são tão simples. Aplicar ao pé da letra estes sensatos princípios teria o inconveniente, para nós decisivo, de que reintroduziria, no centro da problemática, a forma epistemológica mais clássica de separação entre as duas noções-chave de que nos ocupamos. Teríamos então, em ordem hierárquica, primeiramente um nível colocado na posição de objeto, o do "sensível", povoado por aqueles que *vivem*, ou seja, por sujeitos "históricos 'reais'" (este último adjetivo entre aspas no texto) e, sobreposto a este, um plano do "inteligível" reservado para uma instância definível logicamente somente como

¹² P. 70.

¹³ P. 91.

¹⁴ P. 69-70.

¹⁵ P. 70

¹¹ P. 91.

"a-histórica" e "irreal", ou seja, reservado para um "sujeito do saber" visto como alguém que *não vive*, ou, pelo menos, que *não vive aquilo do qual se ocupa*: como um estudioso que por princípio não observa os objetos a não ser que estes estejam prudentemente situados a uma *boa distância*, que nunca analisa experiências a não ser que sejam as experimentadas pelos *outros*, e que somente teoriza o que ele mesmo já *deixou* de sentir.

Mas, justamente, em *Da Imperfeição*, o "cientista" acaba com esse ascetismo. Deixa de lado as cautelas acadêmicas e se transforma, ao contrário, em um sujeito *real* (sem aspas) e *vivo*. Isso constitui, acreditamos, uma das maiores contribuições desse livro para o desenvolvimento atual da disciplina. Provavelmente pela primeira vez de modo tão explícito, um semiótico — enquanto tal — tenta entender não apenas a experiência de algum "outro" (de carne ou de papel), mas sim a que ele mesmo está vivendo: "*Mais luz!*", mas agora sobre o próprio vivido, a própria experiência, seja esta estética ou de outro tipo. O sujeito pode ser seu próprio objeto. Isso não significa que se torne irrelevante a distinção metodológica entre um nível de referência em que continuam sendo localizadas as experiências estéticas a serem analisadas — nível objeto que, por uma convenção um pouco infeliz, costuma-se denominar "discursivo" apesar de que aí dificilmente se constituiriam discursos articulados, mas sim, no máximo, configurações de natureza pré-discursiva — e outro denominado "metadiscursivo", ou seja, o nível da análise e da teorização. Mas desse modo se torna mais difícil a aplicação prática desta distinção básica, porque a cada um desses planos não mais correspondem sujeitos distintos, caracterizados por estatutos radicalmente diferenciados,

uns "históricos e reais", que vivem experiências sensíveis, e outros puramente cognoscentes, cujo papel seria substituir a sensação pela intelecção.

Postula-se, ao contrário, uma figura única, a de um sujeito real, *que sente*, e, ao mesmo tempo, *inteligente*, cujo "fazer estético", por essa razão mesma, se desenvolverá sob a forma de um *fazer complexo* exercido simultaneamente sobre os dois níveis referidos. Objeto e sujeito, uma vez reunidos desse modo na mesma instância actorial, deixam de ser concebidos como separados (ou opostos) os impulsos da sensibilidade e os imperativos da inteligibilidade. Pelo contrário, uns e outros começam a se articular entre si mediante uma prática integradora capaz de conjugar a disponibilidade para o sentir e a busca do entender. Neste sentido, o que esse livro nos propõe é, antes de mais nada, o desenvolvimento de uma *inteligência do sensível*. Seria até mesmo possível dizer que assistimos a um trabalho de edificação ou, inclusive, de educação semiótica do sujeito: a uma espécie de auto-aprendizagem que visaria um melhor domínio da competência latente que cada um possui para *sentir*, ao seu redor, a presença do sentido, e para entender o que é *significado* deste modo.

Não é a primeira vez que Greimas atribui semelhante papel funcional ao tipo de saber teórico que ele se empenhou em construir. Já havia insistido em várias ocasiões sobre a vocação "ancilar" da disciplina em relação às outras ciências humanas e sociais¹⁶. Mas, aqui, a semiótica, vista como aparelho conceitual e como conjunto de hipóteses sobre a natureza e as condições de aparição do sen-

¹⁶ Ver, por exemplo, a entrevista publicada em M. Arrivé et al. (eds.), *Sémiotique en jeu*, Paris-Amsterdã, Hadès-Benjamins, 1987.

tido, assim como o saber lingüístico – e antropológico – que ela incorpora e em que se sustenta, são colocados não apenas a serviço de um projeto cognitivo de interesse geral destinado à “comunidade científica”. Aparecem, ao mesmo tempo, como diretamente a serviço do próprio sujeito, com a finalidade de acompanhar a realização de seu projeto existencial, pelo menos no nível do vivido em sua expressão mais imediata.

*

A primeira condição para que se possa alcançar tal objetivo é, evidentemente, que se averigüe a possibilidade de *dizereste* “vivido”. Isso, por sua vez, pressupõe que seja possível *pensá-lo* em termos que ultrapassem o que seria a expressão da simples subjetividade de quem o “vive”. Está claro que não ajudaria muito se satisfazer com relatar experiências singulares ou expressar estados íntimos, mesmo se for sob a forma de descrições literárias logradas. Trata-se, antes, de *dar conta* dessas experiências e desses estados. E, por definição, tal objetivo implica que o trabalho de descrição se situe sobre um nível relativamente abstrato, que, porém, longe de apagar o “vivido”, permita finalmente integrá-lo e reformulá-lo.

Por isso mesmo, é preciso construir uma instância na realidade totalmente impessoal ou, melhor dizendo, transpessoal: a de um “sujeito do fazer estético” concebido no sentido mais genérico. Tal instância, obviamente, não pode ser confundida com a pessoa do autor presente (ou dissimulado) por trás do “eu” que aparece no texto como figura do enunciador. Caso contrário, não se evitaria outra “recaída ameaçadora”, desta vez no que seria uma pura e vã introspecção. Mas o fato de perseguir um objetivo de tipo analítico (alguns diriam até mesmo “cientifi-

co”) – “dar conta de...” – não exclui, paradoxalmente, mas sim justifica, a presença mais que esporádica de certo lirismo ao longo deste livro. De fato, para poder analisar experiências vividas, é necessário em primeiro lugar fazê-las presentes – “poeticamente”, por exemplo – no texto. E dizer o vivido desse modo já é uma forma de pensá-lo. Daí a complexidade inerente à escritura e ao tom geral de *Da Imperfeição*, em que constantemente, ao lado de passagens em que parece que o próprio Greimas está “se confessando” da maneira mais pessoal diante de nós (coisa pouco habitual de sua parte!), o discurso, sem transição, volta-se sobre si mesmo adotando outra postura, seja interrogativa, seja propriamente analítica.

O que constitui então o objeto destas interrogações ou destas análises (por mais rápidas que sejam) é a organização específica das *configurações objetivas* – quer dizer, inscritas no mundo – que, ao comover o sujeito na medida de sua própria disponibilidade, proporcionam-lhe a base necessária para apreender “outro sentido” das coisas. Isso equivale a postular que, mesmo sobre um plano considerado tão idiossincrásico como o do sensível, nada se “vive” senão em função de dispositivos contextuais e relacionais – em uma palavra, estruturais – que superam a “subjetividade” do eu singular. Uma vez afastada a espera de uma graça que haveria de chegar ao sujeito do alto, não existe, em suma, para o semioticista, nenhuma via imaginável para a apreensão estética, a não ser a que passa pelo encontro com regularidades que têm que remeter a princípios semióticos de caráter geral, ou seja, válidos para um *sujeito qualquer*. E tampouco existe, no nível metadiscursivo, nenhuma via em direção ao entendimento do que torna possível tal apreensão, a não ser a que passa pelo

reconhecimento destas regularidades. Inclusive quando Greimas nos fala de "um caminho pessoal a traçar"¹⁷, devemos entender que o próprio traçar desse caminho, e as escolhas do sujeito que supõe, se definem somente em função do conhecimento, ao menos intuitivo, que o sujeito já tem adquirido em relação a certos modos de organização imanentes ao real, que, por definição, transcendem a sua subjetividade.

A partir daí pode começar o trabalho propriamente dito, isto é, a busca de respostas concretas para a questão de saber *quais* seriam exatamente aquelas regularidades postuladas. Apenas seu reconhecimento e sua explicitação permitirão fazer do tema da *inteligibilidade do sensível* algo mais do que uma mera hipótese. Situa-se aí, portanto, o conteúdo mais substancial do livro de Greimas. Limitaremos-nos, a título de conclusão, a indicar alguns entre os vários modos possíveis de explorar e de prolongar as hipóteses que neste são formuladas ou ao menos sugeridas, destacando aquelas cujo valor heurístico parece atualmente mais confirmado¹⁸.

*

¹⁷ P. 86.

¹⁸ Assinalemos em primeiro lugar, por seu caráter geral, os trabalhos seguintes: G. Bucher, "De la perfection de la théorie à l'imperfection des lettres", in E. Landowski (ed.) *Lire Greimas*, op. cit.; R. Dorra, "Que la semiótica puede ser también una dicha", *Espacios*, V, 13, Puebla, 1988; id., "El regusto de la imperfección", *Morphé*, 5, 1991; J. Geninasca, *La parole littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997; A. Hénault, "Eprouver et savoir", in *Le pouvoir comme passion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994; E. Landowski, "O semioticista e seu duplo", in A. C. de Oliveira e E. Landowski (eds.) *Do inteligível ao sensível*, São Paulo, Educ, 1995; G. Marrone, *Sensi e discorso: L'estetica nella semiótica*, Bolonha, Esculapio, 1995; id., "Dell'estetica all'estesia", in *Il dicibile e l'indicibile. Verso un'estetica semio-linguistica*, Palermo, L'epos, 1995; F. Marsciani e I. Pezzini, "Premessa", op. cit.

A esta altura, as investigações atuais sobre a hierarquia das ordens sensoriais, sobre a "correspondência dos sentidos" e as sinestesias têm relação com um conjunto de problemas obviamente centrais¹⁹. Outra interrogação essencial se refere ao estatuto e à função do "objeto" enquanto actante pressuposto pela experiência estética: se admitirmos que, diante do mundo, o sujeito, por meio do sentir, encontra-se "comovido", então, como *atuao* mundo objeto e qual será a parte assumida, respectivamente, pelo sujeito e pelo objeto nas condições da apreensão estética²⁰? Entre outras hipóteses, intervêm aqui as que derivam dos estudos sobre o discurso poético (e musical), desde a rima até o timbre vocálico, ou da prosódia ao ritmo em geral²¹.

Mas, tratando-se dos poderes que o objeto exerce sobre o sujeito, também deve ser colocado o projeto, talvez ainda mais ambicioso, de uma semiótica da própria *matéria*. O objetivo seria o de dar conta dos efeitos de senti-

¹⁹ *Da Imperfeição*, p. 70-71. J.-M. Floch, "Diário de um bebedor de cerveja", in E. Landowski e J. L. Fiorin (eds.), *O gosto da gente, o gosto das coisas*, São Paulo, Educ, 1997; id., *Une lecture de Tintin au Tibet*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997; A. C. de Oliveira, "A estesia como condição do estético", in *Do inteligível ao sensível*, op. cit.; M. P. Pozzato e C. Marmo, "Dai sensi al senso", *Carte Semiotiche*, 6, 1989.

²⁰ *Da Imperfeição*, p. 30, 33-34. F. Marsciani, "L'occhio, lo spirito e la scrittura", in G. Marrone (ed.), *Il testo filosofico*, Palermo, L'epos, 1994; id., "Le Nouveau Monde", in E. Landowski (ed.) *Sémiotique gourmande. Du goût, entre esthétisme et socialité*, Nouveaux Actes Sémiotiques, X, 55-56, 1998; A. C. de Oliveira, *Vitrinas: acidentes estéticos na cotidianidade*, São Paulo, Educ, 1997.

²¹ *Da Imperfeição*, p. 86-87. R. Dorra, "El soplo y el sentido", in R. Dorra, *Entre la voz y la letra*, Mexico, Plaza y Valdés, 1997; J. Geninasca, "Syntagmes sériels, cohérence discursive et rythme" e "Le regard esthétique", in *La parole littéraire*, op. cit., L. Tatit, "Musicalisation de la sémiotique", in *Lire Greimas*, op. cit.; id., *Semiótica da canção: melodia e letra*, São Paulo, Escuta, 1994.

do oriundos do modo de estar dos "corpos" em geral, ou seja, da morfologia das substâncias naturais ou artificiais com as quais as coisas são feitas – a *physis* –, tanto quanto dos inumeráveis traços sensíveis da "matéria" humana, ou seja, do *soma*, esse "objeto" capaz, por sua complexidade, sua consistência (seu peso, sua textura, seu calor) e sua mobilidade específicas, de significar imediatamente para outro corpo o sentido vivido de seu próprio "viver". Como já sabemos ao menos a partir da leitura de Sartre, de Merleau-Ponty ou de Bachelard, a própria "carne do mundo" também tem sentido enquanto seja intersomaticamente sensível²².

Mais uma orientação também promissora reúne as tentativas encaminhadas para distinguir analiticamente, sob a unicidade do sujeito da experiência estética, várias instâncias e, sobretudo, para modelizar o jogo das relações que se desenvolvem entre elas. Quando nos referimos, por exemplo, à relação entre o "sentir" e o "perceber", como se realiza a passagem da "conjunção tátil" ao "juízo (de ordem cognitiva)"²³? Ou, segundo outra pers-

pectiva complementar, como se relaciona o vivido estético com os processos através dos quais este vivido se socializa²⁴? Mas, a consideração da dimensão social abre novamente pelo menos outras duas perspectivas bastante amplas: por um lado, o projeto de uma problemática geral do *gosto*²⁵ e, por outro, o estudo incipiente das estesias coletivas e, em particular, do *contágio*, esta forma de "fazer ser" que não está baseada na persuasão, mas sim no contato "corpo a corpo" entre actantes, ou ainda no interagir mútuo deles, cada um na presença imediata do outro²⁶.

Estender nestas várias direções o campo de estudo da estesia não significa evidentemente que nos descuidamos dos problemas da "grande estética" mas sim que, além de possíveis contribuições concernentes a este plano, o semiótico – e, ainda mais, o sócio-semiótico – está igualmente interessado em contribuir para o desenvolvimento de uma teoria de alcance mais geral, concebida para abranger os efeitos do componente sensível nas mais va-

²² I. Assis Silva (ed.), *Corpo e sentido*, São Paulo, Edunesp, 1996; F. Bastide, "Le traitement de la matière", *Actes Sémiotiques – Documents*, IX, 89, 1987; R. Dorra, "Fundamentos sensibles de la discursividad", *Cuadernos de trabajo*, Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, 28, 1997; L. Guimarães Dias, *A materialidade na pintura de Nuno Ramos*, São Paulo, Dissertação de Mestrado, PUC/SP: Comunicação e Semiótica, 1997; T. Keane, "Figurativité et perception", *Nouveaux Actes Sémiotiques*, III, 17, 1991; E. Landowski, "Viagem às nascentes do sentido", in *Corpo e sentido*, op. cit.; id., "Fronteiras do corpo. Fazer signo, fazer sentido", in M. A. Babo e J. A. Mourão (eds.), *O campo da semiótica*, *Revista de Comunicação e Linguagens*, 29, Porto, 2001.

²³ *Da Imperfeição*, p. 36. G. Grignaffini, "De l'esthésie au jugement", in *Sémiotique gourmande*, op. cit.; G. Marrone, "Tra estesia e cognizione", in *Il dicibile e l'indicibile*, op. cit.; M. P. Pozzato e C. Marmo, "Dai sensi al senso", op. cit.

²⁴ *Da imperfeição*, p. 31. D. Bertrand, "L'ideologia del sensibile", in M. P. Pozzato (ed.), *Estetica e vita quotidiana*, Milano, Lupetti, 1995; E. Landowski, "Gosto se discute", in *O gosto da gente, o gosto das coisas*, op. cit.; G. Marrone, "A narrativa do gosto: releitura de Brillat-Savarin", *ibid.*; id., *Estetica del telegiornale*, Roma, Meltemi, 1998; S. Montes e L. Taverna, "Fumer: formes du goût et styles de vie", in *Sémiotique gourmande*, op. cit.

²⁵ *Da Imperfeição*, p. 78. J. -M. Floch, "L'Eve et la ciste. L'emblème aromatique de la cuisine de Michel Bras", *Identités visuelles*, Paris: Presses Universitaires de France, 1995; E. Landowski e J. L. Fiorin (eds.), *O gosto da gente, o gosto das coisas*, op. cit.

²⁶ E. Landowski, "Viagem às nascentes do sentido", in *Corpo e sentido*, op. cit.; id., "Sobre el contagio", in *Semiótica, estesis, estética*, op. cit.; "O olhar comprometido", *Galáxia*, São Paulo, 2, 2001; "En deçà ou au-delà des stratégies, la présence contagieuse", *Caderno de discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*, N.7, São Paulo, C.P.S., 2001; *Presenças do outro*, São Paulo, Perspectiva, 2002, cap. V e VII; F. Marsciani, "Riflessioni sull'immagine", in *Sensi e discorso*, op. cit.

riadas práticas da vida cotidiana. Trata-se, afinal, de abordar as condições básicas do *fazer sentido* inerente ao nosso estar-no-mundo – um mundo feito de qualidades sensíveis cujos modos de significar pouco a pouco começamos a entender, ou seja, a descrever um pouco melhor. Sabendo todavia o quanto o “in-expressado”, apesar de tudo, ainda prevalece nessa área, retomariamos finalmente de bom grado – a título de programa para o futuro – a advertência de Paolo Fabbri: o que prevalece diante de nós não é o indizível, mas sim “quanto resta para dizer”²⁷.

A amplitude da tarefa que o semiótico ainda tem por desenvolver deixa-lhe, confessemos, pouco tempo para as “saídas”. Só que, nisto, ele não encontra muitos motivos para queixar-se. A razão é simples: em vez de esperar o dia de festa em que o inesperado – o sentido – lhe concederia a graça de visitá-lo sem anunciar-se, ele considera o sentido como uma realidade permanentemente presente ao seu lado, mesmo quando não se faz visível. Para apreender com maior frequência a sua presença e prevenir-se contra as recaídas “no dessemantizado” (este reflexo de nossos próprios fracassos), ele tenta cultivar a cada dia com um pouco mais de “ciência” a própria disponibilidade – corpo e alma –, e certo saber-sentir. Ao longo deste caminho, não faltam de vez em quando uns dias de folga, mas estes não são necessariamente os mais felizes. A semana também tem seu sabor.

for migo

²⁷ No texto original: “... l’attenzione al significante indica una preponderanza dell’inespresso: non dell’indicibile, ma di quanto resta a dire”. P. Fabbri, prefácio à tradução italiana de *De l’Imperfection*, Palermo, Sellerio, 1988, p. XXIV. Nessa publicação p.109.

NOTA BIO-BIBLIOGRÁFICA

NOTA BIO-BIBLIOGRÁFICA

1917 Nascimento de A. J. Greimas em Tula. Escolaridade e estudos superiores (Direito) em Kaunas.

1936 - 1939 Grenoble: graduação em Letras e Estudos de Dialeto-logia Franco-Provençal.

1939 Retorno à Lituânia. Serviço militar.

1944 Retorno à França. Trabalhos de lexicologia (C.N.R.S.).

1948 *La Mode en 1830. Essai de description du vocabulaire vestimentaire d'après les journaux de mode de l'époque*, tese de doutoramento, Paris. Publicação póstuma: *La Mode en 1830*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

1956 "L'actualité du saussurisme", *Le Français Moderne*, 3.

1958 - 1962 Professor na Universidade de Ankara e também, a partir de 1960, na de Istambul.

1962 - 1965 Professor de Lingüística francesa na Universidade de Poitiers.

1963 - 1964 Curso de Semântica no Centro de Linguística Quantitativa (Paris, Instituto Poincaré).

1965 Eleito Diretor de Estudos na Ecole Pratique des Hautes Etudes.

1966 *Sémantique structurale*, Paris, Larousse. Funda a revista *Langages* com R. Barthes, J. Dubois, B. Pottier e B. Quemada. Criação da Associação Internacional de Semiótica (da qual Greimas é o secretário geral). Criação do Grupo de pesquisa semio-lingüística (E.P.H.E.).

1969 *Dictionnaire de l'ancien français*, Paris, Larousse.

1970 *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil (trad. port., Petrópolis, Vozes, 1975). Criação do Centro internazionale di semiotica e di linguistica de Urbino (do qual Greimas é Diretor científico durante o primeiro ano).

1972 *Essais de sémiotique poétique*, A. J. Greimas (ed.), Paris, Larousse (trad. port., São Paulo, Cultrix, 1976).

1976 *Maupassant. La sémiotique du texte; exercices pratiques*, Paris, Seuil (trad. port., Florianópolis, Editora da UFSC, 1993). *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil (trad. port., São Paulo, Cultrix, 1981).

1978 Criação da Associação para o desenvolvimento da semiótica e das *Actes Sémiotiques* (Bulletin, 1978-1987; Documents, 1979-1987; Nouveaux Actes Sémiotiques a partir de 1989).

1979 *Apie dievus ir zmones. Lietuviu mitologijos studijos*, Chicago. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, A. J. Greimas e J. Courtés, Paris, Hachette (trad. port., São Paulo, Cultrix, 1985). *Introduction à l'analyse du discours em sciences sociales*, A. J. Greimas e E. Landowski (eds.), Paris, Hachette (trad. port., São Paulo, Global, 1985).

1983 *Du sens II. Essais sémiotiques*. Paris, Seuil.

1985 *Des dieux et des hommes. Etudes de mythologie lithuanienne*, Paris, Presses Universitaires de France (trad. fr. de *Apie dievus ir zmones*).

1986 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II, Compléments, débats, propositions*. A. J. Greimas e J. Courtés (eds.), Paris, Hachette.

1987 *De l'Imperfection*, Périgueux, Fanlac (trad. port., São Paulo, Hacker, 2002).

1991 *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, A. J. Greimas e J. Fontanille, Paris, Seuil (trad. port., São Paulo, Ática, 1992).

1992 *Dictionnaire du moyen français*. A. J. Greimas e T. M. Keane, Paris, Larousse.

A. J. Greimas morre em Paris, no 27 de fevereiro de 1992. Suas cinzas repousam no cemitério de Kaunas (Lituânia).

**OUTROS LIVROS PUBLICADOS PELA
HACKER EDITORES:**

Crítica das práticas midiáticas

coletânea com textos de Arlindo Machado e outros

Elementos para a crítica da cibercultura

Francisco Rüdiger

Jornalismo e ciências da linguagem

de Mayra Rodrigues Gomes

Lugar global e lugar nenhum

coletânea organizada por José Luiz Aidar Prado e Liv Sovik

Mutações do cativo

Maria Helena Patto

Semiótica dos afetos, de Samira Chalhub

Um médico brasileiro no front

Massaki Udihara

COLEÇÃO COMUNICAÇÃO & COMUNICAÇÃO:

Comunicação e discurso - Milton José Pinto

Comunicação e educação - José Luiz Braga e Regina Calazans

Comunicação e jornalismo - Ciro Marcondes Filho

Comunicação e mídia impressa - Antônio Fausto Neto

Comunicação e pesquisa - Lucia Santaella

Comunicação e política - Albino Rubim

Para encomendar seu livro pela Internet
faça seu pedido no site: www.hacker-editores.com.br
Lá você também encontrará o catálogo completo da Editora



Gráfica e editora lida.

Impressão e acabamento:
Rua União, 307 - Vila Enia
03283-000 - São Paulo - SP
Tel./Fax: (011) 6104-1176
Email: cromosete@uol.com.br



Algirdas Julien Greimas

De l'imperfection foi publicado em 1987, na França. A leitura desse livro singular na produção de Greimas nos deixa ver como o amor pela ciência pode conduzir naturalmente à celebração da vida e da beleza.

Raúl Dorra

A novidade do estilo desse autor habitualmente ponderado é que, em *Da Imperfeição*, ele fala por parábolas e fragmenta a exposição. Os interstícios valem tanto quanto as localizações. A atenção ao signifi-
ficante indica uma preponderância do inexprimível. Não do indizível, mas de quanto resta ainda para