

Dell 'imperfezione' (1988)

Introdução de Paolo Fabbri para "Da imperfeição" de A. J. Greimas (1987).
Tradução para o português de E. Vinci de Moraes.

*Dell'imperfezione**

Introdução de Paolo Fabbri

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

Ora, a busca do belo não é edípica, não lhe falta a perturbadora experiência das respostas, mas sim as perguntas pertinentes. Em uma época como nenhuma outra de estetização geral dos comportamentos e de crise endêmica do filosofema estético, A. J. Greimas, semiótico e lingüista, optou pelo *estésico*, isto é, pela componente afetiva 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 *Dogon* e roupas 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 experimentação estética. É um outro acesso, lateral a uma invasão teórica, com muitas portas em *trompe-l'oeil*, em que não faltaram olhos contundidos, com as equimoses de quem tentou decifrar enigmas.

Por isto a semiótica teve de se modificar: mobilizar novos instrumentos, praticar uma *gaité* saber fazer de simulacros teóricos. No breve ensaio sobre a imperfeição, com um só propósito, o de “pesquisa extraordinária”, incorporou-se o espírito de generosidade do grupo de semiolinguística e do seminário de Semântica Geral com o qual, no ano 1985-1986, A. J. Greimas conclui o seu ensinamento sobre sistemas e os 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, além do emprego de compartilhadas descrições *ad hoc*. Uma teoria que é um canteiro em obras, com regras freqüentemente implícitas e 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 (*debrayages* e *embrayages*) e das táticas dos pontos de vista. A dupla modulação dos predicados, aspectual e modal, introduz, junto às escansões e aos níveis das ações, uma reconsideração do cognitivo, que inclui, constitutivamente, o “plano”

* Trad. para o português de E. Vinci de Moraes.

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 Cortazar) 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 prender 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 insignificância¹; (ii) as metacategorias do estilo (classicismo, barroco, etc.), elaboradas como conotadores culturais, são inadequados 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 universo da literatura converte-se em retina exterior para escrutar o encanto “exaltante e atroz” de uma iluminação profana. Encanto 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 e fictício), de um outro sentido. Nesse instante absoluto – tudo-uno ou nadanulo (de não sei quê ou de certamente) – o Sujeito e o Objeto se reposicionam em um novo espaço transicional de saber e sabor; é um sentir outro, insustentável e irrepetível, do qual está ou resta somente a reversível nostalgia ou a respiração da esperança; luto ou entusiasmo, leque de cartões-postais ilustrados ou repertório de maravilhas. Porque o sentido – tanto para Greimas com para Hjelmslev – se textualiza por meio de significantes diversos, tanto pelo tamanho quanto pelo formato, e 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 imperfeito, 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 figural do discurso.

Greimas tem como premissa que linguas (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 de 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 resolvidos em compostos ou desdobrados em seqüências figurais; as figuras se dispõem em diferentes níveis de abstração (veja o exemplo da visão, e também o do olfato) e se articulam 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”)² 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 dos contrapontos e dos bordões, da antífona e da intensificação do discurso “de superfície”.

1.2. Greimas retoma a síntese filosófica de Merleau-Ponty sobre a percepção³ 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 campos e em suas 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 acrescentar 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 nascenti*: postos e não dados, em uma reversão constante entre agir e sofrer; sinuosidades, não buracos, na substância do mundo, sempre prontas a se fazer e desfazer.⁴ Merleau-Ponty descreveu em termos quase sagrados essa experiência (“o sentir é literalmente comunhão e coexistência”), e Greimas nos oferece a forma figural dessa reflexão. O sujeito estético penetra de vários modos no ar colorido que está na base do arco-íris da percepção, do modo como Merleau-Ponty a reconstrói, condição transcendente da faculdade sensível. Para a exploração estética, Greimas recolhe e discrimina as baterias dos sentidos, repassa nova e fenomenologicamente a estratificação (filogenética?); inclui (se não enumera) as traduções estésicas. Parece-nos que, diferentemente de Merleau-Ponty, valorize o “háptico” contra o óptico, ponha 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, compactação 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 autopoicionamento e da auto-afirmação, 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 acrescenta três sentidos (ou a virtualidade dos sentidos realizados no plano imaginário). Parece-nos que para Greimas (como para Dufrenne, por exemplo)⁵ o sujeito sinestésico – como o tátil – tende a fundir-se no objeto, a voltar às cercanias do originário: tatilidade e sinestesia são a margem sensível da qual se tenta o salto que, da percepção (que inaugura o conhecimento), se se aproxima de um sentir articulado à afetividade profunda.

É próprio do estético reatar o pacto originário do sensível e do *senciente*, 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 “nática” – 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 uma sentença, para tornar-se a íntima “comunicação de um sujeito finito com um ser opaco do qual emerge, mas no qual permanece inserido”.⁶ 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 lufadas 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 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 Cortazar, onde é o texto, objeto de uma nova vontade de aparência e de realidade, que absorve para sacrificá-lo, o leitor empírico.⁷

1.3. Bater na tecla do estésico para a apreensão estética parecerá a alguns uma tardia receita setecentesca, 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 *the sublime* 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),⁸ e nem mesmo dos traços notórios e comuns (impacto excessivo, fulguração e tempestividade, entusiasmo, etc.).⁹ 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 concisão do sublime”, para Longino; e quanto a Burke, é difícil exceder o papel que ele atribui ao ritmo nos processos de percepção (subitaneidade, intermitência, sucessão uniforme, etc.). Em particular, são os traços de “constrição” e de “relaxamento” os radicais estésicos (polimento e docilidade, por exemplo, 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 o abalo, o movimento convulsivo, o sobressalto que descerra o *pathos* do sublime.

Ao saber estético da tradição filosófica (os registros do polimento e da fragilidade, as articulações da docilidade lisa/mórbida, 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, o interdito *certamente*. 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-semiólogo”) Greimas opta, no exercício das simulações, por introduzir a dessimetria 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 malfeitas.¹⁰ para compreender isso que nós mesmos acabamos por

tornar incompreensível. Contra a assimbologia 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 dos 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 sonâmbulo, em hábito. 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); entrar 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”;¹¹ firmar 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 *A imperfeição* acredita mais do que ninguém na eficácia simbólica, em sua capacidade de transformação cognitiva e passional. O traço essencial de uma obra é ser criada *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 Gadamer.¹² 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 mesma, como prova o subtrair-se de Robinson ao “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 parques*. 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) entusiasmo.¹³ 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” vai ao mesmo passo e tempo com o “instante absoluto no qual (o leitor) é simultaneamente esquecimento de si e mediação consigo mesmo” (Gadamer). Se não o controle de si, certamente uma “potência”, uma intensidade do enredo in-cindível do ser fora de si e do ser “tomado” e em assistir. Esse instante não é símbolo de nenhuma transcendência, como Greimas parece às vezes acreditar. O imanente pode transcender-se na imanência e o imperfeito, na perfeição.

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 “interessado” desejo – é para o semiótico, 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 pena. Essa iluminação profana, não mediada pelas intrigas da consciência, é um princípio de animação, aspecto incoativo de uma mente livre da falta; é o despertar e o (pré)destinar-se de uma protensividade; um valer, antes de qualquer investimento de valor. O *sensus communis* da estética é *index sui*, digamos com Lyotard,¹⁴ 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 ritmo.¹⁵ Greimas assinala agudamente os dois movimentos de *arsis* e *thesis*, de bater e erguer, 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) compartilháveis do ponto de vista do princípio 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 mudança de cores* dessa emergência originária; compreender isto que o ato de compreensão 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 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 Cortazar 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 adota 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 ser-aqui experiencia, antes de tudo, a própria mortalidade”.¹⁶ É a lição da temporalidade e da percibibilidade que, junto ao momento de graça e de destino, nos exige 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 *A imperfeição*, fala por parábolas e

* Paronomásia, no original, sem tradução para o português: *trasecolare*, arrebatado, e *trascolorare*, mudar de cor (N.T).

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 ainda para dizer.

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 constituente*; a sua discussão é mais incompleta do que imperfeita, e, como escreveu Burke, “concedamos à simpatia aquilo que negamos à discrição”. 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 se transforma em uma espécie de obscuridade” (Burke).¹⁷ A nossa cultura, que se diz pós-metafísica (renuncia aos fundamentos últimos, à atenuação da ontologia, à indefinição da relação sujeito/objeto, etc.), não abre mão de 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, contemporiza, 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 na aula que finalizou a lição de Greimas e no modo generoso com o qual o autor procurou – imperfeitamente – “dizer o indizível” das paixões do corpo e da alma.

Paolo Fabbri

¹ Cfr. R. Thom, *Parabole e catastrofi*, entrevista sobre matemática, ciência e filosofia, organizada por Giulio Giorello e Simona Marini, Il Saggiatore, 1980.

² D. Hymes. *In vain I tried to tell you*. Filadélfia, University of Pennsylvania Press, 1984.

³ M. Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard, 1945 [trad. it. Milão, Il Saggiatore, 1965]

⁴ 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. Toda sensação implicaria 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.

⁵ M. Dufrenne. *L'oeil et l'oreille*. Paris, L'Hexagone, 1987.

⁶ M. Merleau-Ponty, *op. cit.*

⁷ Para quem tem inclinações filosóficas achará algumas antigas citações pertinentes: "o escritor que está contando a ação de um personagem deixa-se levar a ponto de o substituir" (Longino).

⁸ J. Derrida. *La vérité en peinture*. Paris, Flammarion, 1978.

⁹ J. F. Lyotard. *L'enthousiasme*. Paris, Gelilée, 1986; «Sensus communis». *Le Cahier* (du Collège International de Philosophie), n° 3, 1987.

¹⁰ Vejam-se as pesquisas de *ritmanalisi* de Gaston Bachelard.

¹¹ V. Nabokov. *Il dono*. Milano, Mondadori, 1966.

¹² H.G. Gadamer. *Verità e metodo*. Milano, Bompiani, 1974.

¹³ E. Fink, *apud* Gadamer, *op. cit.*

¹⁴ J. F. Lyotard, *op. cit.*

¹⁵ V. Brøndal, número monográfico de *Langages*, n° 86, juin, 1987.

¹⁶ G. Vattimo. *La fine della modernità*. Milano, Garzanti, 1984.

¹⁷ Noção, para o próprio Burke, de escrupulosa "exatidão filosófica".