

NUMA DADA SITUAÇÃO: ÉTICA E CRÍTICA

Bruna de Carvalho¹

Resumo: O texto que segue é o relato pessoal sobre um curso de Pós-Graduação ministrado no início de 2016 na FFLCH-USP, intitulado “Questões de literatura e ética”, disciplina que procurou responder a questões como: ensino, instituição, literatura, ética. Foi um espaço de experimentação de um debate não tão institucionalizado e hierárquico, esquivando-se da situação em que a voz do professor se sobrepõe a todas as outras: uma experimentação com formas de escuta, leitura coletiva e debate democrático. O relato a seguir, extremamente pessoal e que por isso foge à forma usual de um artigo científico (afinal, esse não daria conta de repercutir aquilo que foi experimentado), não está desvinculado de um debate mais amplo sobre educação e democracia; por vezes, a extrema singularidade pode ser eloquente, tanto quanto a amplitude da perspectiva generalizante.

Palavras-Chave: literatura. Ensino. André Gide. Enunciação. Crítica literária.

IN A GIVEN SITUATION: ETHICS AND CRITICISM

Abstract: The following text is a personal report concerning a Postgraduation course offered in the beginning of 2016 at FFLCH-USP, named “Questions of literature and ethics”, a course that tried to answer to

¹ Doutoranda na área de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP) – SP/Brasil, com pesquisa que gira em torno de André Gide e questões concernentes à enunciação da crítica, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Possui graduação e mestrado na mesma instituição. Endereço eletrônico: bdecarvalho7@gmail.com.

questions such as: teaching, institution, literature, ethics. It was an experimentation space of a debate not so institutionalized and hierarchical, escaping from the situation in which the professor's voice imposes itself above all others: an experimentation with sorts of listening, collective reading and democratic debate. The following narrative, extremely personal and by that escaping from the common form of a scientific article (after all, this would not handle the repercussion of the experience), is not unlinked to a wider debate about education and democracy; sometimes, an extreme singularity can be eloquent, as much as the amplexness of generalizing perspectives. *Keywords:* literature. Teaching. André Gide. Enunciation. Literary criticism.

Quanto mais ele falava, mais sentia volatilizar-se a sua segurança²

Procurando formas possíveis para iniciar esse texto e reunir as páginas de anotações soltas, desarticuladas, imaturas, precipitadas e fidedignas da disciplina "Questões de literatura e ética", lembrei-me de ter anotado em algum lugar uma ideia de introdução que tive em meio a uma das aulas. A anotação dizia: *é mais fácil falar das interpretações dos outros, dos colegas, responder a eles, do que do livro propriamente → posição 'feita' do diálogo, posição instável de leitor (fundar, construir, contextualizar).*

Devo ter chegado a essa conclusão em razão de que, nessa matéria, para a qual escrevo este trabalho (talvez eu devesse optar pela simples forma de uma resposta dirigindo-me logo a um *você*), o professor, ou *você*, costumava ler trechos de textos críticos como uma forma de gatilho para o

² «Plus il parlait, plus il sentait se volatiliser son assurance». Gide, A. *Les Caves du Vatican*. p. 58. Essa e todas as outras traduções são livres, salvo quando indicado contrariamente.

diálogo que se desenrolaria na aula. Pensei então: *que forma boa de engatilhar alguma coisa, vou fazer isso nos meus textos, vou trazer críticos contra os quais me voltarei e assim terei já uma posição em relação à qual começar a escrever.*

Parece mais eficaz ou garantido começar o texto a partir de algo já desenrolado, algo que alguém, por sua vez, começou antes a falar, para que assim se entre na posição mais ou menos feita do diálogo – *eu, você* –, do que começar supostamente do zero, encontrar um lugar para fincar a sua própria âncora ou amarrar o seu próprio fio que será, por sua vez, desenrolado com seus próprios dizeres. Na última aula de “Questões de literatura e ética”, ao fazer um balanço do curso ou do encontro de pessoas que fundamos ali, um colega sugeriu que tínhamos mais facilidade de levar a aula adiante, desenrolá-la, discutindo textos críticos do que textos literários. Segundo o que me lembro de suas palavras, considerando que existisse divisão entre esses gêneros, havia algo como uma diluição ou fragmentação maior na leitura coletiva de um texto literário, algo como fagulhas de leituras que estouravam no alto e rapidamente se desfaziam em meio a uma outra leitura de um outro colega que vinha se sobrepôr à anterior – e nem sempre complementá-la. De modo que parecia emergir, na tentativa de leitura coletiva de um texto literário, uma grande instabilidade geral, uma variedade por certo incômoda de posições, uma dificuldade de fincar a âncora, seguir um caminho ou mesmo abrir um caminho.

Talvez isso se vincule à oposição contida nas minhas anotações entre rebater um texto crítico a partir da posição feita do diálogo (feita, mas não previsível) e construir a uma posição enunciativa de leitura a cada vez nova, a cada vez estirada sobre uma nova base ou suporte. Ainda que as posições enunciativas de um diálogo não sejam de modo algum a-problemáticas ou simples (o fato de eu estar em dúvida entre me dirigir a um ouvinte descorporificado, genérico, ou a um “você” é prova dessa dificuldade; toda a obra de Émile

Benveniste é também um desdobramento dessa mesma dificuldade), gostaria de me deter no problema colocado pela posição enunciativa no desenvolvimento de uma leitura literária. Procurarei elaborar um breve comentário em torno de *Les Caves du Vatican*, de André Gide, aproximando-me de um problema enunciativo que imagino ser próprio à crítica (num outro momento valeria a pena desenvolver com mais cuidado que *próprio* é esse, que condições embasam a atribuição de qualidades à crítica literária realizada dentro da academia etc.).

Tentarei com este texto dar uma resposta – tangencial, extremamente particular – à comunidade composta de diálogo, interrupções e pequenas ou enormes instabilidades, reunida pela disciplina “Questões de literatura e ética”.³ Será um texto que se localiza entre a natureza de uma resposta que se dá a um interlocutor físico, corporificado, efetivo (o grupo), e a fragilidade de uma posição de enunciação advinda da leitura.

Para isso, há ainda uma razão que me mobilizou com força durante as aulas: por que, afinal, o gesto de dissolver pouco a pouco os degraus de separação entre o professor, o seu púlpito, e os alunos sentados em fileiras na aula não contaminaria ele próprio o gesto de escrever um trabalho acadêmico? Sobretudo as posições enunciativas predetermina-

³ Rancière: “Não que a democracia seja a odisseia absoluta. Mas ela é a ausência de base da comunidade, a ausência de corpo que instala a comunidade em sua própria carne. Seus sujeitos são sempre provisórios e locais, suas formas de subjetividade não são encarnações ou identificações, mas são como intervalos entre vários organismos, entre várias identidades. A democracia nunca aparece com uma “cara própria”. Ela tem a particularidade de um ser conjunto sem corpo, investido nos atos e fidelidades históricas. São sempre os nomes e os atos singulares que constituem esse ser-conjunto, numa espécie de polêmica interminável com as formas de incorporação”. p. 38. In: “A poética do saber. Sobre os nomes da história” Revista Urdimento. No 15. Outubro 2010.

das por esse trabalho acadêmico: os seus degraus de separação implícitos, aquele que ocupa o púlpito, aquele que senta e escuta com atenção, aquele que absorve a voz da autoridade, aquele que dorme etc.?

Como solução ao problema da instabilidade pressentida no vínculo crítico com um texto literário, alguém poderia apontar a existência de métodos que têm como função delimitar – previamente ao gesto crítico – o ponto de ataque do texto, os objetos dentro dele passíveis de análise e a própria forma empregada para se analisar; fixar de antemão aquilo que é a princípio móvel e incerto. Durante as aulas do curso, tínhamos exemplos de tentativas dessa natureza, quando uma aluna tentava impor uma leitura que se ativesse exclusivamente ao texto – *e não patinasse, não deslizasse, não girasse em falso sem chegar a lugar algum. O texto é uma garantia.* Roland Barthes inicia as suas anotações do curso *Como viver junto* (notas, aliás, às quais aludimos em nossas aulas) com a seguinte observação:

Método

Supõe “uma boa vontade do pensador”, “uma ‘decisão premeditada’ [...]”:

Encaminhamento para um objetivo, protocolo de operações para obter um resultado; por exemplo: método para decifrar, para explicar, para descrever exaustivamente.

Ideia de caminho reto (que quer chegar a um objetivo). Ou, paradoxalmente, o caminho reto designa os lugares aonde de fato o sujeito não quer ir: ele fetichiza o objetivo como lugar e, assim, afastando os outros lugares, o método se põe a serviço de uma generalidade, de uma “moralidade” [...]. O sujeito, por exemplo, abdica o que ele não

conhece dele mesmo, seu irreduzível, sua força (sem falar de seu inconsciente).⁴

Nessas observações de Barthes, o método aparece tanto como salvaguarda do anseio de chegada, de ponto terminal e de objetivo (por exemplo, a explicação de um texto), quanto como a segurança de um caminho reto, sem curvas, retornos, deslizamentos, sem giros em falso que ameaçam *não chegar a lugar algum*. O método aparece também como descolamento do desejo do sujeito que, abdicando de si próprio ou da própria presença ou do próprio resto de presença no próprio texto, vai para onde o método o conduz – e não para onde ele mesmo, ou, para reduzir menos, *o seu agenciamento*⁵ poderia levá-lo. Para Starobinski, o método também é um problema – não em si, mas enquanto a sua aplicação precede à escolha e a uma espécie de arbitrário do sujeito:

É claro que a obra crítica pode muito dignamente se restringir à aplicação de um programa pré-estabelecido. Mas é melhor quando ela se assemelha à viagem daqueles “que partem por partir”, sem saber onde a peregrinação os levará.⁶

Para Starobinski, é preferível que a obra crítica *se assemelhe à viagem daqueles que partem por partir, sem saber onde a peregrinação os levará*. Ou seja, aqui subsiste ainda o gesto de lançar-se ao desconhecido, sem transformar de antemão em fetiche um objetivo último no qual a jornada

⁴ Barthes, R. Como viver junto. p. 5-6. Trad. Leyla Perrone-Moisés.

⁵ Agenciamento como uma oposição possível ou nuance em relação à difundida noção de que o sujeito expressa os seus pensamentos através da linguagem. Esse debate remonta evidentemente a Deleuze e também a Barthes.

⁶ «L'oeuvre critique, certes, peut très honorablement s'astreindre à l'application d'un programme préétabli. Mais il vaut mieux qu'elle ressemble au voyage de ceux «qui partent pour partir», sans savoir où la pérégrination les mènera». Starobinski, J. La relation critique. p. 35.

deva desembocar. Tudo isso me faz pensar que os métodos críticos – decisão premeditada, encaminhamento, objetivo, programa, protocolo, resultado, explicação e anseio à exaustividade – são uma espécie de fantasmagoria, escudos imaginários que criamos contra o temor da instabilidade prévia a todo dizer crítico (viagem, trajeto, peregrinação).

A vontade de fazer um texto sem objeto predeterminado, ou ao menos a vontade de que a fronteira que normalmente separa sujeito e objeto seja borrada, esfumada, permaneça apenas como a marca de um lápis apagado. *Fronteiras são desenhadas através de práticas de mapeamento; "objetos" não pré-existem enquanto tais.*⁷ A vontade de costurar um texto, linha por linha, com um movimento de agulha que perfura, arremata, que vai desenhando a silhueta de seu objeto conforme é escrito, conforme a escrita, como um novelo, é puxada e se desenrola e, ela também, descobre, descobre, e até mesmo inventa, e não só registra. Não se trata, quase nunca, de um registro, mas de uma constante descoberta e só desse jeito propõe uma forma possível de como que pulsar, de como que adquirir uma pulsação e uma vida.

Algo se passa

Para uma disciplina que se proponha a discutir questões de ética e literatura, e para um trabalho que se proponha a relacionar essa disciplina com uma pesquisa que a princípio, *grosso modo*, reduzindo muito, gira em torno de André Gide, um vínculo possível seria abordar os questionamentos morais manifestos ao longo da trajetória de Gide. Barthes, em seu primeiro texto sobre Gide, que é também sua primeira publi-

⁷ Haraway, D. "Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial". p. 40.

cação crítica na revista do sanatório no qual estava internado em 1942, sugere que:

A estética de Gide compreende duas correntes: uma que esgota a importância que ele atribui à natureza moral do homem; a outra, que esgota o prazer físico que ele sente ao imaginar-se na pele de outros, não na sua.⁸

Para Barthes, existe uma oposição clara entre narrativas e romances: as narrativas são dedicadas a explorar problemas de natureza moral do homem e os romances apresentam um experimento em se imaginar na pele de outros. Para Alain Goulet, “as narrativas, tanto o romance quanto o teatro, são o lugar de um debate moral permanente, dominado pelo problema da liberdade de ser, inseparável da consciência dos perigos que espreitam por todo lado”.⁹ Esse tipo de questionamento, como já muito abordado pela crítica, se apresenta em toda a obra de Gide, seja de um ponto de vista religioso, seja de um engajamento social (um exemplo do conflito entre uma moralidade social estabelecida e a questão da liberdade individual se apresenta em *Retour de L’U.R.S.S.*).

Esse ponto mais geral quanto à moralidade pode se afunilar numa questão ainda problemática, e que leva em consideração, ao menos a princípio, o indivíduo André Paul Guillaume Gide: as acusações de autoritarismo, sobretudo no cargo que Gide assumiu na direção da *Nouvelle Revue Française*. Embora alguns pesquisadores, como Auguste Anglès, sugiram que o grupo da revista era composto por amigos, sem eixo centralizador, Gide é conhecido por seu apego talvez exagerado a posições hierárquicas de poder.¹⁰

⁸ Barthes, R. “Notas sobre André Gide e seu diário”, p. 16-17.

⁹ Goulet, A. “Gide em Pauta”. In: *Revista ALEA*, p. 200.

¹⁰ Para um tratamento mais minucioso desse tema e sua relação com o demonismo na obra de Gide, cf. BOULIANE, Claudia. “Le démonisme

A partir disso, minha pergunta mais específica é como essa questão de poder – traduzida, por exemplo, na organização hierárquica da *NRF* – se coloca na obra, no interior da enunciação engendrada nos textos. Não é necessário, evidentemente, que o problema biográfico seja descolado dos problemas enunciativos *a priori*, mas o recorte de meu trabalho, por uma questão de brevidade, se dedicará especificamente à questão enunciativa. Trata-se por certo de uma questão escorregadia e sem resposta imediata, talvez simplesmente sem resposta, e que gera um número muito maior de incertezas do que de afirmações.

Passemos então à leitura de um excerto de *Les Caves du Vatican*:

Por vezes, Beppo não trazia nada. Mesmo assim, entrava: ele sabia que Armand-Dubois o estava esperando, ainda que com as mãos vazias. E, enquanto o rapazinho se curvava em silêncio por trás do cientista em direção a alguma abominável experiência, *eu gostaria de poder afirmar* que esse último não saboreava um vaidoso prazer de falso deus ao sentir o olhar estupefato do pequeno repousar ora sobre o animal, cheio de pavor, ora sobre ele próprio, cheio de admiração.¹¹

d'André Gide: le pouvoir de l'induction". Disponível em: <http://www.fabula.org/colloques/document1841.php>. Consultado em: 03 jun. 2016. Ver ainda Lejeune, P. «Gide et l'espace autobiographique». *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975. Mais ao final do capítulo, Lejeune propõe que a obra toda de Gide é um projeto controlado pelo próprio autor, uma obra cujas armadilhas e reviravoltas dão mostras de um alto poder de manipulação.

¹¹ «Parfois, Beppo n'apportait rien; il entraît tout de même: il savait qu'Armand-Dubois l'attendait, fût-ce les mains vides; et, tandis que l'enfant silencieux aux côtés du savant se penchait vers quelque abominable expérience, je voudrais pouvoir assurer que le savant ne goûtait pas un vaniteux plaisir de faux dieu à sentir le regard étonné du petit se poser, tour à tour, plein d'épouvante, sur l'animal, plein

Anthime Armand-Dubois, personagem enfocada na primeira parte de *Les Caves du Vatican*, é “livre-pensador” ou “livre cientista”, dedicando seus dias a levar a cabo insólitas e sádicas experiências envolvendo ratos, dentro de um laboratório improvisado em sua própria casa. Em algum momento, encontra Beppo, um menino de doze anos que gosta de caçar ratos pela rua, e a partir daí fecha um acordo com o rapaziño que passa a lhe levar os animais em casa. O parágrafo acima integra uma dessas cenas.

O tema aqui é o próprio poder: Beppo, mesmo tendo chegado de mãos abanando, é recebido na casa de Armand-Dubois, por saber que o *erudito* preza por sua presença, ainda que a criança não tenha trazido nenhum animal que sirva aos experimentos. A única razão pela qual Armand-Dubois deseja que Beppo fique é saber que é admirado pelo rapaziño: aquilo que todos – inclusive Véronique, a sua esposa – consideram uma experiência abominável, é visto pelo garoto com curiosidade e veneração. Armand-Dubois se deleita com isso e se engrandece, autoglorificando-se por intermédio do olhar estupefato e admirado de Beppo.

Algo importante, do meu ponto de vista, a se notar é a inserção do *eu/je* por parte de quem está narrando, e que configura a primeira aparição da primeira pessoa do singular no livro. Até então, tudo vinha sendo apresentado sob o véu da imparcialidade, no francês, do *il* ou do *on*. Ora, qual a relevância disso senão a de uma irregularidade narrativa, a de uma mera falta de uniformidade ou controle por parte de quem conta? Mas esse *je* me saltou aos olhos em razão, precisamente, de sua estranheza: se até aqui não havia nenhum *eu*, quem é esse novo enunciador que sub-repticiamente escoregou para dentro do relato e tomou a palavra daquele narrador geral e universalizante de antes, daquela voz onisci-

d'admiration sur lui-même ». Gide, A. *Les Caves du Vatican*. p. 12-13. Grifo meu.

ente que parecia vir de lugar nenhum? Essa voz que representa o *truque mítico de deus de ver tudo de lugar nenhum*?¹²

Observemos em detalhe. A voz surge em meio a uma frase já iniciada, para a qual pressuporíamos a neutralidade da terceira pessoa, e admite que *gostaria de poder assegurar que o cientista não sentia um prazer vaidoso em se sentir admirado pelo rapazinho*. Numa curva acentuada, com o sutil e floreado requinte próprio ao francês formal, é afirmado aqui que Armand-Dubois se alimenta dessa relação de poder com um pequeno garoto que mal compreende o absurdo, a crueldade, além do caráter desnecessário de suas experiências – um rapazinho assombrado pelo encanto de um mistério, que naturalmente engrandece aquilo que ele observa e admira. *Eu gostaria de poder afirmar que ele não se achava um falso deus diante desse garotinho, mas é evidente que ele, sim, eleva a si mesmo nessa operação e se coloca na posição de um falso deus*. Curiosamente, essa insólita primeira pessoa do singular aparece especificamente quando o assunto se torna *falsos deuses*.

Aquilo que habitualmente chamamos de narrador parece, de uma hora para outra, desistir de sua imparcialidade e admitir uma posição singular, cujo nível de compreensão é similar ao das próprias personagens por assim dizer pessoalizadas: não se trata mais de uma visão de todo lugar ou simplesmente de lugar algum, mas da visão de um *je*. A forma de articulação da frase retoma o tom de alguém que se coloca junto à narrativa, e não acima dela: *veja bem você, eu gostaria de poder afirmar que Armand-Dubois não se considera um falso deus, mas, bem, creio que isso já não seja mais possível, como você pode bem verificar por si próprio nessa singular interação entre Beppo e Armand-Dubois*. Esse narrador, ou seja lá qual for a designação adequada, se é que qualquer designação seja possível num contexto de tamanha instabilidade, desce

¹² Haraway, D. *Op. Cit.* p. 19.

alguns degraus da escadaria da onisciência e se posiciona provisoriamente como *je*, emitindo opiniões, respondendo e sentindo-se provocado pelo que vê, localizando-se na dinâmica do diálogo *eu/você*. Isso evidentemente não significa uma garantia total de horizontalidade, de um posicionamento que abdica da onipotência narrativa, mas é certamente um grão de dúvida quanto ao grau de saber comumente vinculado a essa onipotência.

Me pergunto então se a acusação que esse enunciador profere, dirigida à prepotência de Armand-Dubois, quando esse se eleva à condição de deus, não valeria duplamente como acusação ao falso deus narrativo. Não se trata só de uma acusação por parte do conteúdo, que comenta tematicamente uma relação de poder, mas também e acima de tudo no relevante deslocamento enunciativo operado no excerto em destaque. Trata-se quase de uma descida do salto daquele, cuja voz onisciente, cujo abuso de autoridade, até então sabia de tudo e apresentava supostamente tudo o que existe; trata-se de uma autoacusação ou autoflagelação. São diversos os momentos em que, nesse livro, há a emergência súbita de um *je*, que se coloca em perspectiva de diálogo e profere réplicas ao que vê acontecer, sem o subterfúgio da impessoalidade.¹³ São diversos os momentos em que esse enunciador emite exclamações, retruca falas das personagens, se surpreende com elas, se irrita: intrusões de quem se

¹³ Um exemplo passível de análise é o seguinte, a propósito de um carço que Anthime tem sob a pele, na nuca: « Ici, malgré tout mon désir de ne relater que l'essentiel, je ne puis passer sous silence la loupe d'Anthime Armand-Dubois. Car, tant que je n'aurai pas plus sûrement appris à démêler l'accidentel du nécessaire, qu'exigerais-je de ma plume sinon exactitude et rigueur ? Qui pourrait affirmer en effet que cette loupe n'avait joué aucun rôle, qu'elle n'avait pesé d'aucun poids dans les décisions de ce qu'Anthime appelait sa libre pensée ? » p. 16. Novamente por questões de brevidade, não desenvolverei a análise de outros excertos, mas ela seria necessária para aprofundar a hipótese delineada.

posiciona no patamar de uma conversa, apto a interromper, dizer sua opinião, se colocar no mesmo nível, estar junto. Quem conta, aqui, está junto.

Há ainda uma curiosidade adicional: aquele que se posiciona junto das personagens é aquele que supostamente deveria estar mais distante, dado o caráter de sátira do livro. *Les caves du Vatican*, exibe já na primeira página a classificação de *sotie*. A *sotie* era um gênero comum ao século XVI francês, cujo princípio se baseava no fato de que toda a sociedade é composta por loucos. A partir disso, a *sotie* se impõe como uma sátira que tem por função ridicularizar tudo e todos, valendo-se de uma mensagem moral que subsiste ao final. É interessante, até impróprio, o resgate que Gide faz desse gênero algo arcaico para o século XX francês, pois a sátira que tira sarro e objetifica, com um ensinamento moral emitido de um ponto de vista superior, não pode de nenhuma forma se unir àquilo que torna objeto de sua análise inescrupulosa – caso contrário o didatismo se esvai e a mensagem se compromete. Mas é o que parece acontecer em *Les Caves du Vatican*: a máscara da sátira como que fracassa e se converte de súbito numa tentativa de parcialidade – ainda ridicularizando, ainda demonstrando por vezes hostilidade, mas também justificando Armand-Dubois, se identificando com ele, projetando-se o tempo todo de um ponto de vista localizado e presente. A *sotie* de Gide se afirma, assim, como uma impossibilidade de distanciamento, de impessoalidade, de universalização e de onisciência, como se ele dissesse: *eu preciso me implicar, estar presente, estar aqui, mesmo no mais ridículo disfarce – que aliás me é impróprio.*

A relevância disso para mim – depois de pouco menos de seis meses tomada por uma tentativa de construção coletiva de horizontalidade na disciplina “Questões de literatura e ética” –, a relevância disso é a seguinte: *Les Caves du Vatican* não poderia ser pensado como uma lição de crítica? Refiro-me ao pressuposto subjacente à crítica acadêmica de absolu-

ta separação entre o sujeito e seu objeto, algo semelhante àquilo que Rita Felski denominou a *hermenêutica da desconfiança*¹⁴, de uma crítica negativa, rigorosa e sem afeto. Seria possível fazer algo mais? Seria possível descer alguns degraus na escadaria da desconfiança, da hostilidade e da sisudez? Nesse caso, Gide é também uma lição ou uma alternativa ao *ethos* comumente disseminado na atividade crítica acadêmica.¹⁵ Em outras palavras, ou deslocando a imagem, seria como uma relação de terapia – não lacaniana, mas reichiana –, em que o terapeuta, apesar de distante, desconfiado, alguém que não adere ao que ouve e que em outras metodologias analíticas precisaria recobrir-se com o véu da neutralidade, imprevisivelmente tem lapsos de proximidade intensa, de afeto, se abandona numa alta gargalhada de uma piada lançada por seu paciente e lhe dirige um olhar intensamente afetuoso, cúmplice. Lembro-me da antropóloga Jeanne Favret-Saada contando sobre sua experiência com a feitiçaria numa pesquisa de campo, num texto intitulado “Ser afetado”: “Na verdade, [os enfeitados e enfeitadores] exigiam de mim que eu experimentasse pessoalmente por minha própria conta – não por aquela da ciência – os efeitos reais dessa rede particular de comunicação humana em que consiste a feitiçaria”.¹⁶ Penso numa relação em que alguém experimentaria *pela própria conta, e não aquela da ciência*, da linguagem institucionalizada ou do debate pré-formatado, a

¹⁴ “Critique is characterised by its “againstness,” by its desire to take a hammer, as Latour would say, to the beliefs of others”. Felski, R. «Critique and hermeneutics of suspicion», p. 1.

¹⁵ “The ongoing skirmishes between ideology critique and poststructuralist critique do not override their commitment to a common ethos: a sharply honed suspicion that goes behind the backs of its interlocutors to retrieve counterintuitive and uncomplimentary meanings. ‘You do not know that you are ideologically driven, historically determined, or culturally constructed,’ declares the subject of critique to the object of critique, ‘but I do!’”. Ibid. p. 1.

¹⁶ Favret-Saada, J. “Ser afetado”, Trad. Paula Siqueira, p. 157.

leitura, a crítica e, por que não, a escuta. Ao mesmo tempo uma lição de horizontalidade e uma lição de presença.

Referências

BARTHES, Roland. *Como viver junto*. Trad. Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FELSKI, Rita. Critique and the Hermeneutics of Suspicion. *M/C Journal*. v. 15, n. 1, 2012.

GIDE, André. *Journal I. 1887-1925*. Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1996.

GIDE, André. *Les Caves du Vatican*. Paris: Gallimard, 1922.

SAADA, Jeanne-Favret. Ser afetado. Trad. Paula Siqueira. In: *Cadernos de campo*. n 13. p. 155-161, 2005.

STAROBINSKI, Jean. *La relation critique*. Paris: Gallimard, 2001.

[Recebimento: 08 ago. 2016 — 09 nov.2016]