UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM
FRANCÊS

BRUNA DE CARVALHO

Eu não vejo por que
aquilo que foi possível na música
seria impossível na literatura

Versão original

São Paulo

2018

BRUNA DE CARVALHO

Eu não vejo por que
aquilo que foi possível na música
seria impossível na literatura

Versão original

Tese apresentada ao Programa de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutora em Língua e Literatura Francesa.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Verónica Galíndez

SÃO PAULO

2018

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

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

d257e de Carvalho, Bruna
Eu não vejo por que aquilo que foi possível na
música seria impossível na literatura / Bruna de
Carvalho ; orientadora Verónica Galíndez. - São Paulo,
2018.
179 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos Linguísticos, Literários e
Tradutológicos em Francês.

1. Escuta. 2. Relação Crítica. 3. Crítica
Experimental. 4. Enunciação. 5. Discotecagem. I.
Galíndez, Verónica, orient. II. Título.

Nome: CARVALHO, Bruna de.

Título: Eu não vejo por que aquilo que foi possível na música seria impossível na literatura.

Tese apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutora em Língua e Literatura Francesa.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Assinatura:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Assinatura:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Assinatura:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Assinatura:

RESUMO

CARVALHO, B. *Eu não vejo por que aquilo que foi possível na música seria impossível na literatura*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018.

Esta pesquisa abre uma trajetória de leitura a partir de André Gide, centrando-se majoritariamente em dois de seus livros: *Les Faux-monnayeurs*, o único romance do autor, e *Ainsi soit-il ou les jeux sont faits*, livro de memórias e uma de suas últimas publicações em vida. A questão que guia a trajetória de leitura é primeiramente a escuta, de modo a entrelaçar o ensaio de Jean Luc-Nancy, *À l'écoute*, o livro de Philippe Lacoue-Labarthe, *L'écho du sujet* e o texto de Jean Starobinski, "La relation critique". Esse tecido teórico ajuda a investigar mais a fundo as seguintes perguntas: o que significa escutar um texto? Que implicações a escuta carrega para a crítica? Que tipo de fronteiras e divisões esse gesto é capaz de desfazer ou de reorganizar? Guiar-se pela escuta é possível segundo os pressupostos de escrita de uma tese acadêmica? Tais perguntas desencadeiam uma série de experimentos de leitura e escrita que diluem a nítida separação entre sujeito e objeto em meu texto, fazendo com que eu, como leitora, também me implique na narrativa a ser construída pela tese e dê a ver as experiências que funcionam como suas condições de enunciação (como, por exemplo, a discotecagem). Essa trajetória me conduzirá por fim às potenciais implicações políticas desse gesto por assim dizer experimental no interior da tese de doutorado.

PALAVRAS-CHAVE: escuta; relação crítica; crítica experimental; enunciação; discotecagem.

ABSTRACT

This research opens a reading path based on André Gide, focused majorly on two of his books: *Les Faux-monnayeurs*, his only novel, and *Ainsi soit-il ou les jeux sont faits*, a memoir and one of his last publications in life. The main issue which guides this reading path is, first of all, listening itself, in a way to entwine Jean Luc-Nancy's *À l'écoute*, Philippe Lacoue-Labarthe's *L'écho du sujet*, and Jean Starobinski's "La relation critique". This theoretical tissue supports a deeper investigation around these questions: what does it mean to listen to a text? What implications listening conveys to critics? What kind of borders and divisions is this gesture capable of undoing or reorganizing? Is it possible to guide oneself through listening according to writing assumptions inside an academic thesis? These questions triggers a series of both reading and writing experiments that dilutes clear separations between subject and object in my text, enabling myself, as a reader, to enter this thesis narrative and manifest experiences that work as its utterance conditions (for example, DJing). This path ultimately guides me into potential political implications of the so to speak experimental gesture within this thesis.

KEY-WORDS: listening; critical relation; experimental critics; utterance; DJing.

RÉSUMÉ

Cette recherche s'ouvre sur un parcours de lecture à partir d'André Gide et porte sur deux de ses livres: *Les Faux-monnayeurs*, le seul roman de l'auteur, et *Ainsi soit-il ou les jeux sont faits*, livre de mémoires et l'une de ses dernières publications en vie. La question qui guide ce parcours de lecture est d'abord l'écoute, tout en mobilisant l'essai de Jean Luc-Nancy *À l'écoute*, le livre de Philippe Lacoue-Labarthe *L'écho du sujet* et le texte de Jean Starobinski "La relation critique". Ce tissu théorique favorise l'approfondissement des questions suivantes: que signifie l'écoute d'un texte? Quelles implications l'écoute apporte-t-elle à la critique? Quel genre de limites et de divisions ce geste peut-il annuler ou réorganiser? Est-ce possible de se guider par l'écoute en suivant les données d'écriture d'une thèse académique? Ces questions déclenchent une série d'expériences de lecture et d'écriture qui diluent une nette barrière entre le sujet et l'objet de mon texte, tout en me dirigeant, en tant que lectrice, à m'impliquer dans la narration construite par la thèse et aussi à manifester les expériences qui fondent ses conditions d'énonciation (par exemple, le mixage). Ce parcours mènera enfin aux potentielles implications politiques de ce geste pour ainsi dire expérimental au sein de la thèse de doctorat.

MOTS-CLÉS : écoute; relation critique; critique expérimentale; énonciation; mixage.

Para os meus avós, Conceição e Joaquim :

vocês já se foram

e ainda ecoam.

Vocês moram em mim.

*Agent Cooper,
listen to the sounds.*

(Twin Peaks)

Sumário

Agradecimentos	12
Diário de leitura I	14
<i>É o momento de acreditar que...</i>	16
Mudar	22
<i>A caverna sonora que então nos tornamos</i>	34
<i>O acento, o tom, o timbre, a ressonância e o barulho</i>	46
Velho Gide num barco no lago toca a sua flauta de mil furos	63
Notas do interior da Bibliothèque Nationale	85
Diário da festa (uma ponte)	92
<i>A ideia de ritmo é muito complexa e frequentemente muito vaga</i>	107
<i>Ainsi soit-il</i> e o desejo de definir-se de uma vez por todas	126
O som de uma moeda falsa lançada sobre a mesa é precisamente o mesmo de uma moeda de ouro	133
Diário do medo	145
Diário da coragem	148
Diário do medo	151
<i>Posição diz respeito à vulnerabilidade</i>	154
A impossibilidade de ver de fora	159
Jacques Rancière não é uma referência bibliográfica da filosofia, mas uma planície de associações, um vasto campo no qual nos tornamos livres para ao menos correr	161
Set list	174
Referências	175

Agradecimentos

À Verónica Galíndez, que uma vez me disse mais ou menos assim: eu sinto que meus alunos estão prontos quando eles são capazes de me refutar. Nesta tese, na minha vida, estou voando por conta própria. A altura do voo é proporcional à liberdade que você me concedeu. Em cada extremo da distância oceânica, cada uma alçou o seu voo – cada uma saltou, destemida, do penhasco em direção ao fundo do desejo –, e eu pisco o olho para você de longe.

À Claudia Consuelo Amigo Pino, pela compreensão e pelo suporte. Espero que ainda tomemos alguns porres juntas. Aos colegas do Criação & Crítica, por sempre me receberem bem. Ao Rapha, pela escuta. Ao Marcos Natali, que me estimulou, mais do que com as palavras e através de sua própria postura, a escutar. Ao Marco Catalão, pelo incentivo à ousadia. À Heloísa Buarque, pelo repertório bibliográfico em torno de gênero e sexualidade. À Leda Cartum, pelos anos de convivência e troca. À Mari Alter, pela parceria. À Caru, pelos encontros que pontuam uma intacta amizade. Ao Willian, pelo companheirismo nas aflições da tese e principalmente nas ressacas. A todos os funcionários do DLM, da secretaria de Pós-Graduação da FFLCH e aos monitores do Francês pelo auxílio. À Irène Fenoglio, que me disse, quando estávamos sentadas num café ao lado da BNF e conversávamos sobre o duplo impulso em direção à escrita e à música: *você deveria inventar alguma coisa*.

À FAPESP, pela concessão de bolsa ao projeto nº 2015/16729-5, que resultou nesta tese. As hipóteses e reflexões aqui elaboradas são de minha responsabilidade e não refletem a visão da FAPESP.

À família tradicional marciana: Magra, Toshiro, Eric, Pico, Sac, Ney, Vitão, Aline, Lu, Elcio, Anuro, Matheus, Laurino, Paulette e aos demais agregados do coletivo Folklore, por me ouvirem de igual para igual tanto quanto afinam meus próprios ouvidos, por planificarmos juntos, com uma dose extra de trabalho, um terreno horizontal, pelas histórias que temos para contar. A todos os meus amigos, pela rede de suporte sem a qual esta tese não estaria hoje realizada (eu tenho ao mesmo tempo a sorte de ter muitos amigos e o azar de não poder falar só deles neste texto).

À Juliana Boniconte, pela escuta ativa e pelo sólido suporte durante os meus anos de pesquisa.

Ao Anuro ainda, por aprendermos juntos como, reformulando uma relação, o afeto se mantém intacto; por seguirmos criando em paralelo.

À minha mãe, pela contínua compreensão, pelo contínuo respeito e pelo apoio incondicional.

À Lívia, que é o meu presente embrulhado, pela receptividade, pela troca e pelo amor.

Idiom – Joe Armon Jones, Maxwell Owin & Oscar Jerome¹

https://www.youtube.com/watch?v=bYJM2moS8_U

¹ Algumas partes deste texto serão acompanhadas de sugestões musicais, que podem ser ouvidas individualmente através do link sugerido do YouTube, ou mixadas num DJ set contínuo através do link: <https://soundcloud.com/brunedecarvalho/eunaovejo>

Diário de leitura I

30/08/2016

A leitura às vezes surge como um ombro ou uma voz que me tira de um furacão, de uma falta de consistência e de uma desorganização fundadoras, ou mesmo que me puxa de volta de um abismo ao mesmo tempo conhecido e sem nome. Num dia assim, devo ler o conto de Jorge Luis Borges, “Pierre Ménard, autor do *Quixote*”, para uma aula, e instantaneamente alguma coisa começa a pulsar mais uma vez, abre-se um campo de ressonância, sinto uma espécie de vida. Os pequenos labirintos de cada frase, o enigma e os infundáveis jogos, as ironias sem fundo e as autoironias, o logro, tudo isso de repente se transforma num mundo habitável, numa casa na qual eu passo a morar.

Venho sentindo, há algum tempo, uma dor que não é capaz de se acoplar a nada, uma dor sem objeto e sem projeção. Eu tinha medo de que isso me fizesse não conseguir mais escrever, eu tinha medo de ter perdido aquela paixão inicial que fazia a minha pesquisa pulsar e a minha própria vida pulsar.

Mas isso é porque eu mudei, eu transitei de alguma coisa para outra; ou ainda, eu parti. Não de um lugar *para* outro. Simplesmente, de um lugar conhecido.

Depois de algum tempo tentando segurar os enfeites e as ninharias da estante que estremeciam junto com o terremoto, tentando manter tudo no mesmo lugar, eu notei que a minha escrita não fluía mais exatamente por eu ter me congelado numa espécie de identidade formulada a partir de outra escrita – de uma escrita anterior que, como um trem, já tinha passado. Eu não salvaria nenhum bibelô, mas pouco importa, é preciso se

ater ao que vale a pena de ser salvo. E o que vale a pena de ser salvo? Sobretudo, não resistir ao terremoto, esperar, estremecer junto com ele.

Ler, para mim, é primeiro de tudo criar vínculos. Criar vínculos, ligar-se, ligar-se, ligar-se. Se encontrar e se diluir – não um depois do outro, mas um junto do outro –, se encontrar e se diluir.

Slowly – Amon Tobin

<https://www.youtube.com/watch?v=SP18niOo8wQ>

É o momento de acreditar que...

C'est le moment de croire que j'entends des pas dans le corridor, se dit Bernard. Il releva la tête et prêta l'oreille. Mais non : son père et son frère aîné étaient retenus au Palais ; sa mère en visite ; sa sœur à un concert ; et quant au puîné, le petit Caloub, une pension le bouclait au sortir du lycée chaque jour. Bernard Profitendieu était resté à la maison pour potasser son bachot ; il n'avait plus devant lui que trois semaines. La famille respectait sa solitude ; le démon pas. Bien que Bernard eût mis bas sa veste, il étouffait. Par la fenêtre ouverte sur la rue n'entrait rien que de la chaleur. Son front ruisselait. Une goutte de sueur coula le long de son nez, et s'en alla tomber sur une lettre qu'il tenait en main :
« Ça joue la larme, pensa-t-il. Mais mieux vaut suer que de pleurer ».²

Esse excerto, que inaugura o único romance de André Gide, *Les Faux-monnayeurs*, produz em mim desde a primeira leitura um inominável prazer. Sobretudo quando o leio em voz alta: é por isso que reproduzo no corpo do texto o excerto em francês, operação que mantereí o quanto possível ao longo da tese, com as traduções em nota, no intuito de priorizar esse aspecto formal.³ Existe uma espécie de cadência, uma espécie de ritmo específica às formulações de Gide, segundo especificamente *o ouvido de Gide*, que não encontra correlato na tradução do romance. A língua francesa tem uma característica muito própria no que diz respeito à elaboração das frases que, quando traduzidas para o

² "É o momento de acreditar que ouço passos no corredor", disse consigo Bernard. Ergueu a cabeça e prestou atenção. Mas não: o pai e o irmão mais velho estavam retidos no Palácio; a mãe, em visita; a irmã, num concerto; e quanto ao irmão mais novo, o pequeno Caloub, a cada dia ficava preso numa pensão após a saída do liceu. Bernard Profitendieu ficara em casa estudando para o baccalauréat; só tinha três semanas pela frente. A família respeitava sua solidão; o demônio, não. Embora Bernard tivesse tirado o paletó, estava esbaforido. Pela janela aberta para a rua, nada entrava a não ser calor. Sua testa escorria. Uma gota de suor escorregou-lhe pelo nariz e foi cair em cima de uma carta que ele segurava: 'Encena uma lágrima', pensou. 'Mas é melhor suar do que chorar.'". GIDE, A. *Les Faux-Monnayeurs*, p. 13 para o original. *Os Moedeiros falsos*, p. 13. Trad. Mario Laranjeira.

³ Todas as traduções contidas nesta tese são livres, salvo aquelas que levam indicação da edição em português.

português, mantêm um resquício, do ponto de vista de nossa língua, algo sofisticado, hiper-articulado e, por vezes, verborrágico demais. Isso, ainda que conserve grande parte do sentido original do texto, que é o que costumeiramente se prioriza nas traduções, deixa de lado essa cadência e esse ritmo tão particulares à escrita de Gide. Para me aproximar um pouco mais desse fenômeno, retomo um excerto de Stephanie Bertrand, a qual, em sua fala para o colóquio de Cerisy dedicado a Gide, põe em relevo o seguinte comentário de Roger Martin du Gard sobre o escritor:

Roger Martin du Gard, lecteur attentif de l'œuvre gidienne et ami à l'inébranlable franchise de l'écrivain, ne reconnaît l'originalité formelle des formules de Gide que pour leur refuser toute originalité de contenu ; il note ainsi dans son *Journal* : « Je l'ai vu travailler, j'ai saisi sur le vif tous les dangers d'une pensée qui, toujours, naît avec sa forme. Que de lieux communs il a réédités, sans s'en apercevoir, parce que la qualité, l'originalité, le rythme et la réussite de la forme lui cachaient la pauvreté du fond ».⁴

O recorrente problema da originalidade em Gide é aqui formulado por Roger Martin du Gard – para quem, aliás, *Les Faux-Monnayeurs* é dedicado – segundo a percepção de que a escrita de Gide não apresenta originalidade do ponto de vista do conteúdo. Para Martin du Gard, Gide se absorve majoritariamente na sonoridade, *no ritmo e no êxito da forma, que escondem uma pobreza de fundo*. No âmbito do sentido, trata-se de uma constante *reedição de lugares comuns*. Martin du Gard parte da tradicional separação entre fundo e forma para reconhecer o trabalho formal de Gide, que se sobrepõe ao

⁴ "Roger Martin du Gard, leitor atento da obra gideana e amigo fiel do escritor, só reconhece a originalidade formal das formulações de Gide para recusar-lhe qualquer originalidade de conteúdo. Ele anota, assim, em seu *Diário*: 'Eu o vi trabalhar, apreendi no calor da hora todos os riscos de um pensamento que, sempre, nasce com sua forma. Quantos lugares comuns ele reeditou, sem se dar conta disso, porque a qualidade, a originalidade, o ritmo e o êxito da forma lhe escondiam a pobreza de fundo'." BERTRAND, S. "L'aphorisme gidien: un palimpseste?". In: *Colloque André Gide et la réécriture ou l'œuvre comme Carrefour*. p. 80.

conteúdo, desse ponto de vista. Essa é uma observação acurada de uma qualidade fundamental do escritor, que Martin du Gard formula como *os perigos de um pensamento que nasce com uma tal forma*.

Por ora, meu interesse não está em analisar ou questionar o julgamento de Martin du Gard. Apenas reproduzo o excerto para me vincular à percepção desse escritor de uma constante escuta por parte de Gide em meio à sua operação de escrita – uma escuta atenta, similar a alguém que se mantém à espreita e ouve escondido; poucas vezes permanecemos tão atentos quanto quando ouvimos escondidos. O ritmo toma aqui a dimensão de uma *prioridade*. E é precisamente a escrita cujo ouvido faz ressaltar esse ritmo que me atrai como um ímã para Gide, *me identifica com ele*, e cria uma zona de indagação e curiosidade em torno de suas formulações, principalmente nesse romance.

Eu também, como Bernard no excerto destacado de *Les Faux-Monnayeurs*, levanto a cabeça e escuto com atenção,⁵ em busca de distinguir esse ruído (esse ritmo, essa cadência) que não se materializa em nada: a casa está vazia, não há ninguém, pela janela só entra o calor, todos respeitam a solidão de Bernard, *exceto o demônio*. Mas esse demônio, que reaparecerá algumas vezes no romance, não chega a se corporificar, o que daria a entender que Bernard está efetivamente sozinho e talvez ouça coisas demais. Talvez ouça coisas advindas de sua própria cabeça. Gide funda, no ritmo da escrita, um espaço de interioridade que se mistura com a exterioridade, um espaço de ressonância que se identifica também com aquilo que ouço como leitora; aquilo que, no momento de leitura, no ouvido da leitura, se funde com Gide. Falarei ainda sobre isso neste texto.

⁵ A tradução de Laranjeira resume essa expressão, que de fato soa deslocada para o português, a *prestar atenção*. Prestar atenção, contudo, abre a fórmula original de uma perspectiva exclusivamente auditiva para algo mais amplo: prestar atenção pode se referir a uma escuta atenta como também, por exemplo, a uma visão atenta. Mas esse não é o caso da expressão em francês: *prêter l'oreille*.

A frase inicial do romance permanece um enigma: *é o momento de acreditar que ouço passos no corredor*. Como assim, é o momento de acreditar que ouço passos no corredor? Tratar-se-ia de uma encenação? De um logro inaugurado pelo próprio personagem, como no início definido de um espetáculo, que traça uma linha entre a realidade e a ficção que ali se abre? Bernard estabelece uma encenação e se atém a ela. As linhas seguintes se debruçam sobre os argumentos que endossariam o fato de o personagem estar sozinho. Depois de *é o momento de acreditar que ouço passos no corredor*, Bernard circunscreve suas ações (como, por exemplo, o suor que cai sobre a carta e *encena uma lágrima*) no interior dessa operação teatral. Não só Bernard, como também a voz narrativa, que parece aqui estar colada à subjetividade da personagem e às suas encenações (seria o momento de acreditar que não há diferença entre essas duas instâncias?). Outra opção interpretativa para o excerto é que, segundo o hábito, seria o momento de acreditar que haveria pessoas em casa e que os passos dos familiares que chegam começariam a ser ouvidos (ainda que Bernard saiba que, nesse dia, ninguém estivesse em casa). Tenho como animal de estimação uma gata que, a cada vez que o elevador do prédio começa a funcionar, para atentamente diante da porta do apartamento com as orelhas direcionadas para fora, absorvida numa escuta que atravessa as paredes e aguarda com esperança. A rotina de entradas e saídas da casa de Bernard estipularia, como estipula para a minha gata, essa expectativa em relação ao momento preciso de acreditar que ele ouviria passos no corredor.

Encenação, quebra de hábito: duas pequenas chaves que carregaremos para verificar se abrem alguma porta, alguma janela, alguma gaveta ou alguma caixa. É o começo de minha tese, afinal, é o momento de acreditar que possuo alguma chave. Meu

problema com chaves, contudo, é que eu constantemente as perco,⁶ largo-as em algum lugar sem perceber e, quando vejo, já é tarde demais.

Assim como Bernard, paro e concentro minha atenção auditiva nas linhas de Gide. Não sei bem explicar o que acontece, não sei bem identificar aquilo que amo escutar. Sendo assim, leio e releio em voz alta, baseada numa espécie de hedonismo auditivo, como o paladar, que não se explica. Baseada no puro prazer de escutar um ruído que não toma corpo. Onde ele está exatamente? Seria na pontuação? Na oscilação vocálica? Na interpolação de consoantes oclusivas?

Se as chaves são capazes de abrir alguma coisa,
não é mais do que uma pequena caixa de ressonância dentro de mim.

Lembro-me da mais recente temporada da série televisiva *Twin Peaks*, de David Lynch, na qual há uma sala revestida de madeira, em que dois personagens escutam um ruído contínuo e passam praticamente todos os episódios tentando identificar de onde ele vem. Andam de lá para cá no interior da sala e experimentam se posicionar em pontos de referência a partir dos quais eles teriam conhecimento da origem do som. Essa percepção cria um espaço comum de escuta entre ambos e os une, alimentando, além de uma relação platônica, ou exatamente como sua irmã gêmea, uma espécie de simbiose acústica. Para o espectador, uma hipótese possível para a dificuldade de encontrar essa fonte sonora

⁶ "Édouard hausse les épaules, referme le journal sur la lettre et remet le tout dans la valise. Il y dépose également son portefeuille après y avoir prélevé un billet de cent francs qui lui suffira certainement jusqu'au moment où il ira reprendre sa valise, qu'il compte laisser à la consigne en arrivant. L'embêtant c'est qu'elle ne ferme pas à clef, sa valise ; ou du moins qu'il n'a plus la clef pour la fermer. Il perd toujours les clefs de ses valises." GIDE, A. *Les Faux-monnayeurs*, p. 77. "Édouard ergue os ombros, fecha o diário sobre a carta e recoloca tudo na mala. Deposita também nela sua carteira depois de ter tirado uma nota de cem francos que certamente lhe bastará até o momento em que for pegar de volta a mala, que pretende deixar com a zeladora. O que incomoda é que sua mala não fecha à chave, ou pelo menos ele não tem mais a chave para fechá-la. Sempre perde as chaves das malas." *Os moedeiros falsos*, pp. 82-3.

poderia estar no fato de que ela advém de outro plano de significação, para além da sala: tratar-se-ia, talvez, da trilha sonora, que a princípio apenas o espectador ouve. Mas, do interior da salinha revestida de madeira, as personagens também são capazes de ouvir, ainda que não sejam capazes de compreender.

Scattered Knowledge – Grant

<https://www.youtube.com/watch?v=6FltchOn04M>

Mudar

*N'emporte pas mon livre avec toi.*⁷

Eu descobri que escrever uma tese, para mim, é transformar. Transformar o tédio em ímpeto. Transformar a ausência em escrita. Transformar a dor em ímpeto. Transformar a hierarquia, a máscara. Transformar a utopia da horizontalidade. Transformar as relações, transformar como ver uma relação. Transformar as categorias, transformar o enrijecimento da língua. Transformar os nomes e sobrenomes. Transformar a obra, a ideia de obra, transformar Gide. Transformar a minha formação em literatura num ato musical. Transformar a raiva, a ansiedade, transformar o amor. Transformar as montanhas, transformar o deserto de dentro. A todo tempo, algo está se transformando sem que eu tenha conhecimento ou mesmo controle. Mas, ao mesmo tempo, junto de tudo isso, uma linha de conexão se mantém intocada, sempre a mesma. Ela está lá e ela está aqui, ela conecta alguma coisa com um oceano no meio.

O tema da mudança em Gide se desdobra para vários lados. A começar pelo já mencionado *Les Faux-Monnayeurs*, no qual a mudança é uma obsessão: mudança de tons narrativos, mudança caótica do núcleo de personagens do romance (o que quer dizer que não param de aparecer personagens novos, que desaparecem na mesma lógica inconstante), mudança no interior dessas inúmeras personagens, as quais não parecem

⁷ "Não leve o meu livro com você". GIDE, A. *Les Nourritures terrestres*, p. 15. (Tradução livre).

manter contornos muito definidos. Mudança do *estilo autoral* de Gide de livro para livro (é difícil imaginar que essa massa heterogênea de texto a que denominamos obra tenha sido produzida por uma mesma pessoa). Mudança de vida (casamento, homossexualidade, moradias, opiniões políticas). E isso para enumerar apenas alguns exemplos.

Jean-Claude Perrier, na introdução à sua coletânea de fotos das mudanças de Gide (incluindo as diferentes residências e as viagens), diz:

À sa façon de voyager, on qualifierait plutôt Gide du joli nom de *nomade*. Sa vie durant, ce fut un être en perpétuel mouvement. Intellectuel, bien sûr, mais aussi physique. (...) Au sens littéral, on a l'impression que Gide ne tenait pas *en place*.⁸

Gide *não parava quieto*, e, em certa medida, a inquietude intelectual refletia-se também nas viagens, cujas condições eram favorecidas por sua abastada situação financeira. Mais tarde, Perrier acrescenta: *chez Gide, nul désir d'exotisme, au sens commun du terme, mais un besoin profond et récurrent de se dépayser, au sens fort, de découvrir l'autre*.⁹ Assim, essas viagens não necessariamente tinham como base um *desejo de exotismo*, que alimentava a peregrinação de certos escritores franceses do século XIX; exotismo que, aliás, é ainda hoje um lugar comum para os franceses: eu mesma, em meu recente estágio de pesquisa na França, ouvi muitas vezes a palavra *exotique* quando dizia que vinha do Brasil. Segundo Perrier, o motor da inquietude de Gide não parece ser esse desejo pelo exótico, mas o movimento por si próprio: o ímpeto de chegar até o outro, de se deslocar, de mover aquilo que está fixo dentro e fora de si.

⁸ "À sua maneira de viajar, qualificar-se-ia Gide com o belo nome de *nômade*. Ao longo de sua vida, ele foi um ser em perpétuo movimento. Intellectual, é claro, mas também físico. (...) No sentido literal, temos a impressão de que Gide não parava *no lugar*." PERRIER, J-C. *André Gide ou la tentation nomade*. p. 6.

⁹ "Em Gide, nenhum desejo de exotismo, no sentido comum do termo, mas uma necessidade profunda e recorrente de se deslocar, de se desorientar, no sentido forte, de descobrir o outro." *Ibid.* p. 8.

Ler Gide, ler especialmente as palavras de Ménalque ao início de *Les Nourritures terrestres* dirigidas a Nathanaël, plantou em mim uma minúscula semente:

Quand tu m'auras lu, jette ce livre – et sors. Je voudrais qu'il t'eût donné le désir de sortir – sortir de n'importe où, de ta ville, de ta famille, de ta chambre, de ta pensée. N'emporte pas mon livre avec toi. Si j'étais Ménalque, pour te conduire j'aurais pris ta main droite, mais ta main gauche l'eût ignoré, et cette main serrée, au plus tôt je l'eusse lâchée, dès qu'on eût été loin des villes, et que je t'eusse dit : oublie-moi.

Que mon livre t'enseigne à t'intéresser plus à toi qu'à lui-même, – puis à tout le reste plus qu'à toi.¹⁰

Não leve o meu livro com você: esse pequeno ensinamento é o convite por excelência à aventura real, à aventura física de mover-se sempre para frente. O livro é um estágio ou fase de um percurso cujo ponto terminal não se fixa nele próprio. O esquecimento a que ele instiga (*esqueça-me*) é tanto mais abrangente se pensarmos que a própria vida e a própria trajetória contida na maioria dos livros de Gide são leais a esse primeiro convite. E, se há uma coisa a que Gide foi fiel, trata-se desse aprendizado: o movimento, nas palavras de Roland Barthes, o *Das Schaudern* goetheano, é aquilo que mais importa. *O rio é mais durável que o mármore*, diz Barthes.¹¹ Desse ponto de vista, Ménalque não se dirige apenas a Nathanaël, mas ao próprio Gide e ao próprio leitor: *eu gostaria que esse livro te desse vontade de sair*. O livro é um trampolim no qual a vida não se encerra, mas a partir do qual ela começa.

Mais tarde, Ménalque procura justificar o desejo por essa constante movência:

Je ne peux t'expliquer, Nathanaël, ce désir exaspéré de nouveauté ; il ne me semblait point effleurer, déflorer aucune chose ; mais sa subite sensation était du premier coup si intense qu'elle ne s'augmentait ensuite

¹⁰ GIDE, A. *Les Nourritures terrestres*. p. 15.

¹¹ BARTHES, R. "Notas sobre André Gide e seu diário", p. 5.

par aucune répétition ; de sorte que, s'il m'arriva souvent de retourner aux mêmes villes, aux mêmes lieux, c'était pour y sentir un changement de jour ou de saison, plus sensible en des lignes connues.¹²

A movência corresponde também a uma sede por novidades a qual *não é possível explicar*. Ainda que haja repetição – visitar uma cidade que já se conhece, por exemplo –, o que Ménalque coloca em relevo, no interior dessa repetição, é a própria diferença: aquilo que se submeteu à força do tempo, à mudança do clima e dos dias. A modificação se torna *mais sensível em linhas já conhecidas*. O que ele deseja sentir é o próprio efeito de mudança.

A pequena semente que todas essas palavras e que toda essa trajetória plantou em mim passou a crescer a cada dia; germinou em vidas que eu não esperava. Comecei a discotecar, por exemplo, e isso gradativamente – apesar de ter se iniciado de forma despretensiosa, entre amigos – tornou-se uma atividade que levo paralelamente à vida acadêmica. Podemos dizer que me *especializei* também nessa área, mas através de métodos diversos daqueles que a formação clássica me proporcionou, na Universidade. Trata-se de certas aventuras intelectuais, por certo, como sempre foi um pouco esta tese (imagino que quem a acompanhou desde o início possa ter uma noção das mudanças às quais ela se submeteu). Mas trata-se também de aventuras corporais: mudar de vida, passear por outro país, experimentar atividades e formas de me colocar no mundo, mover-me.

Un corps est une différence. Comme il est différence d'avec tous les autres corps – alors que les esprits sont identiques – il n'en finit jamais de

¹² *Ibid.* pp. 222-3.

différer. Il diffère aussi de soi. Comment penser près l'un de l'autre le bébé et le vieillard?¹³

O corpo é aquilo que difere, que não deixa, ao longo de toda a vida, de diferir. Basta aproximarmos os extremos da vida – o bebê e o velho – para notar a diferença. Imagino-me quando iniciei esta tese de doutorado, em 2015, e agora terminando-a, no final de 2018. Eu não quis apagar as marcas dessa contínua diferenciação ao longo do texto: existem aqui trechos escritos há alguns meses ou anos, que levam a data abaixo do subtítulo (como o primeiro “Diário de leitura”, que inaugura a tese), trechos os quais eu voluntariamente resisti a atualizar ou homogeneizar para uma versão final. Parece-me que as marcas do passado são marcas do processo, e o processo é aquilo que verdadeiramente se marcou em mim. Optei por essas pequenas experimentações que não reduzem o processo ao produto e que, de algum modo, conservam o traço de um corpo que continuamente se transforma.

Subsiste, assim, ao longo de toda esta pesquisa, um interesse próximo ao corpo. Um interesse que talvez fique aquém da intelectualidade tal como a concebi durante meus anos de formação, que seria definida mais ou menos assim: pensar para além das limitações do corpo, alçar o pensamento no mais alto nível da linearidade, da coerência, da abstração higienizada e silenciosa. Tudo aquilo que o corpo não é.

O que mais importa, nessa perspectiva, é que Gide tenha se transformado em um trampolim do qual eu mesma, hoje, me veja pulando. O campo de ressonância das palavras de Ménilque é mesmo muito amplo: transcende Gide e atinge minha própria vida. E isso

¹³ "Um corpo é uma diferença. Como é diferença em relação a todos os outros corpos – enquanto os espíritos são idênticos –, ele não deixa nunca de diferir. Diferencia também de si mesmo. Como pensar, ao lado um do outro, o bebê e o velho?" NANCY, J.-L. *Corpus*, p. 149.

tudo pode ser encarado em parte como o reflexo de uma leitura. Esta tese é, de certa maneira, um dos campos de ressonância possíveis fundados na leitura.

Roland Barthes, no ensaio “Notas sobre Gide e seu diário”, diz o seguinte:

Livros como *Nourritures* não seriam tão belos e duradouros se ele os tivesse carregado conscientemente de uma intenção qualquer, antecedente à obra, para a qual a obra não passasse de moldura cômoda. São livros propriamente poéticos, em que o autor, como o *vates* latino, não passa de intérprete; sua mensagem o supera, e de início ele talvez não a compreenda bem; vem mais forte que ele, de quem o habita, de um deus. Uma vez criada, sua obra quase o surpreende; ela já não é ele.¹⁴

Para além da teoria platônica que perpassa as palavras de Barthes, o que me chama a atenção nesse excerto é a presença em negativo de uma *moldura cômoda*. As obras de Gide não se acomodam, petrificadas e pacíficas, numa moldura. A moldura cerceia o movimento: ainda que um movimento possa existir dentro da moldura, a própria circunscrição desta designa o seu fim. No caso de Gide, segundo Barthes, essa suposta mensagem das obras transcende a moldura e transcende até o próprio Gide: a mensagem não é Gide. A metáfora da moldura remete ademais ao campo visual, que, sob minha perspectiva, parece entrar em oposição a uma outra coisa, não desenvolvida por Barthes, mas que está presente no procedimento de escrita de Gide.

No início do capítulo VI de *Les Faux-monnayeurs*, quando Bernard acorda ao lado de Olivier e está pronto para iniciar uma nova vida, após ter abandonado a casa dos pais, ele formula a aventura como *ce qui doit advenir*.¹⁵ Barthes, que, à sua maneira, também se interessava muito pelo movimento e pela novidade, retoma essa fórmula. Em *Fragments*

¹⁴ BARTHES, R. "Notas sobre André Gide e seu diário", In: *Inéditos Vol. 2 – Crítica*, p. 14.

¹⁵ *Les Faux-monnayeurs*, p. 62.

d'un discours amoureux, ele fala da aventura como *aquilo que advém*,¹⁶ acrescentando a esse amplo campo de ressonância, ainda pouco definido, um novo elemento: a imprevisibilidade, o acaso ou as circunstâncias. De forma similar, Alain Badiou fala sobre a *ocasionalidade* e a *imprevisibilidade* contarem para a emergência de uma subjetividade.¹⁷

O DJ e produtor musical austríaco Demuja, que me proporcionou uma noite memorável de felicidade e dança num pequeno *nightclub* chamado Djoon, localizado a alguns quarteirões da BNF, em Paris, sampleia¹⁸ em uma de suas faixas uma voz que diz *move so you can grow*.¹⁹ Mova-se e então você pode crescer. A movência torna-se, dentro dessa perspectiva, uma qualidade. Essa é uma das maiores qualidades de Gide, ainda que, para o autor, não necessariamente mudar de lugar seja sinônimo de uma evolução. Mas, para mim, escutar *move so you can grow*, essa vozinha imprevisível em meio à música, gera uma espécie de impacto, um impacto que eu gostaria de encontrar formas possíveis de dividir. Decidi começar a discotecar pelo ímpeto de partilhar o impacto daquilo que ouço, de ampliar o campo de ressonância que se funda em mim no momento da escuta. O mesmo ímpeto pelo qual decidi começar a escrever, a aproximadamente quinze anos atrás. Precisamente o mesmo ímpeto.

¹⁶ BARTHES, R. *Fragments d'un discours amoureux*, p. 52.

¹⁷ BADIOU, A. "Verdade e sujeito", In: *Estudos Avançados*, 8(21). p. 177.

¹⁸ A sampleagem consiste na técnica que configura uma espécie de sobreposição sonora: trata-se de recortar um excerto ou elemento de uma música já existente, ou simplesmente uma breve faixa sonora (um ruído ou barulho qualquer), e reciclá-lo para a criação de uma faixa musical nova. Esse *modus operandi* é muito explorado por gêneros musicais tais como o hip-hop e, sobretudo, pelo universo da música eletrônica. A técnica assemelha-se à colagem, no campo das imagens, ou à citação, no campo da escrita.

¹⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uGoPUJtAbYQ>> Acesso em: 10 jul. 2018.

Fiz playlists para a tese durante toda a pesquisa. Com diversos nomes, temas, playlists de diversas naturezas. Talvez esse texto culmine em um DJ set²⁰ específico, com uma forma determinada. Mas o que é verdadeiramente produtivo sobre playlists não se encontra em sua forma final, em seu resultado, mas sim na possibilidade de exploração e nas numerosas portas que se abrem a partir desse jogo de escuta e encaixes. Pensar uma playlist, ouvi-la, refazê-la, é também pensar em torno da linguagem. Deixe-me tentar formular de outro modo (é difícil agarrar esse sentimento com palavras): a música, nesse caso, nessa narrativa, nessa tentativa de ordenamento, seria uma espécie de camada nebulosa pairando em torno da língua, sobre aquilo que seria dito com suposta clareza, por exemplo, numa tese de doutorado. Essa camada nebulosa aponta, primeiramente, para o limite daquilo que ela envolve (o discurso linear, articulado e coeso). Ao mesmo tempo, essa potente camada nebulosa esfumaça a própria fronteira entre uma coisa e outra, mistura-se com a linguagem de palavras e se torna ela própria um modo possível de dizer coisas, de dizer sentimentos, de construir uma narrativa e de transmitir afeto. Jean Luc-Nancy fala da escuta *como disposição ao afeto e não somente ao conceito*.²¹ Essa nuvem sonora infecta a suposta clareza da língua, derrete sua imagem nítida, como se as palavras estivessem sob o efeito alucinógeno do ácido lisérgico. Deixar-se tomar por essa camada nebulosa ou psicodélica evidencia um campo de ressonância já presente na língua, sobre o qual falarei daqui a pouco, e que se torna talvez mais evidente com a existência da música.

²⁰ Uma playlist é um conjunto de músicas simplesmente agrupadas. Já um DJ set é, além de um conjunto de músicas, a sua ligação num só fluxo sonoro, com a presença de encadeamento entre uma música e outra, denominado mixagem. É basicamente esse o trabalho de um DJ: mixar uma seleção musical e criar com isso uma espécie de narrativa. Um DJ é simultaneamente um seletor e um contador de histórias.

²¹ "L'écoute en tant que disposée à l'affect et non seulement au concept." NANCY, J-L. *À l'écoute*. p. 51.

Eu sempre tive o desejo de discotecar, sempre gostei de fazer playlists para os amigos, de propor experiências musicais nas festas de apartamento e sempre soube que havia em mim a potência de criar pontes com outras subjetividades através da música. Durante algum tempo, contudo, hesitei – talvez por medo, talvez por preconceitos adquiridos também na academia –, até decidir tomar as rédeas dessa nova atividade. Aos poucos, através da minha própria trajetória de pesquisa, que caminhou irremediavelmente para um questionamento de hierarquias enrijecidas (aprendi com Verónica, com Rancière, com Starobinski, com Marcos, com Quignard, com Nancy), fui desatando esse nó mal resolvido do preconceito e me permitindo a aventura a partir da lufada do desejo de compartilhar alguma coisa através da música.

É muito contraditório, mas também bonito, como minha própria pesquisa me carregou para *fora* dela. Em itálico porque, a despeito das disciplinas e áreas divididas do saber e das artes, creio que todos esses movimentos – com a escrita, com a música, com a discotecagem – sejam gerados no fundo pelo grande movimento de uma mesma placa tectônica da minha subjetividade. É por isso que me decidi peremptoriamente por não isolar esta tese de meus experimentos e do relato de meus experimentos como DJ, mas sim integrá-los ao texto como parte de sua carne, de seu suor, de suas costas doloridas por estar ou muito tempo em pé, numa festa, ou muito tempo sentada, escrevendo este texto. Trata-se, simultaneamente, de uma mudança e de uma permanência. Em outras palavras, algo teria que mudar para que o próprio movimento tivesse meios de permanecer.

Qual é, então, a especificidade desta pesquisa que justificaria a sua realização dentro de uma área dedicada à literatura francesa? Talvez essa pergunta, em nossa atual conjuntura policial (retomando rapidamente um conceito de Rancière sobre o qual falarei

ainda, presente em *O desentendimento*, da polícia como a repartição dos corpos e suas funções, estabelecendo-os em lugares próprios), deva começar a se transformar. Vejo total sentido no fato de que minha formação em literatura e crítica francesas tenha me levado cada vez mais para fora da especialidade tal como a concebemos tradicionalmente na Universidade. Essa especialidade construída ao longo de minha formação acadêmica vale como condição inicial, como ponto de partida de uma viagem. Como estação a partir da qual embarco num trem, que me leva para longe. Esta tese é também o compartilhamento, e não a compartimentação, dessa viagem. Talvez minha *especialidade* diga respeito à minha bagagem: aquilo que cabe dobrado numa mala, que se compartimenta na mala, que ajeito com muita organização antes da viagem. Mas na medida em que a viagem efetivamente começa, essa mala é aberta, as roupas são desdobradas, amassadas e sujas. Isso faz parte do processo. Depois é necessário colocá-las para lavar, mas também se desapegar daquelas peças que eventualmente se perderam ao longo do percurso.

Tudo isso representa ainda uma grande fidelidade às palavras de Ménélique no início de *Les Nourritures terrestres*. A literatura não é apenas capaz de colocar palavras por vezes desordenadas e por vezes utópicas no mundo. A própria separação entre as palavras e as coisas se borra com a existência da literatura no mundo. A literatura e a interpretação contêm em germe um grande trampolim da ação, elas são já a própria ação, e isso é algo em que insisto desde minha pesquisa de mestrado.

Por ora, gostaria de retomar essas palavras do velho Barthes, que configuram uma espécie de borrão entre uma outra fronteira, a que separa o discurso crítico e a literatura:

MUDAR

Mudar, isto é, dar um conteúdo à “sacudida” do meio da vida – isto é, em certo sentido, um programa de vida (de *vita nova*). Ora, para aquele que

escreve, que escolheu escrever, isto é, que *experimentou o gozo, a felicidade de escrever* (quase como “primeiro prazer”), não pode haver *Vita Nova* (parece-me) que não seja a descoberta de uma nova prática de escrita. (...) para quem já escreveu, o campo da *Vita Nuova* só pode ser a escrita: a descoberta de uma nova prática de escrita.²²

Esse é o velho Barthes que, apesar de todas as transformações, apesar de todas as oscilações e inconstâncias, a despeito das contradições e oposições consigo mesmo, a despeito de sua falta de solidez intelectual e da total desistência em relação a certos campos de estudo, se mantém fiel ao incentivo contido nas palavras de André Gide: *saia, vá para fora, vá para frente*. Uma leitura ocorrida logo no início da juventude de Barthes, na internação num centro para tuberculosos, que perdura ao longo de toda a sua vida.

Num excerto que o próprio Barthes retira do diário de Gide, nós lemos: *É do ponto de vista da arte que cumpre julgar o que escrevo, ponto de vista em que nunca, ou quase nunca, se põe o crítico... É, aliás, o único ponto de vista que não exclui nenhum outro*.²³

Je ne suis jamais que ce que je crois que je suis – et cela varie sans cesse, de sorte que souvent, si je n'étais là pour les accointer, mon être du matin ne reconnaîtrait pas celui du soir. Rien ne saurait être plus différent de moi, que moi-même. Ce n'est que dans la solitude que parfois le substrat m'apparaît et que j'atteins à une certaine continuité foncière ; mais alors il me semble que ma vie s'alentit, s'arrête et que je vais proprement cesser d'être. Mon cœur ne bat que par sympathie ; je ne vis que par autrui ; par procuration, pourrais-je dire, par épousaille et ne me sens

²² BARTHES, R. *A preparação do romance I*, pp. 9-10.

²³ GIDE, A. *Journal*, pp. 6-58, ano 1918 apud BARTHES, R. "Notas sobre André Gide e seu diário", In: *Inéditos Vol 2 – Crítica*. p. 13.

jamais vivre plus intensément que quand je m'échappe à moi-même pour devenir n'importe quoi.²⁴

Keep Building – Reagenz feat. Fred P.

<https://www.youtube.com/watch?v=fSttHagRHgU>

²⁴ "Nunca sou senão aquilo que penso que sou – e isso varia continuamente, de modo que, muitas vezes, se eu não estivesse presente para pô-los em concordância, o meu ser da manhã não reconheceria o da tarde. Nada seria mais diferente de mim do que eu mesmo. É só na solidão que por vezes o substrato me aparece e que atinjo certa continuidade fundamental; mas então parece-me que minha vida fica mais lenta, para, e que vou propriamente deixar de ser. Meu coração não bate senão por simpatia; não vivo senão por outrem; por procuração, poderia dizer, por sponsais, e não me sinto nunca viver mais intensamente do que quando escapo a mim mesmo para me tornar outro qualquer." GIDE, A. *Les Faux-monnayeurs*, pp. 75-6. (Trad. p. 80).

A caverna sonora que então nos tornamos ²⁵

Combien celui-là me fait aimer le dilettante, qui, ne pouvant être producteur et parler, prend le charmant parti d'être attentif et se fait une carrière vraiment de savoir admirablement écouter. (On manque d'écouteurs aujourd'hui).²⁶

Recentemente deparei-me com um texto de Jean-Luc Nancy, denominado *À l'écoute*, que já havia lido anos atrás. Da primeira vez, lembro-me de ter saído dele com a cabeça embaralhada, sem conseguir me relacionar muito bem com aquelas palavras que eu não havia compreendido. O objetivo do contato com o livro era também um pouco longínquo: tratava-se de uma leitura realizada para um grupo de estudos por sugestão de um colega que, ele sim, naquele momento, alimentava mais intimidade com o ensaio de Nancy. A discussão no grupo não foi suficiente para me aproximar do texto e deixei-o de lado. Ao final da pesquisa, depois de inúmeras reviravoltas na minha vida, como descrevi tangencialmente na parte anterior, decidi por intuição voltar a ele. Era efetivamente uma peça que faltava à tese. Não me refiro ao fato de agora poder afirmar que compreenda o ensaio. Mas, dessa vez, a leitura abriu em mim uma espécie de caverna sonora, um espaço no qual o texto pôde ampliar-se num eco. Minha tentativa de leitura é simultaneamente a reprodução e o desdobramento desse eco.

L'écoute, est-ce une affaire dont la philosophie soit capable ? Ou bien – insistons un peu, malgré tout, au risque de grossir le trait – la philosophie

²⁵ "L'oreille ouvre sur la caverne sonore que nous devenons alors". NANCY, J.-L. *À l'écoute*. p. 73.

²⁶ "Como adoro o dilettante, que, sem poder produzir e falar, toma o partido de manter-se atento e constrói para si a carreira de saber verdadeiramente escutar. (Falta hoje pessoas que escutem)". GIDE, A. "De l'influence en littérature", In: *Essais critiques*. p. 410.

n'a-t-elle pas d'avance et forcément superposé ou bien substitué à l'écoute quelque chose qui serait plutôt de l'ordre de l'*entente* ?²⁷

Primeiramente, julgo ser necessário apontar para o fato de que a pergunta de Nancy se dirige para o campo da filosofia. E se eu for, em meio ao rigor pressuposto pelas disciplinas divididas por áreas de saber, ater-me às fronteiras entre essas disciplinas, eu deveria me manter desimplicada e certamente fria no que concerne a essa pergunta: poderíamos supor que ela não se dirige a mim, eu não obtive uma formação oficial em filosofia, eu não saberia desenrolar uma resposta substancial sobre a filosofia ser capaz ou não de escutar. Eu não possuo esse tipo de erudição ordenada dentro de mim: meu saber tende à dispersão, a articulações associativas, à imaginação mais do que ao conceito. Sem sombra de dúvida, o texto de Nancy não me concerne.

Contudo, no momento em que leio a pergunta *a escuta é uma tarefa da qual a filosofia é capaz?*, sinto-me invocada à posição de interlocutora, como se devesse uma resposta ou ao menos um circunlóquio que tangencie a própria pergunta. Como se devesse alguma espécie de réplica. Daí a tarefa de me analisar para saber se se trata de uma tentativa de vestir uma carapuça de filósofa e mascarar minhas respostas fragmentárias e intuitivas com a fantasia da exaustividade, a partir de um campo a cuja formalidade eu não pertenço, ou simplesmente oferecer uma resposta fragmentária e intuitiva da posição de onde eu mesma falo. Refiro-me a este campo de ressonância e escrita que, desde o início, venho construindo sobre fragmentos e associação e que aos poucos tenho o intuito de desdobrar nesta tese. Trata-se de uma espécie de antena que capta ondas pouco

²⁷ "A escuta é uma tarefa da qual a filosofia é capaz? Ou ainda – vamos insistir um pouco, apesar de tudo, no risco engrossar o traço – a filosofia de antemão e forçosamente não superpôs ou ainda substituiu pela escuta algo que seria mais da ordem do *entendimento*?" NANCY, J. L. À *l'écoute*. p. 13.

formalizáveis em palavras e me dirige para algum lugar que, em sua totalidade, desconheço.

Tenho consciência de que tudo isso parece ainda obscuro, mas é por ora uma fidelidade ao próprio nó do pensamento que movimenta a escrita. Prefiro resguardar uma certa obscuridade de início, que aos poucos vai estabelecendo possibilidades de laços e associações por parte do leitor, do que me obstinar numa empreitada destrinchadora e explicativa a qual, na mesma medida em que desata o nó do pensamento e o estica numa linha reta, corre o risco de desfazer o instinto perscrutador. Essa obstinação seria equivalente a um pré-sistema ordenador que poderia atropelar a escuta e o impulso de indagação que a direciona – em outras palavras, poderia limitar enormemente o campo de ressonância que se abre em cada um com a leitura do texto. Então vamos devagar.

Esta tese, pelas relações que começaram a se tecer no que já pude escrever nas partes anteriores, invoca em alguma medida a mesma questão do texto de Nancy. Esta tese dirige constantemente ao meu ato de escrita duas alternativas a propósito de sua função: a de compreender ou a de escutar. Já me perguntei a respeito disso em diversas etapas do curso de doutorado e elaborei respostas diversas à questão, muitas vezes resposta alguma. A essa altura, a pergunta *a escuta é uma tarefa da qual a filosofia é capaz?* aproxima de minhas ideias o seguinte: parece-me que, pelo modelo mais ou menos fantasmático aprendido nem sempre conscientemente nos anos de formação no curso de Letras, pelo modelo por assim dizer *absorvido*, a função predestinada deste tipo de texto acadêmico seria compreender os textos que leio, desenterrar de seu interior um sentido encavado, trazer à luz o significado oculto sob as palavras que, só elas, são aquilo que posso ler com efetividade. Em suma, pôr em prática uma empreitada hermenêutica aplicada à literatura.

Essa realocação do problema propriamente filosófico do texto de Nancy diz todo respeito à especificidade de minha posição enunciativa: uma pesquisadora em literatura que é também DJ e que passa grande parte de suas horas ouvindo com atenção sons dos mais diversos (até mesmo sons que não se enquadrariam propriamente no que chamamos música).²⁸ Em que posição eu poderia me localizar entre a necessidade de compreensão pressuposta pela tese e a intuitiva escuta que me persegue até mesmo em minhas leituras?

Philippe Lacoue-Labarthe, em *L'écho du sujet*, fala da obsessão do psicanalista Reik em associar à música aquilo que seria da ordem das palavras:

"Aveugle comme une taupe, c'est par l'oreille que j'enregistrais la plupart de mes impressions et de mes souvenirs", – justifiant par là ce geste constant chez lui, ce *premier* geste constant, qui est de rapporter à la musique (comme si la musique, dit-il, constituait la "trame" de ses souvenirs) ce qui est de l'ordre de la littérature ou tout simplement du discours.²⁹

Reik associava à música, como um gesto *primeiro*, *aquilo que é da ordem da literatura ou simplesmente do discurso*, como um impulso anterior à compreensão das palavras. Justificando-se pela cegueira, Reik se afirma como sujeito fundado na escuta: ele acorda as suas memórias e se vincula às impressões primeiramente através da escuta. Esse é o grande nó que atrai a atenção de Labarthe, a ponte específica que Reik constrói entre

²⁸ Passei recentemente um fim de tarde no pequeno apartamento de um amigo russo que ama pesquisar música. Foi um momento de escuta livre e desordenada: passamos pela música eletrônica, pelo jazz, pela música clássica, pelo *noise*. Conheci com ele uma experimentação de Carsten Nikolai e Ryoji Ikeda que nunca tinha ouvido e que parece estar no limite daquilo que consideramos música: https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=aJrSGSvk0e4 Essa observação não ocupa mais do que uma nota de rodapé pelo fato de que, para elaborar um comentário mais substancial e específico a respeito desses limites, de seu vínculo, por exemplo, com as experimentações de John Cage, uma nova pesquisa seria necessária.

²⁹ "'Cego como uma toupeira, é pelo ouvido que eu registrava a maior parte das minhas impressões e das minhas lembranças', - justificando por isso o seu gesto constante, esse *primeiro* gesto constante, que é de relacionar à música (como se a música, diz ele, constituísse a 'trama' de suas lembranças) aquilo que é da ordem da literatura ou simplesmente do discurso." LACOUÉ-LABARTHE, P. *L'écho du sujet*. p. 245.

a ordem do discurso e o impulso de escuta. O seu texto procura tecer de que maneira uma subjetividade emerge a partir daí:

Là où Freud amorce, par exemple, sur l'oubli d'un nom propre, un trouble de mémoire, une image de l'art (ou même ses propres rêves), Reik, de préférence, écoute. C'est de l'audible, en général, qui éveille son attention analytique.³⁰

Em oposição a Freud, cujos impulsos interpretativos circulam em torno de uma referência visual, Reik *escuta*. Essa atenção auditiva que hesita em transbordar para o campo visual o distingue de seu contemporâneo e traz um elemento inaudito à interpretação psicanalítica, e mesmo à autointerpretação reikiana contida em suas memórias.

Quanto a mim, a razão pela qual trago o excerto em meio às palavras deste texto é simplesmente a identificação com ele: partilho da obsessão de Reik em *relacionar à música aquilo que seria da ordem da literatura ou do discurso*. Esse foi um de meus impulsos primeiros em direção à discotecagem e ainda hoje aquilo que sustenta minhas construções narrativas nos DJ sets: depois de anos escrevendo, senti a necessidade de ampliar de algum modo a limitação que as palavras me impunham, ir para um terreno talvez mais nebuloso, mas que ainda assim mantivesse uma ponte com a possibilidade de construir uma narrativa. Aquilo que importa aqui é que um tal gesto não é isento de consequências no que concerne a esta pesquisa de doutorado. Desde que iniciei outra atividade, minha perspectiva foi redirecionada, ou ainda, entrei no trilho de algum modo, e assumi retrospectivamente, dentro da atividade de escrita, que a escuta foi enfim o que sempre

³⁰ "Là onde Freud esboça algo, por exemplo, sobre o esquecimento de um nome próprio, sobre uma perturbação de memória, sobre uma imagem da arte (ou mesmo sobre os seus próprios sonhos), Reik, de preferência, escuta. É o audível, em geral, que chama a sua atenção analítica." LACQUE-LABARTHE, P. *L'écho du sujet*. p. 233.

me atraiu para a literatura: quando leio, e quando leio especificamente André Gide, algo da ordem da escuta ronda o prazer que posso sentir e a fagulha que pode vir a acender. A questão continuamente me intriga, e se há uma hipótese neste texto disperso e fragmentário, ela começa a circular por aí.

Jean-Luc Nancy sugere no início de *À l'écoute* a oposição, pela qual passei no início desta parte, entre *écoute* e *entente*. Creio que essa separação e o desenvolvimento que o autor lhe dedica mereça uma leitura mais detida, uma vez que vejo nisso um germe de organização para minhas próprias ressonâncias. O segundo termo do binômio, *écoute*, traduzi aqui, talvez por não me lembrar de um correlato mais adequado (e essa inadequação não é precisamente o fundamento da diferença entre as línguas e a aventura e o artesanato envolvidos no ato de tradução?), como entendimento. No francês, contudo, trata-se de um termo que se refere ao ouvido como porta de entrada, ainda uma audição e não exclusivamente um ato intelectual, como no português.

Nancy ramifica ao longo de seu texto essa oposição, através dos binômios *audível/inteligível* e *sonoro/lógico*,³¹ construindo, assim, uma ponte com a história da filosofia, cujo trajeto se circunscreve em grande parte ao terreno do inteligível e do lógico. Lacoue-Labarthe, ainda num caminho que mantenho em paralelo à proposta de Nancy, menciona o discurso da filosofia ou da teoria como uma das principais resistências às transformações em torno da noção de sujeito desde a modernidade.³² Segundo ele, esse processo de *decomposição* do sujeito, que pode também tocar a arte e a ciência, e que se liga às configurações sociais e políticas dos respectivos momentos de transição,

³¹ NANCY, J.-L., *Ibid.* p. 14.

³² LACOUÉ-LABARTHE, P. *L'écho du sujet*. p. 222.

ce procès, disons pour faire vite de *décomposition* du sujet, tout se passe comme s'il produisait en doublure de lui-même un effet de raffermissement ou de *renforcement* du sujet, et y compris dans les discours qui font état de sa dissolution, de son éclatement, de sa disparition.³³

Ou seja, o próprio discurso da filosofia constrói uma barreira contra o estado de dissolução do sujeito de que ele é testemunha. John Martis, numa discussão em torno da noção de subjetividade em Lacoue-Labarthe, endossa uma constante necessidade por parte desse autor de chamar a atenção para um estado de *apresentação* do sujeito que significa já a sua representação, e que nesse caso converge para a escrita:

Presentation itself must first be redescribed, in freedom from its classical totalization by the notion of presence. Presentation must come to connote something akin to the sensible apprehension of a subject in "its" very dissolution. But once this redescription has been accomplished, might not subjectal presentation be found in and as the very *movement* by which the subject flees itself? "The sublime," as we shall hear Nancy say, "is presentation in its movement."³⁴

Labarthe priorizaria essa apresentação do sujeito que é capaz de conservar o seu *movimento*, associado aqui a um movimento de *dissolução*. O autor também aproxima Labarthe de Nancy, a partir da similaridade entre ambas as propostas, que é justificada pelo diálogo direto entre os filósofos, situando as suas empreitadas em trajetos paralelos.

³³ "Tudo se passa como se esse processo, digamos, para resumir, de *decomposição* do sujeito produzisse como duplo dele próprio um efeito de fortalecimento ou de *consolidação* do sujeito, incluindo os discursos que testemunham a sua dissolução, a sua explosão, o seu desaparecimento". *Ibid.* p. 224.

³⁴ "A própria apresentação precisa primeiramente ser redescrita, liberta de sua totalização clássica através da noção de presença. A apresentação deve vir a significar algo semelhante à apreensão sensível de um sujeito em 'sua' própria dissolução. Mas uma vez que essa redescrição foi realizada, a apresentação do sujeito não deveria se localizar no próprio *movimento* pelo qual o sujeito foge de si? 'O sublime', como ouvimos Nancy dizer, 'é a apresentação em seu movimento'". MARTIS, J. *Philippe Lacoue-Labarthe: Representation and the Loss of the Subject*, p. 15.

Voltando ao texto de Labarthe, é estranho – palavra que o próprio autor repete sem cessar em seu texto – que ele parta dessa discussão do ponto de vista da música. O vínculo, a princípio, pode parecer frouxo, mas abordar o sujeito desde a perspectiva do ritmo – que é o enfoque específico de sua análise – é justamente o que abre uma porta para pensar uma tal relação em desvio à filosofia clássica, a qual, segundo o autor, dificulta que a própria discussão avance. No caso da pergunta de Nancy, tratar-se-ia do foco da filosofia se fechar exclusivamente ao entendimento, e não à escuta. Isso porque o discurso da dissolução na maioria das vezes parece partir do ponto de vista da solução, do ponto unívoco do *logos*, que é também aquilo que John Martis observa. Com base no excerto acima, no que concerne aos estudos de sujeito na filosofia sobretudo a partir dos anos 1960 na França, a sugestão é de que a própria estrutura do texto filosófico reforce o conceito de sujeito que o texto tenta, por outro lado, desconstruir, fazer eclodir e apresentar. Assim, Lacoue-Labarthe toma um outro caminho, que é a leitura de Reik baseando-se na relação entre autobiografia e música. Essa relação me intriga: em que momento se sentiu a necessidade de abordar o sujeito desde a perspectiva da música? De que maneira isso pode abrir um caminho que impulse a filosofia, em vez de estagná-la numa resistência e numa surdez? De que forma é possível escutar e fazer essa escuta ressoar nas palavras e na subjetividade que se funda junto com elas?

Um ponto que me chama a atenção é que Labarthe, em uma estrutura textual ainda bastante sistemática e linear, busca uma necessidade imanente aos temas de seu interesse que explique a relação entre esses dois âmbitos: música e subjetividade, *hantise musicale*, em suas palavras, e autobiografia, mais especificamente. Ele se preocupa acima de tudo com o fato de que a associação entre música e sujeito não pareça gratuita, e que seja

possível encontrar em seus próprios objetos uma razão para a ponte que se constrói entre eles: ainda uma espécie de *logos* que não o faça cair no despropósito e na pura irracionalidade. Pergunto-me, por outro lado, se essa imanência dos objetos é mesmo necessária, e se ela chega a constituir um valor em si, transcendendo a associação da subjetividade que, primeiramente, impulsiona a investigação e a escrita. Procurar uma relação de imanência entre os objetos analisados, esquivando-se como sujeito associativo, não é também se esquivar de uma apropriação das analogias que ocorrem com base na própria subjetividade que escreve? A partir do *eu* que enuncia? O vínculo a princípio disparatado entre música e subjetividade evidenciaria alguns indícios do *eu* que organiza o pensamento, tal como a citação de Nietzsche de *Além do Bem e do Mal* que o próprio Labarthe retoma: *jusqu'ici, tous les grands systèmes philosophiques n'ont été que les confessions de leurs auteurs*.³⁵ Subjacente à estrutura do texto de Labarthe, cujo conteúdo busca de forma veemente apontar as contradições de certa filosofia do sujeito, observo o apego a uma forma de pensamento linear (nesse texto especificamente),³⁶ que levanta um obstáculo contra o tema que ela própria procura materializar. Ao mesmo tempo, não é necessário encarar esse modo de configurar apenas como uma limitação do autor. Prefiro enxergar essa característica, para além das condições enunciativas que oferecem base para que o discurso se organize de uma tal forma e não de outra, como uma porta aberta para aqueles que desejariam experimentar um pouco mais. Isso quer dizer que na própria forma do texto crítico existe a possibilidade simultânea de uma ressonância e da construção de uma subjetividade, e que essa forma não é secundária e transparente, mas primordial. Ela

³⁵ "Até agora, todos os grandes sistemas filosóficos só foram as confissões de seus autores." LACQUE-LABARTHE, P. *Ibid.* p. 223.

³⁶ Nesse texto especificamente porque Labarthe se entrega, em outros ensaios, a uma experimentação formal um pouco mais aberta, como é o caso de *Phrase*.

é capaz de conter em germe, concomitantemente, um campo de ressonância e o fundamento de uma subjetividade.

É preciso ainda colocar em relevo o fato de que não sugiro, aqui, uma oposição total entre escuta e entendimento. Não se trata de escolher um ou outro caminho, como se a exclusividade fosse o único trajeto viável. O próprio Nancy matiza o binômio:

Dans tout dire (et je veux dire, dans tout discours, dans toute chaîne de sens) il y a de l'entendre, et dans l'entendre lui-même, au fond de lui, une écoute ; cela voudrait dire : peut-être faut-il que le sens ne se contente pas de faire sens (ou d'être *logos*), mais en outre résonne.³⁷

É como uma caixa dentro da caixa: pela escuta, não se abandona o *logos*. O que se sugere é que o *logos* não é o único recurso possível a fundamentar o discurso, e que ele também é capaz de ressoar:

C'est un présent en vague sur un flot, non en point sur une ligne, c'est un temps qui s'ouvre, qui se creuse et qui s'élargit ou se ramifie, qui enveloppe et qui sépare, qui met ou qui se met en boucle, qui s'étire ou se contracte, etc. // Le présent sonore est d'emblée le fait d'un espace-temps : il se répand dans l'espace ou plutôt il ouvre un espace qui est le sien, l'espacement même de sa résonance, sa dilatation et sa réverbération.³⁸

Trata-se de tendências, a de ouvir e a de compreender: como o vento que dirige o barco mais para um lado ou para o outro. Poderíamos retornar à pergunta sobre o que

³⁷ "Em todo dizer (e quero dizer, em todo discurso, em todo encadeamento de sentido) há entendimento, e no próprio entendimento, no fundo, uma escuta. Isso quer dizer: talvez seja necessário que o sentido não se contente em fazer sentido (ou em ser *logos*), mas, além disso, talvez seja preciso que ele ressoe." NANCY, J.-L. *Ibid.* p. 19.

³⁸ "É um presente que flutua sobre uma onda, não sobre uma linha, é um tempo que se abre, que escava e que se amplia ou se ramifica, que envolve e que separa, que se tece, que se estende ou se contrai etc. // O presente sonoro é em primeiro lugar o fato de um espaço-tempo: ele se espalha no espaço ou ainda ele abre um espaço que é o seu, o espaçamento mesmo de sua ressonância, sua dilatação e sua reverberação." *Ibid.* p. 32.

constituiria uma filosofia que, antes de entender, propõe-se a escutar. De forma completamente diversa de Labarthe, o próprio Nancy é responsável em parte por esse exercício a que se propõe o conteúdo de seu texto, cuja forma mais ensaística e heterogênea (como na pausa final para o breve comentário sobre a pintura de Ticiano), abre espaço para, ela mesma, surgir como uma caixa de ressonância de estímulos sonoros diversos. Como se o texto fosse uma reunião de cacos – uma *cacofonia* – que esconde mal a sua desarmonia e a sua discordância. De uma certa forma, esconder não parece ser a questão embutida do texto – como o é para Labarthe, na tentativa de buscar um vínculo imanente aos temas do texto e não simplesmente justificar a associação fundadora da subjetividade que se compõe justamente através daquela escrita, de seu recorte e de suas associações. O texto de Nancy cria um outro espaço de subjetividade – precisamente, a questão articuladora de todo o texto.

Evidentemente eu não saberia responder à pergunta a propósito do que seria uma filosofia cujos ouvidos estão a postos para escutar, ainda que observe em Nancy algumas pistas disso. Mas essa pergunta é útil na medida que o próprio Nancy a amplia: *qu'est-ce qu'un être adonné à l'écoute, formé par elle ou en elle, écoutant de tout son être ?*³⁹ Nesse momento, não se trata mais apenas da filosofia propondo-se a escutar, mas trata-se, isto sim, de como poderíamos nos referir a um sujeito formado *pela escuta ou na escuta, escutando de todo o seu ser*:

Un des aspects de ma question sera donc : de quel secret s'agit-il lorsqu'on *écoute* proprement, c'est-à-dire lorsqu'on s'efforce de capter ou de surprendre la sonorité plutôt que le message ? (...) Et l'autre aspect, indissociable, sera : qu'est-ce que donc *qu'être* à l'écoute, comme on dit

³⁹ À l'écoute, p. 16.

"être au monde" ? Qu'est-ce qu'exister selon l'écoute, pour elle et par elle, qu'est-ce qui s'y met en jeu de l'expérience et de la vérité ?⁴⁰

A partir de certos pressupostos dados por uma escrita que se faz dentro da academia, a indagação pode se engatilhar também no campo da crítica literária: *a crítica seria capaz de escutar, não só de entender?* Ao que parece, em grande parte dos ininterruptos onze anos que passei dentro desta Universidade, fui direcionada na maior parte do tempo a *compreender* os textos que lia. A oferecer alguma espécie de chave ou explicação a respeito deles, a desvendar algo da ordem do entendimento. Essa missão que Nancy designa à filosofia mistura-se um pouco à missão do crítico universitário: descobrir um tipo de manto ou véu que recobre os textos e que ultrapassa a mera superficialidade do sentido que está dado. Mas para onde vai o som que se propaga a partir de um texto lido?

On veut ici *tendre l'oreille* philosophique : tirer l'oreille du philosophe pour la tendre vers ce qui a toujours moins sollicité ou représenté le savoir philosophique que ce qui se présente à la vue – forme, idée, tableau, représentation, aspect, phénomène, composition – et qui se lève plutôt dans l'accent, le ton, le timbre, la résonance et le bruit.⁴¹

It's All Just Sound – Harrison BDP⁴²

https://www.youtube.com/watch?v=1ty6gU_xOCQ

⁴⁰ "Um dos aspectos da minha questão será então: de qual segredo se trata quando se *escuta* propriamente, quer dizer, quando se esforça para captar ou surpreender a sonoridade mais que a mensagem? (...) E o outro aspecto, indissociável, será: o que é *estar* à escuta, como normalmente se diz 'estar no mundo'? O que é existir segundo a escuta, por ela e através dela, o que é que se coloca em jogo nisso sobre a experiência e sobre a verdade?" *Ibid.* p. 17.

⁴¹ "Queremos aqui *estender o ouvido* filosófico: dirigir o ouvido do filósofo para aquilo que, sempre, menos solicitou ou representou o saber filosófico do que aquilo que se apresenta à visão – forma, ideia, quadro, representação, aspecto, fenômeno, composição – e que emerge mais no acento, no tom, no timbre, na ressonância e no barulho". *Ibid.* p. 15.

⁴² **Diário da festa (15/11/2018):** depois de tocar essa música numa *gig*, um grande amigo e frequentador veterano da noite se aproxima e diz: *eu entendo perfeitamente que você esteja escrevendo uma tese. Você é acadêmica quando você discoteca, eu vejo as suas reflexões discorrendo ao longo das músicas e você compenetrada, propondo coisas para a pista.*

O acento, o tom, o timbre, a ressonância e o barulho

Em determinado momento de *Les Faux-monnayeurs*, Olivier conta da crítica que recebe de Édouard sobre os seus versos, os quais Olivier, timidamente, ousara mostrar ao tio, que é também uma espécie de mentor. Édouard diz que *seu erro foi de partir de uma ideia*, e que ele *não se deixou guiar suficientemente pelas palavras*.⁴³ Édouard toma como pressuposto de qualidade para um escritor que ele se deixe *guiar pelas palavras, não pelas ideias*. Parece-me que esse breve conselho de Édouard, que não ganha nenhum destaque em meio aos outros acontecimentos de *Les Faux-monnayeurs*, seja muito mais representativo da escrita do romance do que uma outra noção, mais teórica, um pouco mais desenvolvida adiante no livro sobre o *romance puro*. Esse romance puro, que é um romance de ideias, é apresentado pelo próprio Édouard numa conversa com Laura, Bernard e Sophroniska:

Les idées..., les idées je vous avoue, m'intéressent plus que les hommes ; m'intéressent par-dessus tout. Elles vivent ; elles combattent ; elles agonisent comme les hommes. Naturellement on peut dire que nous ne les connaissons que par les hommes, de même que nous n'avons connaissance du vent que par les roseaux qu'il incline ; mais tout de même le vent importe plus que les roseaux.⁴⁴

⁴³ "Son erreur était de partir d'une idée, et que je ne me laissais pas assez guider par les mots." *Les Faux-monnayeurs*, p. 41.

⁴⁴ "As ideias... as ideias, confesso, interessam-me mais do que os homens; interessam-me acima de tudo. Elas vivem; combatem; agonizam como os homens. Naturalmente pode-se dizer que só as conhecemos pelos homens, assim como só temos conhecimento do vento pelos caniços que ele inclina; mas mesmo assim o vento importa mais do que os caniços." *Ibid.*, p. 187 (Trad. pp. 207-8).

O romance puro se manifesta como um projeto de Édouard de apresentar as ideias numa supremacia em relação às personagens e à suposta representação da realidade que, segundo ele, dominou o século anterior para a maior parte dos romancistas da França, Inglaterra e Rússia. O que ele parece almejar, com essa noção, é um espaço mais amplo de imaginação para o romance, que não busque se vincular unicamente às *aparências*. Essa teoria do romance puro é bastante citada (lembro-me inclusive das aulas que já tive de Teoria Literária sobre esse romance) como se fosse unívoca e inteiramente aplicável ao próprio *Les Faux-monnayeurs*. Mas creio que, no breve resumo que pude fazer, alguns problemas já se colocam entre a teoria tal como proferida por Édouard e um suposto esgotamento que ela conferiria à interpretação do romance. Por exemplo, a recusa de Édouard em se apegar às aparências: apesar de ele protestar aqui contra o afinco excessivo às aparências, *Les Faux-monnayeurs* poderia muito bem ser descrito como, precisamente, o grande romance das aparências. Ou, ainda melhor, o romance como simulacro do romance de aparências. Sem entrar muito profundamente nisso, menciono-o para problematizar a aplicação da teoria de Édouard ao próprio *Les Faux-monnayeurs*.

Ademais, o discurso de Édouard em todo esse debate é contraditório: são espécies de fragmentos de ideias quebradas e torcidas, coladas desajeitadamente uma à outra, como um vaso que cai e que se tenta consertar. Isso significa que as suas ideias não são expostas segundo uma linha unívoca de raciocínio, mas partem para várias direções (assim como, por exemplo, as vozes narrativas no interior do romance). Isso levanta outra barreira na aplicação irrefletida da teoria à escrita de *Les Faux-monnayeurs*, como se ela fosse capaz de esgotar o romance e como se fosse uma espécie de chave que abre o seu segredo e a

sua essência. Falarei disso um pouco mais tarde, discutindo uma interpretação que Philippe Lejeune propõe em torno de Gide.

Les Faux-monnayeurs é, em vez de um romance de ideias que guia as palavras, um romance de palavras que guia as ideias. É por isso que as interpretações sumariamente teóricas, que discutem as ideias em jogo no romance, são sempre falhas em alguma medida; falhas no sentido de que sempre entrarão em contradição ou permanecerão incompletas em alguma medida. É preciso primeiramente atentar à corrente das palavras que dirige o texto: as ideias são o passageiro do trem de palavras, e não o contrário. Num pequeno livro intitulado *Quelques réflexions sur l'abandon du sujet dans les arts plastiques*, Gide afirma o seguinte:

J'estimais, et suis près d'estimer encore, que l'émotion doit naître aussitôt des volumes, des couleurs et des formes, pour la peinture, et pour la musique, immédiatement de l'harmonie, du rythme, du dessin de la mélodie sans faire appel à l'intelligence qui ne vient ici qu'en intruse.⁴⁵

Ainda que Gide fale, nesse excerto, sobre a pintura e a música, não seria difícil atribuir – com uma certa impropriedade, que sempre opera no abismo entre as teorias e a própria escrita de Gide – essas palavras à própria condução de *Les Faux-monnayeurs*. Para a música, diz ele, é preciso que a *emoção* nasça *imediatamente da harmonia, do ritmo e da melodia*, de modo que a inteligência seja uma espécie de elemento secundário na composição. Essas palavras sobre a música descrevem com mais adequação o andamento das palavras do romance do que a teoria generalizadora de Édouard. Não me refiro com

⁴⁵ "Eu estimava, e estou perto de estimar ainda, que a emoção deve nascer tão logo dos volumes, das cores e das formas, para a pintura, e para a música, imediatamente da harmonia, do ritmo, do desenho da melodia sem invocar a inteligência, que só se manifesta aqui como intrusa". GIDE, A. *Quelques réflexions sur l'abandon du sujet dans les arts plastiques*. pp. 10-11.

isso à hipótese de que Gide não operaria com inteligência na composição, mas sim que a emoção aqui nasce sobretudo da escuta. Trata-se, de meu ponto de vista, de um enfoque, não de uma exclusividade.

Um pouco mais à frente, duas personagens, Lilian e Robert de Passavant, conversam:

- Voulez-vous que je vous dise, mon cher. Vous avez toutes les qualités de l'homme de lettres : vous êtes vaniteux, hypocrite, ambitieux, versatile, égoïste...
- Vous me comblez.
- Oui, tout cela c'est charmant. Mais vous ne ferez jamais un bon romancier.
- Parce que ?
- Parce que vous ne savez pas écouter.
- Il me semble que je vous écoute fort bien.
- Bah ! Lui [Vincent], qui n'est pas littéraire, il m'écoute encore bien mieux. Mais quand nous sommes ensemble, c'est plutôt moi qui écoute.⁴⁶

Lilian promove aqui uma separação entre o que classifica como o *homem de letras* e o *romancista*. Ao primeiro conjugam-se características, proferidas com algum sarcasmo, relacionadas a uma espécie de *ethos* do escritor: *vaidoso, hipócrita, ambicioso, versátil e egoísta*. Trata-se também de um forte julgamento, mas que encaixa bem nas principais qualidades de Passavant, o qual, ao contrário de Édouard, é o escritor bem-sucedido no mundo das letras, que vende livros – e que Édouard contempla com certa inveja. Do outro lado, está apenas uma qualidade que caracterizaria o verdadeiro *romancista*: menos adjetivos relativos ao *ethos* e mais a simples habilidade de *saber escutar*. Segundo Lilian, Passavant jamais seria um bom romancista *porque ele não sabe escutar*. Ele costuma, em

⁴⁶ "- Quer que eu lhe diga, meu caro? Você tem todas as qualidades do homem de letras: é vaidoso, hipócrita, ambicioso, versátil, egoísta... // - Você me cumula de elogios. // - Sim, tudo isso é encantador. Mas você nunca daria um bom romancista. // - Por quê? // - Porque você não sabe ouvir. // - Parece-me que a ouço muito bem. // - Ora! Ele [Vincent], que não é literato, ouve-me ainda melhor. Mas quando estamos juntos, sou eu quem ouve mais." *Ibid.*, pp. 53-4. (Trad. p. 57).

vez disso, preencher o tempo de diálogo falando o tempo todo. Lilian, por sua vez, toma a posição menos de interlocutora que de *ouvinte*. Para ela, isso seria fundamental para um romancista. Está aí outro excerto que não é tão desenvolvido e que não se configura em forma de teoria (como a mencionada teoria do romance puro de Édouard), mas que sugere uma característica proeminente no que tange à composição do romance.

Jean Starobinski, em *La relation critique*, elabora um comentário relativo à escolha de métodos pré-estabelecidos para a atividade da crítica literária:

Il faut se rappeler que toute méthode précise stabilise le plan auquel elle s'applique adéquatement. Mieux elle spécifiera son langage, et plus seront prédéterminés les faits qu'elle saisira et la manière dont ceux-ci seront coordonnés. Les éléments qu'elle confrontera seront en rapport d'homogénéité et de congruence. L'investigation ayant défini son angle d'approche, il arrive rarement qu'elle ne trouve quelque chose qui ressemble à ce qu'elle cherchait, offert au langage qui était tout préparé pour le décrire. (...) Si l'on a pris soin de restreindre le champ de l'enquête, il n'est pas impossible d'aboutir à des résultats précis. Seulement en isolant un "niveau" pour l'explorer, on se voue à une abstraction.⁴⁷

Nesse excerto, Starobinski analisa as possibilidades que a definição de um método preciso ofereceria para a crítica literária: uma certa estabilidade, um recorte claro, uma

⁴⁷ "É preciso lembrar que todo método específico estabiliza o plano ao qual ele se aplica adequadamente. Quanto mais ele especifica sua linguagem, mais serão pré-determinados os fatos que ele captará e a maneira pela qual eles serão coordenados. Os elementos que confrontará estarão em relação de homogeneidade e congruência. Quando a investigação define seu ângulo de aproximação, é raro que ela não encontre alguma coisa que se pareça àquilo que procurava, oferecendo-se à linguagem que já estava preparada para descrevê-la. (...) Se tomamos o cuidado de restringir o campo de pesquisa, não é impossível desembocar em resultados precisos. A única coisa é que, isolando um 'nível' para explorá-lo, entregamo-nos a uma abstração". STAROBINSKI, J. *La relation critique*, pp. 33-4.

relação de congruência entre os instrumentos pré-determinados de leitura e os fenômenos contidos na escrita a ser analisada. O método aplicado previamente à leitura crítica planifica o olhar para que seja possível, sobre um solo sem erupções e rachaduras, erigir uma construção estável. O olhar esculpido através dos pressupostos metodológicos tem, segundo Starobinski, a vantagem de posicionar os elementos que serão analisados no mesmo nível, para que haja entre eles um vínculo de *homogeneidade*, que tornaria a análise mais segura e, em diversos sentidos, simplesmente *praticável*. Quando a investigação *define seu ângulo de aproximação* do texto, o jogo de pega-pega ganha sentido: procura-se algo no texto e a pressuposição metodológica viabiliza que se encontre algo próximo àquilo que se procurava e que, na argumentação do crítico, pode vir a se identificar completamente com a busca inicial. No jogo de pega-pega, nós sabemos atrás de quem corremos. Quem põe em prática a atividade crítica provavelmente reconhece essa viabilidade provida pelo método e imagino ser essa uma das razões que tenha tornado a pressuposição metodológica uma prática comum em minha Universidade, na formação dos alunos de Letras. Em vez de dar passos atrás, na discussão teórica infundável a respeito dos métodos, suas críticas, questionamentos e falhas, parece ser muito mais construtivo aprender *o melhor* método, o mais eficaz, e correr para frente na sua aplicação: ao menos assim, creio, constrói-se alguma coisa no território da mínima garantia. Há algo de pedagógico sobre isso tudo, há algo de profundamente sensato e precavido nessa constituição disciplinar. É uma razão de ser, que oferece benefícios e estabilidade àquele que escreve crítica literária.

Uma tal escolha manifesta também outras implicações. Uma delas, notada com acuidade por Starobinski, está no risco que o crítico corre, no olhar não tão perscrutador

quanto determinado, de uma total abstração como resultado do isolamento de um nível do texto para análise: *s'y confiner, c'est renoncer à tout le reste, et c'est s'immobiliser sur le plan des certitudes promises – donnant donnant – par une option méthodologique déterminée*.⁴⁸ As *certezas prometidas* são sinônimo de estabilidade e alívio, mas representam igualmente um confinamento. A forma textual precavida de uma tese de doutorado se ajusta muito bem a esse confinamento e até o incentiva: as fórmulas textuais que garantem certa linearidade e certa coesão ao raciocínio são um exemplo disso. Refiro-me às conjunções que não deixam aparecer as rachaduras do pensamento, sua desorganização fundadora, seu caráter associativo de forma geral, fórmulas a que eu mesma me entrego neste texto: *todavia, portanto, logo, assim, porque* etc. A intenção explicativa se opõe à dinâmica heterogênea e caótica das associações provenientes da leitura e das experiências no mundo. Mais tarde, Starobinski, incentivando a ideia de um *trajeto crítico* sem começo e fim pré-determinados, acrescenta: *un trajet de la critique ne commence qu'au vu de la dynamique propre de ce qui s'est fixé ou déroulé devant nous. Une physionomie est apparue*.⁴⁹ A percepção dessa primeira dinâmica é aquilo que pontua o início da relação entre o crítico e aquilo que ele lê e experimenta. A questão é que Starobinski registra uma tal percepção de um ponto de *vista*, isto é, do olhar: a dinâmica é *vista, uma fisionomia aparece*. De fato, a problemática do olhar é fundadora de grande parte da crítica produzida por Starobinski, a partir de uma bagagem complexa advinda da fenomenologia e da estilística. De minha perspectiva, contudo, essa dinâmica é registrada

⁴⁸ "Confinar-se a essa abstração é renunciar a todo o resto, é imobilizar-se no plano das certezas prometidas – um *ganha-ganha* – por uma opção metodológica determinada." *Ibid.*, p. 34.

⁴⁹ "Um trajeto da crítica só começa com a visão da dinâmica própria daquilo que está fixado ou que se desenrola diante de nós. Uma fisionomia aparece." *Ibid.* p. 35.

primeiramente a partir de uma percepção auditiva, de uma escuta. São os ouvidos que registram.

De todo modo, a questão aqui é que o método pré-estabelecido fecha as portas que a própria literatura poderia abrir para novas maneiras de compreensão ainda não formuladas, e inclusive sem uma forma própria: o que impele aquele que escreve crítica à criação dessa forma por assim dizer mais apropriada, ou que registre de algum modo a impossibilidade de se ater à ideal forma própria. Isso porque, para Starobinski, a crítica literária carece justamente de uma epistemologia que a definiria de antemão, que lhe conferiria um caráter de *propriedade* sobre alguma coisa, tão variado é o material literário o qual ela se propõe a estudar. Assim, cada epistemologia crítica seria construída conforme cada texto em específico e conforme as condições enunciativas daquele que lê. Se existe algo imanente ao texto literário, essa imanência é justamente a sua indeterminação, o que dificulta em certa medida o *ensino* da crítica e justifica em grande parte as afeições a metodologias estabelecidas.

Gabriele Schwab, no livro *Subjects without selves*, tece o seguinte comentário sobre a variedade das formas literárias:

The indeterminacy of experimental literary forms and the polyphony of voices structure an aesthetic experience that can no longer rely on familiar forms of literary communication. Often texts require reading that exceed the semantic dimension, producing the well-known symptoms of what Samuel Beckett once called the "withdrawal of semantic crutches". More than in conventional narratives, the aesthetic experience of experimental texts is stimulated by asemantic qualities of speech, by sounds, echoes, and rhythmic undulations – in short, by what Kristeva termed the "semiotic" as opposed to the symbolic functions of language.⁵⁰

⁵⁰ "A indeterminação das formas literárias experimentais e a polifonia das vozes estruturam uma experiência estética que não pode mais recair sobre formas familiares da comunicação literária. Com frequência, textos requerem leituras que excedem a dimensão semântica, produzindo os conhecidos sintomas do que Samuel Beckett chamou certa vez de 'furto das muletas semânticas'. Mais do que em narrativas convencionais, a

O caráter experimental de certas formas contidas na literatura desestimula uma apreensão lógica e linear dessas formas. Sem me apegar tanto a essa divisão entre textos literários experimentais e textos convencionais – que nesse momento dirigiria meu pensamento para muito longe do que gostaria de abordar –, meu interesse recai sobre essas qualidades *assemânticas* que Schwab associa a qualidades auditivas. A crítica construída sobre um determinado pressuposto de coerência, nesse sentido, seria um empecilho para a apreensão desses outros elementos, um pouco como, na parte anterior, mencionei o comentário de Lacoue-Labarthe sobre a própria forma da filosofia inviabilizar o estudo do sujeito diluído e descentrado.

Evidentemente, a crítica já se munuiu de um instrumental próprio a analisar a escuta dos textos: a métrica e a rima, na tradicional análise da poesia, são exemplos disso. Conheci um excelente referencial desse tipo de ferramenta crítica em meu primeiro ano no curso de Letras da USP, na disciplina intitulada Introdução aos Estudos Literários I: *O estudo analítico do poema*, de Antonio Candido. O livro é, inclusive, como o próprio autor esclarece na "Explicação" que lhe serve de prólogo, a transcrição de um curso ministrado nos anos de 1963 e 1964 para o 4º ano de Teoria Literária. O autor o justifica para desculpar-se pela forma do livro, em sua perspectiva, pouco linear e coesa para a escrita: *o registro desses fatos serve também para justificar-me por um texto fragmentário, cheio de buracos, referências incompletas, indicações sem continuação*.⁵¹ A meu ver, no entanto, o livro é um excelente exemplo de como a teoria – aqui, sob a forma de aulas, com a

experiência estética de textos experimentais é estimulada por qualidades assemânticas do discurso, por sons, ecos e ondulações rítmicas – em resumo, pelo que Kristeva cunhou como o 'semiótico' em oposição às funções simbólicas da linguagem." SCHWAB, G. *Subjects without selves*, p. 6.

⁵¹ CANDIDO, A. "Explicação", In: *O estudo analítico do poema*, p. 11.

excepcional pesquisa e a erudição próprias a Candido – transformou em ferramentas analíticas certas características auditivas da poesia. Nas palavras de Candido, trata-se de como esses aspectos *constituem o pressuposto de um curso deste tipo, voltado para a integração da linguagem poética em estruturas significativas*. Esse é um bom resumo de uma tal empreitada crítica: *integrar a linguagem poética em estruturas significativas*. Evidentemente, essa *linguagem poética* significa à sua maneira, isto é, segundo uma operação própria de significação; no entanto, essa significação, na empreitada crítica, deve ser transposta para um determinado jargão que poderá, este sim, abarcá-la sob a forma de uma justificativa e de uma explicação. Um pouco mais à frente, na efetiva "Introdução" do curso, Candido esclarece de forma concisa como esse *estilo* da literatura faz com que ela seja divergente de outras formas de expressão,⁵² designando assim também uma linha divisória entre o discurso crítico e o discurso que ele define como literário. Essa separação aparece outra vez quando o autor alude aos conceitos de *Dichtung* e *Schriftsteller*:

Literatur em alemão é o conjunto de tudo o que se escreveu sobre qualquer assunto. *Dichtung* é que significa o que se escreveu em estilo literário e com intuito criador. Escritor, ou *Schriftsteller*, é o que escreve qualquer coisa, como notícias de jornal, por exemplo; *Dichter* é o escritor dotado de capacidade criadora. Em português eu posso ser um escritor, e Carlos Drummond de Andrade também o é; em alemão eu sou *Schriftsteller*, e ele, um *Dichter*. Eu pertencço à *Literatur* e ele à *Dichtung*.⁵³

O texto de Candido não cessa de estabelecer marcos divisórios: além dessa fronteira entre a dita criação literária e o discurso *comum*, o livro também é permeado por uma nítida divisão entre a sonoridade da poesia, para ele mais veemente e ostensiva, e a da

⁵² *Ibid.*, p. 18.

⁵³ "Introdução", *Ibid.*, p. 18.

prosa, mais discreta. O autor chega ao ponto de referir-se a essa segunda como uma *dessororização*,⁵⁴ dirigindo-se com isso à poesia moderna, pós-século XX. Como se certas sonoridades fossem mais sonoridades do que as outras. Isso só pode ser compreendido se vincularmos a esse conceito de sonoridade a ideia de uma *regularidade*, que é efetivamente o arsenal que Candido apresenta em seu texto: *métrica, rima, ritmo* (entendido aqui como uma regularidade rítmica) etc.

É esse referencial que por muito tempo dominou os estudos literários que alimentam curiosidade pela escuta – ou não necessariamente curiosidade, mas anseio em apreendê-la. Nesse caso ainda, as características sonoras estão de algum modo submetidas já a características pertencentes ao *logos*: *o sentido, na acepção mais ampla, rege o valor expressivo da sonoridade*.⁵⁵ É uma empreitada que se volta à *escuta* com o intuito de fundi-la ao *entendimento*, retomando ainda as noções de Jean-Luc Nancy.

Voltando à citação de Schwab, o tema de seu livro é o sujeito, levando em consideração a possibilidade de um *sujeito sem si*. Essas qualidades assemânticas são todas provenientes da escuta: *sons, ecos e ondulações rítmicas*. A homogeneidade da crítica direcionada por um método estabelecido – que coordena e alinha aquilo que no texto literário é discrepante, heterogêneo e sem lugar próprio – funciona como uma camisa de força às qualidades textuais que acionam a escuta. Essa homogeneidade é como um tampão que impossibilitaria que verdadeiramente escutássemos, que a atenção fosse dirigida inteiramente ao ouvido e não aos elementos que determinado método pode abarcar de antemão à leitura – como nas ferramentas interpretativas ensinadas por Antonio Candido. Ela impediria também que outros, aqueles que leem o texto crítico, por

⁵⁴ "Os fundamentos do poema", *Ibid.*, p. 42.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 60.

sua vez, pudessem escutar. O exemplo didático do curso de Candido, que ainda hoje estrutura uma parte da formação do aluno de Letras na USP (e que de fato é uma excelente introdução a essa forma de crítica), dá testemunho de como a crítica literária pode capturar a escuta e degluti-la, expelindo-a sob a forma de compreensão ou entendimento.

A escuta é um dos recortes da narração caótica de *Les Faux-monnayeurs*. Do meio para o final do segundo capítulo (como se essa enumeração correspondesse a alguma ordem...), temos dois pequenos indícios dessa condução narrativa. O primeiro deles se encontra quando a família Profitendieu se reúne para discutir a partida de Bernard, o primeiro acontecimento do livro. Em algum momento, Charles, um dos filhos de Profitendieu, tenta demonstrar sua compaixão em relação ao pai, mas esse não dá continuidade ao apaziguamento que lhe é oferecido e logo o corta. A narração segue com o seguinte: *le père et le fils n'ont plus rien à se dire. Quittons-les*.⁵⁶ No momento em que eles ficam em silêncio, o interesse se perde para a narrativa. Esse interesse daquele que acompanha e relata os acontecimentos parece ser primordialmente o de ouvir, como se ele fosse sempre aquela pessoa que escuta, com curiosidade, do outro lado da porta – efetivamente, são inúmeras as cenas, no livro, de personagens ouvindo escondido e também dessa voz narrativa que escuta indiscretamente algo que não deveria, por trás das portas e fingindo desatenção. Como, por exemplo, nesse excerto em que Bernard conversa com Laura a respeito da relação que essa manteve com Édouard, enquanto o próprio

⁵⁶ "O pai e o filho não têm mais nada a se dizer. Deixemo-los." GIDE, A. *Les Faux-monnayeurs*, p. 31. (Trad. p. 33).

Édouard, um pouco enciumado, ouve tudo por trás da porta: *depuis quelques instants déjà, Édouard écoutait derrière la porte, étonné d'entendre des voix dans la chambre de Laura.*⁵⁷

Um pouco mais à frente, aparece o seguinte: *J'aurais été curieux de savoir ce qu'Antoine a pu raconter à son amie la cuisinière; mais on ne peut tout écouter.*⁵⁸ A justificativa para o movimento narrativo que cessa de perseguir os acontecimentos da casa de Profitendieu é a escuta: *não podemos ouvir tudo*. A escuta é uma espécie de recorte – não o único, mas um deles – que pode designar uma trajetória na floresta profusa de acontecimentos caóticos em *Les Faux-monnayeurs*. Um pouco antes, no capítulo anterior, Bernard também caminha no Jardim de Luxembourg prestando atenção em tudo aquilo que sua turma de colegas *diz*. A atenção por parte das personagens e por parte da voz que delineia esses personagens é focada na própria escuta e no que é dito. Essa escuta nem sempre leva quem conta a conclusões ou justificativas, apenas a mais movimento: *já ouvimos o que foi dito aqui, agora vamos mais para lá para ouvir o que lá estão dizendo*. E assim sucessivamente.

Os objetos desta tese não são bem objetos, mas pontos de partida para fazer um pensamento eclodir (e um corpo a ele irremediavelmente ligado, que também o contorna e o limita). Por essa razão, o vínculo entre esses supostos objetos pode parecer disparatado para quem topa com o índice do texto. Mas enquanto gatilhos, fogos de artifício de um

⁵⁷ "Já havia alguns instantes que Édouard estava escutando atrás da porta, admirado por ouvir vozes no quarto de Laura." *Les Faux-monnayeurs*, p. 132. (Trad. p. 144).

⁵⁸ "Eu teria ficado curioso para saber o que Antoine contou à sua amiga cozinheira; mas não se pode ouvir tudo". *Ibid.*, p. 32. (Trad. p. 33).

pensamento que progressivamente se forma, a sua coerência pode vir, não de um trilho, de uma linha, mas de um raciocínio associativo, de uma constelação ou de um mapa. Algo aqui une a escrita e a música, talvez a partir da ideia de leitura, como me disseram em meu exame de qualificação. Não há objetos propriamente ditos, mas há leituras. Esse é o tema desta tese: as minhas leituras.

Duas razões recentemente me impulsionaram a voltar a André Gide. A voltar para essa imagem que, por alguns anos – os anos finais de minha graduação e os anos de meu curso de mestrado –, me fascinou de um jeito transbordante e inesperado. Desde minha defesa de mestrado, em abril de 2015, contudo, me mantive distanciada de seus livros, tomada por um sentimento de saturação.

Gide jamais chegou a constituir um objeto⁵⁹ de minha pesquisa, um objeto circunscrito e separado, cujos contornos exhibir-se-iam com nitidez em minhas leituras. Eu já disse isso, mas sempre sinto a necessidade de repeti-lo, como se algo não se resolvesse na formulação, como uma torneira que gira em falso. De todo modo, eu não vejo de que maneira um estereótipo ou vago sucedâneo de modelo científico possa fazer sentido para um trabalho de crítica literária. As próprias ciências naturais já se afastaram desse estereótipo ou jamais chegaram a funcionar a partir dele:

⁵⁹ Objeto no sentido presente em toda a obra de Theodor Adorno e que se exemplifica num texto tal qual "O ensaio como forma". A necessidade de uma presença subjetiva do leitor é pronunciada no texto, bem como uma crítica à exigência de universalidade por parte da tradição acadêmica a que o autor se refere, mas a reserva conferida a essa subjetividade é restrita e separada do objeto literário, que se conserva intacto: a função do leitor seria desvelar a sua existência, descobrir algo que já está previamente dado, ainda que escondido. O ensaio seria uma *especulação sobre objetos específicos e já culturalmente pré-formados*. ADORNO, T. *Notas de literatura I*, p. 16.

As únicas pessoas que acabam realmente por acreditar e, as deusas nos livrem, agir a partir das doutrinas ideológicas da objetividade científica descorporificada, entronizada nos manuais elementares e na literatura de divulgação da tecnociência, são os não cientistas, inclusive um número muito pequeno de filósofos confiantes.⁶⁰

Dentre os filósofos confiantes, estamos também nós, os não-filósofos, pesquisadores de literatura, ansiando obstinadamente por compreensão, por desvelamento e por objetividade. A direção deste texto, contudo, não me leva a crer que esse modelo científico pudesse ser encaixado numa prática a qual, além de não integrar o campo das ciências duras (nem no caso de integrá-las, seria um método adequado), sequer se constitui como filosofia.

Além disso, como Donna Haraway, identifico-me com o ponto de vista de que *fronteiras são desenhadas através de práticas de mapeamento; “objetos” não pré-existem enquanto tais*.⁶¹ Ainda que Gide chegasse a se circunscrever enquanto objeto de minha pesquisa, não seria, em nenhuma hipótese, algo dado, mas, isto sim, algo que deve ser delineado a cada novo texto crítico que se elabora, a cada nova empreitada, a cada nova aventura a que se alça. Entretanto, é precisamente a ideia de fronteira que ainda me confronta. As fronteiras em potencial em nenhum momento foram bem delimitadas: Gide sempre foi um lago no qual eu podia me ver refletida, mergulhar por vezes, integrá-lo.

As primeiras linhas de minha dissertação de mestrado se dedicavam a outra citação de Starobinski, pertencente ao texto "Leo Spitzer et la lecture stylistique", do livro *La relation critique*, fundamental para o que escrevi e ainda hoje um dos pilares ocultos do

⁶⁰ HARAWAY, D. "Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial", p. 9.

⁶¹ *Ibid.*, p. 40.

que escrevo; nela, Starobinski afirma que Spitzer redige seus textos críticos como uma pessoa apaixonada: *son approche des œuvres a quelque chose de la conquête amoureuse*.⁶²

Foi a partir dessa intensidade que trabalhei durante o mestrado, e o sentimento de saturação provavelmente adveio por essa mesma razão. Respeitei a distância durante os meses seguintes à defesa da dissertação e durante os primeiros meses do curso de doutorado, por volta de agosto de 2015, embora soubesse que precisaria voltar a Gide em algum momento. A pergunta que eu me fazia, nessa época, era: será necessário mudar o tom de minha *relação crítica*, estabelecer distanciamento, tornar Gide um objeto atrás do qual eu poderei me ocultar, segundo a ideia convencional em torno da objetividade? De que lugar é possível falar sobre aquilo que nos cansamos de amar? Que aberturas as fronteiras de um potencial objeto oferecem? O que mais é possível fazer com algo que não tem consistência de objeto?

Em meio a essa névoa de questões e também de angústia, dois motivos, no decorrer de 2016, me vincularam novamente a Gide, de uma forma só perceptível em retrospectiva, de uma forma quase oblíqua: o seu texto de velhice, *Ainsi soit-il et les jeux sont faits*, e a música. Um entrelaçamento entre esses dois elementos resultou na hipótese que parece fundamentar o texto que escrevo. Vamos continuar, pouco a pouco, caminhando ao longo desses dois percursos, o que significa ao mesmo tempo uma expressão e um desdobramento. Não só expressão das ideias anteriores, previamente definidas, como também a sua própria descoberta.

Já estamos no meio do texto
e isso ainda tem cara de introdução.

⁶² “Sua aproximação das obras tem algo da conquista amorosa”. STAROBINSKI, J. “Leo Spitzer et la lecture stylistique”, In: *La relation critique*. p. 67.

Qual o seu ordenamento próprio?
Qual a sua lógica? Crítica, teórica?
O que você está fazendo, Brune?
Onde está você?

Flow Systems – Priori

https://www.youtube.com/watch?v=_gNLD_a53uA

Velho Gide

num barco no lago

toca a sua flauta de mil furos

Abril de 2017

Ultimamente, passei a ter vontade – contrariamente ao ímpeto da graduação e do mestrado – de reler o último Gide, o velho Gide, no livro *Ainsi soit-il ou les jeux sont faits*. Talvez porque soubesse que havia ali algo muito diverso daquilo que já li e reli nos textos da juventude (*Paludes, L'Immoraliste, La Porte étroite, La Symphonie pastorale*). Algo mudou. Algo nesse texto de velhice me reconquista, há nele uma certa leveza ou serenidade, uma superficialidade alegre,⁶³ uma autoironia e uma graça consigo mesmo que são, nesse livro, as altas montanhas que se erguem acima das outras, são o seu alto relevo – do cume de onde eu mesma as observo. Eles constituem, por certo, aspectos presentes em toda a obra de Gide. No entanto, como as próprias formações montanhosas, são aqui o resultado de anos e anos de uma gradativa saturação direcionada pelo vento, pelo trabalho dos animais, pela força da vegetação que vai acumulando aqui e não ali determinados sedimentos. Como as formações montanhosas, não são propriamente o produto da vontade, mas de uma lenta condensação que é sobretudo fruto do tempo. Vêm com o tempo e eventualmente irão embora como mais um de seus frutos.

⁶³ Sobre *Les Caves du Vatican*, a propósito de um outro tipo de gracejo, supostamente mais objetificante, um crítico comentou: "In fact, the characters – like everything else in the novel – lack 'depth': Gide tried, quite deliberately, to make the characters, other than his hero, two-dimensional stereotypes and, as such, fit objects for the author's ridicule". "Na verdade, aos personagens – como a tudo o mais no romance – falta 'profundidade': Gide tentou deliberadamente criar personagens que fossem, com exceção do herói, estereótipos bidimensionais e, como tais, objetos propícios à ridicularização do autor". SHERIDAN, A. In: *André Gide: A life in the present*, p. 270.

Essas características operam com gratuidade, sem razão aparente de ser, exceto própria escrita:

Chitré, 24 juillet 1950.

Je ne sais ce que ça donnera : j'ai résolu d'écrire au hasard. Entreprise difficile : la plume (c'est un stylo) reste en retard sur la pensée. Or il importe de ne pas prévoir ce que l'on va dire. (...) Une sorte de radar intime avertisse...⁶⁴

Este velho Gide, que escreveu durante toda a sua vida (os diários ocupam a impressionante extensão de 1889 a 1949, com raras lacunas), conserva o hábito, sem ter em mente o que escrever: *o importante é não prever o que vamos dizer*. A determinação firme da escrita está como que contraposta à característica de *escrever ao acaso*, apenas guiada por *essa espécie de radar íntimo*, que, embora possa servir como um cão-guia, não garante o controle sobre o resultado final, a visão do horizonte: *não sei no que isso vai dar*. Isso ressoa um pouco o comentário de Édouard a propósito de que Olivier seria um melhor escritor caso se deixasse guiar pelas palavras e não pelas ideias. Aqui isso se torna uma espécie de *contrainte*: as ideias, antecipando-se à escrita condicionada pela mão, ficam para trás e, assim, o que guia efetivamente a escrita é a própria mão. Desde já, temos contato com alguma espécie de perda.

A brincadeira de escrever *pena* e corrigir-se logo depois – *é uma caneta* – faz emergir precisamente essa característica do texto: pelo hábito, a tendência de Gide seria registrar a fórmula *la plume*, mas a correção não suplanta o ato falho de não se tratar de uma pena ou de uma caneta-tinteiro (duas traduções possíveis para *plume*), mas sim de

⁶⁴ "Chitré, 24 de julho de 1950. Não sei no que isso vai dar: decidi escrever ao acaso. Empreitada difícil: a pena (é uma caneta) chega atrasada em relação ao pensamento. Ora, o que importa é não prever o que se vai dizer. (...) Uma espécie de radar íntimo adverte...". *Ainsi soit-il ou les jeux sont faits*, p. 13.

uma caneta. Essa correção manifesta também um certo efeito do tempo sobre a escrita: à época da redação de *Ainsi soit-il*, a caneta esferográfica era usada na França havia aproximadamente vinte anos, talvez pouco para um Gide habituado a outro instrumental de escrita. De todo modo, a emenda complementa o engano, entre parênteses, como uma pista do processo de leitura e correção do autor, que costuma ser liquidado da versão final. Como um resto do próprio ato da escrita, ou ainda uma encenação do momento em que a frase foi redigida, remanescente na obra que chega a nós, mesmo muitos anos depois, mais de meio século depois.

Exibir essa pequena correção no texto publicado significa, além da espirose que anima o tom geral do livro, que se trata de um efeito de escrita *ao acaso*, da escrita que não passa por um grande planejamento ou que sabe de antemão a sua estação final, onde irá parar. *Quero escrever, sei das dificuldades, sei que a escrita tem fórmulas, chega atrasada, não acompanha meu pensamento, sei que possivelmente me criticarão por meu ato sem planejamento e despropositado, antecipei tudo isso e continuo querendo escrever. Deixem que me guie sozinho pela minha bússola interior, já escrevi muitos livros e sei que ela existe.*

Do ponto de vista de um dos primeiros e mais célebres livros de Philippe Lejeune, essa operação não passa de uma encenação, no sentido de uma mentira ou logro. Para ele, um projeto arquitetônico é fundamental e proeminente nos textos autobiográficos de Gide (*Ainsi soit-il* é lido por Lejeune como um dos três textos autobiográficos⁶⁵):

Ici, la découverte est *avant coup* – et tous les coups de la partie seront intentionnellement joués selon cette règle du jeu, ne feront que manifester un projet fondamental. (...) La lucidité théorique et la décision

⁶⁵ Os outros dois são *Si le grain ne meurt* e *Et nunc manet in te*.

a priori ont chance certes de fasciner, mais aussi d'embarrasser le lecteur : à trop réussir ce jeu et sa mise en scène, Gide n'a-t-il pas malgré tout laissé échapper une partie de ce que constitue "l'espace autobiographique" : ce qui, d'un sujet ne peut être appréhendé que par autrui, ce que j'appellerai "la part du lecteur", et qui est mince, dans l'œuvre de Gide – la seule place qui lui soit *réservée* étant celle des erreurs ou de l'incompréhension en face d'un jeu dont Gide possède la vérité.⁶⁶

Aqui, o jogo não é gratuito, ele obedece a determinadas *regras* que chegam a constranger o leitor. A imagem de Gide arquiteto ou conspirador é tão sólida, para Lejeune, que ela suplanta o vasto campo horizontal de leitura, cedendo às custas ao leitor apenas uma reserva apertada num prédio sem janelas: os erros ou a incompreensão face à iluminada *verdade* que se resguarda, imutável, nas mãos de um engenhoso autor. Ou ainda, nas mãos do próprio crítico Lejeune que, ao detectar a hierarquia da verdade autoral, sobe alguns degraus e se posiciona ao lado daquele que conhece o procedimento, daquele que projetou o engenho. Lejeune conclui o raciocínio com a frase: *um jogo do qual Gide possui a verdade*; mas não: *um jogo do qual só Gide possui a verdade*. Uma oposição é fundada a partir dessa leitura, na qual ou o leitor acerta, alcançando o refúgio da mensagem verdadeira, atrás de suas grades de proteção, ou erra. O erro configuraria, em comparação a essa verdade, um território mais livre, embora ainda reduzido e em suma fechado. Nessa perspectiva, os espaços podem ser mensurados, previstos e distribuídos

⁶⁶ "Aqui, a descoberta é antecipada – e toda a movimentação da partida será intencionalmente articulada segundo essa regra do jogo, só manifestará um projeto fundamental. (...) A lucidez teórica e a decisão *a priori* podem por certo fascinar, mas também constranger o leitor: por se sair bem demais nesse jogo e em sua encenação, Gide deixou escapar, contudo, uma parte do que constitui 'o espaço autobiográfico': aquilo que de um sujeito só pode ser apreendido por outro, o que chamarei 'a parte do leitor', e que é estreita, na obra de Gide – o único lugar que lhe está *reservado* é o dos erros ou da incompreensão face a um jogo do qual Gide possui a verdade". LEJEUNE, P. "Gide et l'espace autobiographique". In: *Le pacte autobiographique*, pp. 185-6.

segundo cada função (autor, crítico iluminado, leitor fadado ao erro), e o que está em jogo é invariavelmente uma disputa territorial.

O que me fascina em *Ainsi soit-il* é aquilo que para Lejeune parece impensável: o efeito de uma escrita do acaso, não prevista, cujas partes estão desconectadas umas das outras, a não ser por uma ideia de fluxo dos dias ou organização textual de uma associação de ideias. Não que esse efeito contradiga de todo a tese de *Le pacte autobiographique*, afinal de contas, a aparência de escrita despropositada pode conviver com a ideia de um projeto autoral. O que parece ser impensável para Lejeune de *Le pacte* é a possibilidade de o efeito contar para além da suposição da intenção autoral, promovendo uma abertura ou imprevisibilidade – um emblemático debate, cuja resposta extrema, cronologicamente anterior, estaria no conhecido texto de Roland Barthes, "A morte do autor". Procurarei desdobrar essa ideia no decorrer do texto. Por ora, é importante dizer que, a meu ver, o que parece impensável para Lejeune é a possibilidade de que o efeito opere a despeito da intenção que circunscreve a silhueta desse autor, em cujo perímetro seríamos – nós, leitores – obrigados nos resguardar. Não se entreabre, em sua leitura de Gide, a possibilidade de que cada efeito apreendido gere a sua própria pressuposição autoral, num vínculo estreito com o que só a leitura é capaz de concretizar. Vislumbrar essa possibilidade é importante porque configuraria uma tentativa de dissipar ou confundir os termos da ordenação hierárquica, prevista pelas posições de autor com seu respectivo segredo, crítico detetive e leitor imprudente, de acordo com a interpretação de Lejeune. (Entretanto, é importante lembrar que é sempre possível que novas hierarquias nos espreitem, a partir de uma perspectiva que nivelaria as desigualdades entre posições fixas).

De modo que, logo nas primeiras páginas de *Ainsi soit-il*, emerge uma sensação de gratuidade e fluidez, um vasto campo horizontal que abrange aquilo que está escrito, quem escreveu e quem lê. Tais aspectos – o jogo gratuito, o acaso, um barco que flutua no lago – estão imbuídos de um imenso prazer em escrever sobre si mesmo que se resguarda no velho Gide, acima de tudo.

Ainsi soit-il está ainda repleto de momentos graves, mergulhados em uma certa melancolia – eu não saberia bem apreender do que se trata – perante à velhice e ao pressentimento de dias contados: *mon inappétence physique et intellectuelle est devenue telle que parfois je ne sais plus bien ce qui me maintient encore en vie sinon l'habitude de vivre*.⁶⁷ Nesse período de velhice, Gide relata estar sofrendo de anorexia, de uma *inapetência física e intelectual* que o congela numa espécie de placidez ou o coloca em retaguarda – trata-se de um cansaço ou indiferença, não saberia bem parafrasear, tão pontuais ou imaginários são os momentos em que sinto algo remotamente parecido. Barthes associa-o com o seguinte: *a última parte da vida de Gide, por causa da velhice, adquiriu uma cor mais grave, mais grega, ao modo dos Trágicos*.⁶⁸ Talvez em razão de que o ensaio sobre Gide seja um de seus primeiros textos críticos, de um Barthes muito jovem, o máximo que lhe cabe acerca do tema da velhice seja uma comparação com um mundo remoto e alusivo: *ao modo dos gregos*. De qualquer maneira, algo que percebemos ambos é que tudo isso parece estancar a vida de Gide, salvo o velho hábito que o move.

⁶⁷ "Minha inapetência física e intelectual tornou-se tamanha que por vezes não sei mais o que me mantém vivo senão o hábito de viver". *Ainsi soit-il ou les jeux sont faits*, p. 15.

⁶⁸ BARTHES, R. "Notas sobre André Gide e seu diário", p. 8.

Períodos como esse desenham uma grande curva, um grande desvio em relação às afirmações que se proliferam no jovem Gide, seja nos diários ou nas narrativas: nesses, predomina um tom geral de ansiedade, uma grande cobiça e uma grande inquietação dirigidas a cada dia de sua vida. Já vimos um traço disso na narração deambulatória e na profusão de personagens novos (ou seja, uma sede pela própria novidade) em *Les Faux-monnayeurs* e também na ânsia pela mudança contida em *Les Nourritures terrestres*. Georges Poulet, a respeito precisamente desse emblemático texto de Gide, *Les Nourritures terrestres*, nota que: *en quelque endroit que l'être gidien se découvre ou s' imagine, le voilà prêt à goûter en cet endroit le maximum de contentement qu'il comporte, à en jouir comme si c'était là le seul bonheur qu'il y eût au monde et le seul lieu.*⁶⁹ Mas o contraste – ou simplesmente o fluxo de vida – contido em *Ainsi soit-il*, em vez de contradizer, vem se somar às anedotas e inúmeros gracejos que ocupam o livro, construindo em seu interior uma atmosfera específica (o fluxo, a brincadeira, o prazer e o barco no lago):

Je reste très sensible au comique de certaines de ces histoires que les Américains appellent, je crois, des *dog stories* et dont je ne me retiens pas de donner quelques exemples : Dans un café, restent affrontés devant un échiquier un homme et un chien. Celui-ci, du bout de sa patte, pousse une pièce. Un quidam s'approche, émerveillé : "Mais c'est qu'il joue vraiment, votre chien ! Il est d'une intelligence..." Le partenaire l'interrompt : "Non ; tout de même n'exagérez pas : il vient de perdre les deux dernières".

Cela vous amuse ? Alors écoutez encore celle-ci : La scène se passe au cinéma. Un spectateur se penche vers une dame assise au rang précédent. Chose ahurissante : le fauteuil voisin de la dame est occupé par un ours. Celui-ci s'absente quelques instants, à l'entracte. Le spectateur en profite : "Excusez-moi : dois-je croire mes yeux ? C'est un ours qui vous accompagne ? – Mais parfaitement, monsieur : c'est un ours. – Et le film l'intéresse ? – Il me le fera savoir tout à l'heure. Tout ce que je peux vous dire, c'est que le roman lui avait beaucoup plu.

⁶⁹ "Em qualquer lugar que o ser gideano se descubra ou se imagine, ei-lo prestes a provar o máximo de contentamento que esse lugar comporta, a gozar disso como se fosse o único prazer que existisse no mundo e o único espaço". POULET, G. "Gide", In : *La pensée indéterminée*, p. 235.

(...)

J'en connais vingt autres. J'ai taché d'en inventer moi-même. Essayez donc : vous verrez que cela n'est pas si facile, encore que toutes aient le même caractère, procédant de la même substitution du paradoxe à la réalité.⁷⁰

Quando li esse trecho, me impressionei pelo fato de Gide registrar as anedotas no livro, e não só mencionar que se diverte com elas. Ele próprio preveria a surpresa: *não consigo me segurar e vou dar alguns exemplos aqui, eu deveria me segurar, mas não consigo*. Ele passa então a registrar as histórias cujos protagonistas são cachorros (ou ursos), histórias que verdadeiramente o fascinam. O aparato lógico do raciocínio colocado em suspensão ou transformado num mero absurdo pelos personagens animais, *o paradoxo sobreposto à realidade*, o fascina. Talvez isso ou talvez outra coisa. De todo modo, diz que passou ele próprio a inventar as historietas, acrescentando, envaidecido, que não se trata de algo tão simples de elaborar.

Gide continua promovendo em seu último livro, apesar de todas as suas idiossincrasias, o insistente gesto que permanece na fundação de tudo aquilo que ele se propõe a criar:⁷¹ uma imitação de alguma coisa, de um procedimento ou de um mesmo

⁷⁰ "Sou muito sensível à comicidade de algumas dessas histórias que os americanos chamam, creio, *dog stories*, cujos exemplos não me contengo em expor aqui: Em um café, estão diante de um tabuleiro de xadrez um homem e um cachorro. Esse último, com a extremidade de sua pata, mexe uma peça. Alguém se aproxima, maravilhado: 'E não é que seu cachorro está jogando de verdade? Ele é de uma inteligência...' O parceiro o interrompe: 'Não, não precisa exagerar: ele acabou de perder as duas últimas...' / Isso te diverte? Então escute mais essa: A cena se passa no cinema. Um espectador se curva na direção de uma senhora sentada na fileira anterior. Coisa espantosa: a poltrona vizinha da mulher está ocupada por um urso, que, no entreato, se ausenta por alguns instantes. O espectador aproveita: 'Com licença: devo acreditar em meus olhos? É mesmo um urso está te acompanhando? – Perfeitamente, senhor: é um urso. – E o filme lhe interessa? – Ele vai me contar daqui a pouco. Tudo o que posso dizer é que ele adorou o romance. (...) / Conheço mais vinte dessas. Tratei de inventá-las eu mesmo. Tente: você verá que não é tão fácil, ainda que todas possuam as mesmas características, procedendo à mesma substituição do paradoxo à realidade". *Ainsi soit-il ou les jeux sont faits*, p. 47.

⁷¹ Wallace Fowlie dá um exemplo de como esse *modus operandi* pode chegar a extremos em Gide, a propósito da sátira *Les Caves du Vatican*: "Gide was practically accused of plagiarizing a book by Jean de Pauly, published in 1895, on an elaborate swindle connected with the imprisonment of the true pope in Rome and the extortion of money from pious Catholics in order to restore the true pope and expel the false pope who

paradoxo. Em suma, de um operador que vê repetir-se. Aqui, ele mostra o seu modelo, por assim dizer, e o copia: não só repete as piadas que ouviu, como também exhibe, um pouco mais à frente do excerto recortado, aquelas que ele próprio inventou, deleitando-se consigo mesmo – como quando soltamos uma alta gargalhada a propósito de alguma coisa que nós mesmos dissemos, preenchidos por uma crescente autossatisfação. *Aprendemos e esquecemos. Para se lembrar, melhor repetir na hora em que se ouve, como faço aqui com o que acabam de me contar.*⁷² Trata-se de ouvir e tomar nota na mesma hora – a *autobiografia*, se encenarmos a classificação de Lejeune, adquire uma função não só de narrativa de uma vida, como também de caderno de notas. Essas notas, ademais, representam acima de tudo o registro de uma escuta constante e ativa.

Mas o que importa especificamente nesse momento de minha análise é o gesto de imitação, que a tudo sobrevive. Para Gide, é impensável apenas admirar alguma coisa e se estagnar nessa admiração, fundando nela uma espécie de projeção inatingível. É preciso querer ser aquilo também, promover o mesmo gesto, criar por conta própria imitando o que se ama. Reconheço nisso a postura de leitura que tomei diante de *Les Faux-monnayeurs*, o livro de que sempre volto a falar nesta tese, e que primeiramente despertou o meu interesse e a minha paixão. Eu não queria só falar sobre Gide, mas também escrever como ele, também *ser* Gide. Lendo, escutando as constantes repetições do que eu *ouvia* se

occupied the papal throne. Gide claimed never to have seen the book of de Pauly, but he did know, by newspaper clippings, of the alleged swindle of 1892 when it was believed that Leo XIII was imprisoned". "Gide foi praticamente acusado de plagiar um livro de Jean de Pauly, publicado em 1985, num elaborado embuste vinculado à prisão do verdadeiro papa em Roma e à extorsão de dinheiro de Católicos piedosos para restaurar o verdadeiro papa e expulsar o falso que ocupava o trono papal. Gide alegou nunca ter visto o livro de Pauly, mas ele sabia, por recortes de jornal, do dito embuste de 1892, quando se acreditava que Leo XIII havia sido preso". *Andre Gide: His Life and Art*. Disponível em: <http://www.andregide.org/studies/vatfow.html> Acesso em: 11 out. 2016.

⁷² "On en apprend. On en oublie. Pour s'en souvenir, le mieux est de les répéter aussitôt, comme je fais celle-ci que l'on vient de me dire". *Ibid.*, p. 48.

repetir, algo permaneceria em mim e iria se tornar também uma parte minha, algo que eu poderia reproduzir e, simultaneamente, ser eu mesma e ser Gide. Abriu-se efetivamente um campo de ressonância que é, em outras palavras, um campo de osmose.

Ainsi soit-il se preenche, além das anedotas e observações sobre o estado de saúde de Gide, por lembranças. Mas essas lembranças são relativizadas por expressões que as livram de um compromisso estrito com aquilo que, no texto, se coloca como a realidade⁷³ dos fatos, tais quais eles teriam acontecido: *je me souviens soudain, ou du moins crois me souvenir...*⁷⁴ Ou, um pouco mais tarde: *peut-être bien que je fais erreur (il ne faut jamais se fier à moi pour les dates)*.⁷⁵ Não me lembro das datas, sequer acredito que eu esteja recordando realmente (talvez eu só ache que esteja lembrando, quando na verdade isso nem mesmo constitui uma memória). Nas palavras de Paul Ricoeur, trata-se dos *usos e abusos do esquecimento*,⁷⁶ que Gide aplica à vontade à sua narrativa.

Tout se brouille dans mon cœur et dans ma tête ; et, particulièrement dans les rêves que je fais, j'assiste à des surimpressions ahurissantes et j'en arrive à ne plus du tout savoir où je suis. Au point de vue pratique, cela peut devenir extrêmement gênant ; comme aussi de confondre les

⁷³ Acompanho aqui a aparição da palavra *realidade* segundo o texto de Gide. É evidente que a discussão sobre a realidade, o efeito que ela suscita, a sua suposta existência *verdadeira*, isenta das percepções subjetivas, conta com um amplo repertório de discussão na filosofia e na própria teoria literária – discussão, inclusive, que reaparece à sua maneira nesta tese. No entanto, como esse debate não é o objetivo de minha narrativa neste capítulo, me contento em acompanhar as manifestações do termo segundo o livro de Gide – trata-se de uma adesão, neste caso, voluntária. As discussões em torno da realidade, ou mesmo da memória e do tempo (questões também despertadas pelo texto de Gide), mereceriam cada uma a sua própria tese de doutorado.

⁷⁴ *Ainsi soit-il ou les jeux sont faits*. p. 61.

⁷⁵ *Ibid.* p. 62.

⁷⁶ RICOEUR, P. "Memória, história, esquecimento". p. 5. Disponível em: http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia. Acesso em: 06 nov. 2018.

personnages d'un drame, d'un film ou de la vie et de prendre les uns pour les autres. Et puis cela encourage à l'excès certaine méfiance naturelle à l'égard de ce que l'on est tenu d'appeler la réalité – dont j'ai parlé surabondamment ailleurs.⁷⁷

Tudo se torna um borrão em meu coração e em minha mente. Gide acompanha a si mesmo fluando por impressões que se sobrepõem umas às outras, atingem-no principalmente em sonhos (*rêves*), de modo a não saber mais onde está: o aqui agora se relativiza, passando a se confundir com as próprias memórias, quando o mundo ficcional o subtrai da vivência do que funda o presente. Ao menos o presente do momento em que se rememora, que não necessariamente corresponde ao *aqui agora* da escrita (o que é o *aqui agora* da escrita? Talvez uma associação seja possível com o presente correspondente ao *tempo linguístico* descrito por Émile Benveniste?⁷⁸). O emprego de *impressões que se sobrepõem* (sobreimpressões, ou ainda impressões sobrepostas) enfoca a sensação individual, desligando-a do que seria a realidade dos fatos. Gide discerne esses dois âmbitos, ao mesmo tempo em que revela que um discernimento efetivo é impraticável, uma vez que a existência de um depende da sobreposição do outro. Só é possível voltar ao passado por meio das tais impressões sobrepostas. A conclusão é a seguinte: a impressão sobreposta leva Gide a um *excesso de desconfiança em relação àquilo que se tende a*

⁷⁷ "Tudo se mistura em meu coração e em minha mente. Particularmente nos sonhos, assisto a sobreimpressões inacreditáveis e chego a não saber mais onde estou. Do ponto de vista prático, isso pode ficar constrangedor, como confundir os personagens de um drama, de um filme ou da vida e de tomar uns pelos outros. Além do que isso encoraja excessivamente uma certa desconfiança natural em relação ao que normalmente chamamos realidade – do que já falei muito em outros momentos". *Ibid.*, p. 63.

⁷⁸ "Ce que le temps linguistique a de singulier est qu'il est organiquement lié à l'exercice de la parole, qu'il se définit et s'ordonne comme fonction du discours. //Ce temps a son centre – un centre générateur et axial ensemble – dans le *présent* de l'instance de parole. (...) Ce présent est réinventé chaque fois qu'un homme parle parce que c'est, à la lettre, un moment neuf, non encore vécu." "Aquilo que o tempo linguístico tem de singular é que ele está organicamente ligado ao exercício da fala, que ele se define e se ordena como função do discurso. // Esse presente é reinventado a cada vez que um homem fala, porque ele é, ao pé da letra, um momento novo, ainda não vivido." BENVENISTE, E. "Le langage et l'expérience humaine", *PLG II*, pp. 73-4.

*denominar realidade, sobre o que ele muito já falou em outros momentos. Em outro excerto do livro, ele reconhece: je ne sais trop ce que j'entends par réalité.*⁷⁹

A todo o tempo, uma incerteza é lançada para o leitor e para si mesmo, a todo o tempo uma espécie de jogo é suscitada entre aquilo que ocorreu, segundo a intrusão da memória pessoal, e aquilo que teria ocorrido na realidade, mas que está perdido:

Que ma mémoire ne soit pas (du moins : pas toujours) fiable, je le sais; Dominique Drouin, mon neveu-filleul, vient de m'en apporter une preuve nouvelle, si bizarre que je la veux consigner ici. Après quoi l'on comprendra que je ne m'aventure qu'en tremblant dans les sables mouvants du passé.⁸⁰

Essa prova que Dominique, seu sobrinho-afilhado, lhe apresenta consiste em uma entrada do *Journal* de setembro de 1931, em que Gide relata que Domi – como ele próprio o chama – teria assistido à morte de um soldado adolescente na guerra. Mas o relato é falso. Domi afirma a Gide, rindo, que isso nunca aconteceu e acrescenta: *Je ne mets pas en doute (ne te méprends pas) la sincérité avec laquelle... tu as tout inventé.*⁸¹ Gide escreve primeiro que se sentiu constrangido pela sua própria invenção, depois imagina ter misturado narrativas (as tais *sobreimpressões*), e, por fim, conclui: *en tout cas, ce que je n'avais pu inventer, c'était mon émotion...*⁸² A sinceridade através da qual ele tudo inventou, segundo as palavras atribuídas a Dominique, talvez se encontre aí.

⁷⁹ "Não sei muito bem o que entendo por *realidade*". *Ainsi soit-il ou les jeux sont faits*, p. 15.

⁸⁰ "Já sei que minha memória não é (ao menos, nem sempre) confiável. Dominique Drouin, meu sobrinho-afilhado, acaba de me oferecer uma prova nova disso, tão esquisita que quero registrá-la aqui. Depois disso, talvez seja possível compreender que só me aventurei muito vacilante na areia movediça do passado". *Ibid.*, pp. 69-70.

⁸¹ "Não coloco em dúvida (não me leve a mal) a sinceridade com a qual você inventou tudo isso". *Ibid.* p. 70.

⁸² "Em todo caso, aquilo que não pude inventar foi a minha emoção". *Idem.*

Expor esse episódio, insistir na ideia de que a memória é traiçoeira e no fato de que tudo pode não passar de uma invenção geram dois efeitos principais: o primeiro é colocar em suspensão não só aquilo que Gide menciona lembrar mal, como também tudo o que é dito (o próprio episódio envolvendo Domi pode ter sido inventado). O segundo é que essa suspensão da suposta veracidade dos fatos passa a não importar tanto (caso partíssemos do mesmo pressuposto de Gide de uma separação entre a realidade e a ficção) quanto o momento em que se enuncia, para o qual nossa atenção é repetidamente convocada, em razão mesma de todas essas intrusões que descrevem e justificam a operação da memória, a incerteza. Para Ricoeur, *as estratégias do esquecimento enxertam-se diretamente no trabalho de configuração: evitamento, evasão, fuga*.⁸³ Ou seja, essas lacunas dizem respeito à própria operação de construir uma narrativa, trabalham em favor de sua elaboração. De todo modo, é certo que uma vertigem se imponha nessa visão caleidoscópica da escrita.

O passado aparece ao mesmo tempo como um espaço incerto e arriscado, uma areia movediça, mas também o espaço do qual Gide não se esquivava: sobrevive o desejo por se aventurar, temeroso, justamente nele. Ricoeur, ainda no texto mencionado, propõe, a partir de uma leitura de Freud e da psicanálise que

O que a noção de rastro e esquecimento têm em comum é, antes de tudo o mais, a noção de apagamento, de destruição. Mas este processo inevitável de apagamento não esgota o problema do esquecimento. O esquecimento tem igualmente um polo ativo ligado ao processo de rememoração, essa busca para reencontrar as memórias perdidas, que, embora tornadas indisponíveis, não estão realmente desaparecidas.⁸⁴

⁸³ RICOEUR, P. *Op. Cit.* p. 6.

⁸⁴ *Idem.*

É precisamente esse polo ativo que se apresenta no esquecimento em que insiste Gide, e a partir do qual ele cria. Essa aventura seja talvez a única que resta, diante da estagnação de todo o resto, uma exploração temerosa, na qual Gide se lança sem uma certeza sequer. Vale lembrar que muitos escritos de Gide, sendo eles memórias ou não, se dedicam a esse suposto passado. Ora, mas por quê? Que interesse há nele, se de antemão se anuncia não se buscar a realidade perdida, que o próprio Gide olha com desconfiança? Por que tanta minúcia? Que relevância falar sobre algo de que não se sabe?

Hoje de manhã, ou talvez ontem, eu lia em *La chair des mots*, de Jacques Rancière, algo que pode ser associado a esse procedimento, a propósito do poeta Osip Mandelstam e de seu gesto de voltar aos Clássicos:

Car Ovide et Catulle, Homère et Pouchkine, en un sens, n'ont pas encore existé. Leurs mots et leurs vers sont encore des promesses non remplies, des instruments dont les possibilités majeures sont encore à découvrir. Aussi faut-il les arracher à la continuité du temps – à la petite sonatine soviétique – pour les rejouer sur le 'chalumeau à mille trous', leur donner un nouveau pouvoir d'événement.⁸⁵

A ideia é que os poetas da Antiguidade retomados por Mandelstam jamais existiram. Não se trata de recompor um suposto passado, uma suposta unicidade do que imagináramos constituir o mundo da grande Épica, mas de efetivamente trazê-lo à existência: *as suas palavras e linhas são promessas descumpridas, instrumentos cujas maiores possibilidades estão ainda na iminência de serem descobertas. Então temos que*

⁸⁵ "Pois Ovídio e Catulo, Homero e Púshkin, num certo sentido, ainda não existiram. Suas palavras e versos são promessas ainda não cumpridas, instrumentos cujas maiores possibilidades estão ainda na iminência de serem descobertas. Então, temos que arrancá-los da continuidade do tempo – da pequena sonata soviética – para tocá-los novamente na 'flauta de mil furos', conferir-lhes um novo poder de evento". RANCIÈRE, J. "Politiques du poème", In: *La chair des mots*. Politiques de l'écriture, p. 47.

arrancá-los da continuidade do tempo para reproduzi-los na “flauta com mil furos”, conferir-lhes um novo poder de evento.

Mandelstam, em vez de recuperar a historicidade fundida à linha da História, à narrativa linear dos eventos e que permaneceria uma verdade imutável, descobre nesse passado cada vez algo diverso; os versos guardam, a cada leitura, *um evento em potencial*. Como uma flauta com mil furos que pode ser tocada de mil formas, e cada par de mãos que a toca, tocará à sua maneira, ainda que a partitura seja precisamente a mesma para todos. Trata-se de uma leitura que deseja desenraizar a ideia do passado como uma espécie de monumento para estimular nele o potencial de um evento, isto é, que depende das circunstâncias presentes, de uma subjetividade presente, de uma enunciação que se organiza em torno de um centro referencial: aquele que diz *eu*, e que erige imediatamente um mundo à sua volta.⁸⁶

Lembro-me de Roland Barthes observando algo similar em Gide, no fascínio que o escritor sempre nutriu pela cultura clássica: *os clássicos são os grandes mestres do obscuro, até do equívoco, ou seja, da preterição do supérfluo (o supérfluo de que é tão ávido o espírito vulgar), ou, se preferirem, da sombra propícia às meditações e às descobertas individuais*.⁸⁷ Barthes vê nos clássicos a escolha por algo que constituiria as *linhas essenciais* de uma ideia, em oposição à identificação com o supérfluo que ele, com certa arrogância, atribui ao *espírito vulgar*. O que seriam essas linhas essenciais, o autor não explica (ele

⁸⁶ "Le présent est proprement la source du temps. Il est cette présence au monde que l'acte d'énonciation rend seul possible, car, qu'on veuille bien y réfléchir, l'homme ne dispose d'aucun autre moyen de vivre le 'maintenant' et de le faire actuel que de le réaliser par l'insertion du discours dans le monde". "O presente é propriamente a fonte do tempo. Ele é essa presença no mundo que só o ato de enunciação torna possível, pois, se pararmos para refletir, o homem não dispõe de qualquer outro meio de viver o 'agora' e de atualizá-lo, senão através da inserção do discurso no mundo", BENVENISTE, É. "L'appareil formel de l'énonciation", In: *PLG II*, p. 83.

⁸⁷ BARTHES, R. "Notas sobre André Gide e seu diário", *Ibid.* p. 23.

próprio retido em suas linhas essenciais e em sua preterição do supérfluo): *os clássicos são os grandes mestres do obscuro, até do equívoco*. Retorna aqui o erro, que não parece o mesmo, contudo, presente na concepção de Philippe Lejeune: para esse, o equívoco não passava de uma contraposição inválida à verdade contida em Gide e no crítico iluminado que saberia desvelá-la. No ensaio de Barthes, a sombra consiste no espaço da descoberta individual, associada ao equívoco. Assim, ela não é mais o puro erro a ser descartado, mas um erro fundador, a partir do qual é possível criar alguma coisa.

Tanto no excerto de Rancière quanto no de Barthes, ou talvez em razão mesma da sobreposição das duas citações – de modo que uma ilumine diversamente o sentido da outra –, há uma relação estreita entre aquilo que é deixado como lacuna por um autor clássico (pela perda equivalente ao tempo) e aquilo que corresponde às descobertas individuais. Um pouco depois do excerto citado de "Notas sobre André Gide e seu diário", Barthes acrescenta que a tarefa dos clássicos é *obrigar a pensar sozinho*. É preciso uma espécie força ou afirmação, uma potência individual de alguém que lê e, a partir dessa perspectiva – do obscuro, do equívoco, da sombra, de promessas ainda não cumpridas –, germine uma semente em si mesmo. Algo que vem se unir à *potência de evento*.

Podemos retornar à questão sobre qual a relevância de Gide insistir num passado de que não se lembra. Esquecer-se chama tanto a atenção para o passado de que se esqueceu, que passa a seduzir por conta de seu véu, de sua forma incerta e do mistério, como também para o próprio momento presente do esquecimento, que fundamenta um gesto de criação.

Quem é esse velho Gide?

Ce n'est pas très intéressant, ce que je raconte là. Je le sais ; mais je l'écris quand même ; comme je vous le dirais très simplement si vous étiez assis là, près de moi, tous deux fumant une cigarette. Je voudrais tant que vous ne sentiez pas de distance entre nous !⁸⁸

Não interessa aquilo que se conta, mas o próprio encontro, a conversa entre duas pessoas sentadas cada uma em sua poltrona, ou mesmo uma em uma poltrona e outra no chão, em cima do tapete, com as pernas cruzadas, os olhos bem abertos e atentos. Ou ainda com os olhos semicerrados, com sono e desinteresse.

J'avais usé, dans le temps, de ce que j'appelais des "interviews imaginaires". Mais j'aurais pu profiter de mon interlocuteur fictif bien davantage. Prenant élan sur quelque question qu'il m'aurait posée, j'aurais raconté par exemple ceci, qui peut-être a plus flatté mon amour-propre que n'importe quel compliment que l'on m'ait jamais adressé.⁸⁹

Gide imagina entrevistas nas quais o interlocutor pergunta precisamente aquilo que ele gostaria de responder, uma anedota que seja capaz de fazer cócegas no seu amor-próprio. Lembro-me de quando, no começo de minha Iniciação Científica sobre Virginia Woolf, pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, no segundo ou terceiro ano da graduação em Letras, há aproximadamente dez anos atrás, eu mesma imaginava entrevistas nas quais eu respondia por que havia escolhido esse *objeto*,

⁸⁸ "Isso que eu conto não é muito interessante, eu sei. Mas escrevo mesmo assim, como eu simplesmente lhe falaria se você estivesse sentado aqui, perto de mim, fumando um cigarro comigo. Queria tanto que você não sentisse distância entre nós!". *Ainsi soit-il ou les jeux sont faits*, pp. 59-60.

⁸⁹ "Me vali, ao longo do tempo, do que denominava 'entrevistas imaginárias'. Mas pude me beneficiar demasiado de meu interlocutor fictício. Pegando impulso em alguma questão por ele colocada, eu contava, por exemplo, o seguinte, que talvez lisonjeou o meu amor próprio muito mais do que qualquer elogio que já me tenham feito". *Ibid.*, p. 83.

por que escrevia como escrevia, como me sentia em relação à instituição que escolhi estudar. Antes disso, com 15 ou 16 anos, eu dava entrevistas a propósito dos estudos de guitarra, almejava tocar em uma banda de jazz e, nessas entrevistas, imaginava já ser uma guitarrista famosa. Ainda mais criança, com aproximadamente 7 anos, eu dava entrevistas a propósito de minha consolidada carreira em dança, na qual eu era diariamente aplaudida por minhas apresentações em palcos célebres, para teatros imaginários lotados.

No excerto de Gide, as entrevistas inventadas sonham com uma supressão da lacuna entre o momento da escrita e o momento da leitura, tal como no excerto a propósito da distância. Desejar falar do passado sem se lembrar dele é simplesmente o desejo de falar sem que haja distância entre nós, o desejo de falar para alguém, de falar com alguém – afinal de contas, sempre se fala com alguém.⁹⁰ Agora eu estou falando com alguém, e você que me lê possivelmente também fala com alguém em sua cabeça ou mesmo proferindo-o em voz alta. Há um desejo muito forte, nesse último livro de Gide, de investir-se no diálogo.

Não tem distância entre nós –
ela é absurda, um efetivo abismo
e ainda assim inexistente.
Eu estou dentro de você.
Eu gostaria de me fundir.

⁹⁰ "Toute énonciation [suppose] un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière". "Toda enunciação [supõe] um locutor e um interlocutor, e, no primeiro, a intenção de influenciar o outro de alguma forma". BENVENISTE, E. "Structure des relations de personne dans le verbe", *PLG I*, p. 242.

Em contraponto a tudo isso, encontramos um momento argumentativo no livro que visa exatamente ao oposto de toda a sobreposição subjetiva das memórias, da presença na escrita e até mesmo do diálogo, o que não deixa de ser surpreendente e repentino:

L'effort de l'éducation première devrait tendre à *désubjectiviser* l'enfant, à lui apprendre à voir et sentir les choses telles qu'elles sont en réalité, à les juger indépendamment de ses réactions personnelles. Je m'explique : à la table de famille, à Cuverville, chaque jour la même comédie recommence : l'un déclare-t-il qu'il fait très chaud, que l'on étouffe, aussitôt un autre proteste que, précisément, ce matin-là, il grelotte. Je sens. Je voudrais que les enfants qui sont à cette table deviennent capables d'estimer précisément le nombre de degrés que peut marquer le thermomètre. Il importe de les dresser à cela, qui coupe court aux discussions (...).⁹¹

Leio aqui um desejo de algo como o discurso mais próximo possível das coisas, um desejo de dessubjetivação tão forte que chega a se direcionar, como um manifesto, à educação das crianças. Essa preocupação relativa à educação da primeira infância reflete uma insatisfação com o modo como as pessoas adultas se exprimem – inclusive ele próprio. Conclui dizendo que isso seria uma maneira de encurtar as discussões, enxugá-las, como que numa impaciência em relação ao debate e às oposições de perspectivas individuais, que geram um desnível no diálogo e permitem que ele continue se desdobrando mais e mais. Alguns momentos antes, Gide vinha dizendo que gostaria de se lembrar das coisas precisamente como ocorreram, e não a partir de suas próprias impressões. Essa

⁹¹ "O esforço da primeira educação deveria ser na direção de *dessubjetivar* a criança, a ensiná-la a ver e a sentir as coisas tais quais elas são na realidade, a julgá-las independentemente de suas reações pessoais. Explico-me: na mesa de família, em Cuverville, todos os dias recomeça o mesmo teatro: um declara que faz muito calor, que estamos sufocando, ao passo que um outro protesta que, precisamente esta manhã, estava tremendo de tanto frio. Sinto por isso. Queria que as crianças que estão nessa mesa se tornassem capazes de estimar precisamente o número de graus que marca o termômetro. É importante direcioná-las para isso, o que abreviaria as discussões". *Ainsi soit-il ou les jeux sont faits*. p. 72.

reivindicação é inclusive para ele próprio, uma vez que se constitui por meio da percepção de que suas memórias são demasiado distorcidas pelas impressões. Uma oposição completa ao que ocorreu mais cedo, no momento em que ele se encontrava terno, sem maiores ambições do que se sentar com seu leitor, fumar e jogar conversa fora, pacientemente, satisfatoriamente.

No mesmo livro de Rancière que citei páginas atrás, num capítulo dedicado a Althusser, o filósofo afirma que *os conceitos falam no lugar dos sujeitos, essa é a primeira característica da interlocução própria ao texto Althusseriano*.⁹² No caso de Gide, no excerto a propósito da dessubjetivação, parece que o ímpeto é de que os eventos falem por si, os fatos falem em lugar dos sujeitos, como se essa presença afetasse alguma coisa, borrasse alguma coisa, manchasse alguma coisa.

O que estimularia o desejo tão forte de realismo, que desenha uma linha divisória entre a realidade e a expressão que se sobrepõe a ela, como duas coisas separadas e independentes? Essa vontade de eximir do discurso a presença subjetiva que deixa marcas nesse discurso, organiza o seu eixo,⁹³ e faz com que ele represente uma espécie de curva na linha reta dos argumentos lógicos, na suposta linha reta da realidade e dos fatos, na geometria dos acontecimentos? Na equação final que fecha as portas às teorizações prévias, ao embate, à incerteza, à angústia?

⁹² "Que les concepts parlent à la place des sujets, tel est en effet le premier caractère de l'interlocution spécifique au texte althusserien". "La littérature des philosophes", In: *La chair des mots*, p. 141.

⁹³ Por exemplo, no que concerne às coordenadas espaciais, Benveniste diz que "montrant les objets, les démonstratifs ordonnent l'espace à partir d'un point central, qui est Ego (...) Le système des coordonnées spatiales se prête ainsi à localiser tout objet en n'importe quel champ, une fois que celui qui l'ordonne s'est lui-même désigné comme centre et repère". "Ao mostrar os objetos, os demonstrativos ordenam o espaço a partir de um ponto central, que é Ego (...) O sistema de coordenadas espaciais se presta assim a localizar qualquer objeto em qualquer campo, uma vez que aquele que o ordena designa-se como centro e referência". "Le langage et l'expérience humaine", In: *PLG II*, p. 69.

No fundo, uma imensa contradição, que Catharine Brosman associou ao demoníaco:

Dans le cas de Gide, le démoniaque a des fonctions et des visages multiples – littéraires, moraux, psychologiques, éventuellement théologiques – et son attitude est rarement sans ambiguïté. Je propose de faire une lecture également ambiguë, qui relève tous les sens multiples du démoniaque dans leur contexte.⁹⁴

A sua decisão, como crítica, é incorporar a ambiguidade à própria leitura, sem procurar enquadrar Gide em um pensamento de mão única. O mesmo ocorre com Barthes, que inicia o mencionado ensaio sobre Gide com o seguinte:

Contido pelo temor de encerrar Gide num sistema que, eu sabia, nunca poderia me satisfazer, procurava em vão um vínculo para interligar estas notas. Depois de refletir, concluo ser melhor apresentá-las como estão e não procurar disfarçar a sua descontinuidade. A incoerência parece-me preferível à ordem deformadora.⁹⁵

Essas afirmações em torno da forma escolhida para os textos sobre Gide incidem, primeiramente, sobre a questão de Gide nunca se resolver, deixar pontos em aberto e linhas soltas, contradições do pensamento ou transições sem aviso. Assim, os críticos decidem-se por abrir mão de uma argumentação linear, que escolha por Gide e resolva suas contradições ou dilemas. Em segundo lugar, essa característica pode também ser percebida como uma porta aberta, como uma fresta para que aquele que fala sobre Gide, também, de algum modo, ouça-o e fale *como* Gide.

⁹⁴ "No caso de Gide, o demoníaco possui funções e faces múltiplas – literárias, morais, psicológicas, eventualmente teológicas – e sua atitude raramente é sem ambiguidade. Proponho fazer uma leitura igualmente ambígua, que destaque todos os sentidos múltiplos do demoníaco em seu contexto". BROSMAN, C. S. "Gide et le Démon", In: *Claudel Studies*, p. 47.

⁹⁵ "Notas sobre André Gide e seu diário", p. 1.

Não por acaso, uma entrevista do crítico Alain Goulet sobre Gide leva o nome de “Gide: o mundo em aberto”.⁹⁶ Nela, o crítico reafirma precisamente esse ponto: *todos os finais de obra de Gide dizem a mesma coisa: depende agora do leitor saber entender o que ele leu e deixar que isso trabalhe em seu interior.*

Skidoos – Akufen

https://www.youtube.com/watch?v=-urbC_ysbyo

⁹⁶ Disponível em: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1657,1.shl> Acesso em: 02/02/2016.

Notas do interior da Bibliothèque Nationale

3 de abril de 2018

Depois de algum tempo, alguma coisa simplesmente parou de me interessar na crítica literária especializada. Em meu primeiro dia do estágio de pesquisa de um mês a ser realizado na BNF, em Paris, ainda um pouco perdida, ainda um pouco cansada da viagem de avião do dia anterior, vago sem rumo fixo pelas estantes e pego uns sete ou oito livros, um pouco envergonhada pela minha falta de crivo, que tanto mais chama atenção das pessoas sentadas quanto meu sapato faz barulho enquanto ando. Um volume grande e bonito, dentre todos esses, é o primeiro a me empolgar: intitula-se *Gide aux miroirs*: Le roman du XX^e siècle, e aparentemente é uma coletânea de artigos em homenagem a um dos maiores críticos de Gide, Alain Goulet (um terceiro subtítulo impresso na capa é *mélanges offerts à Alain Goulet*). Folheio alguns artigos que a princípio me interessam um pouco, a maioria se resume a uma cerrada análise literária de Gide, e nenhum deles me faz ter ânimo de passar da segunda página. Não porque não sejam artigos de qualidade ou bem feitos; pelo que leio ao início, parecem análises comprometidas com aquilo a que se propõem estudar. A sensação me toma porque a crítica literária de Gide, por mais que eu tenha fingido me interessar por ela durante algum tempo, jamais chegou a me cativar em profundidade (salvo algumas exceções, como, por exemplo, os textos de Alain Goulet ou o lindo ensaio de Georges Poulet a partir de Gide). Um sentimento parecido me toma enquanto a atendente da recepção da BNF me explica gentilmente o funcionamento dos setores. Segundo ela, no setor V, eu teria acesso à obra de Gide e a toda a crítica especializada de Gide. Enquanto ela desenrolava uma longuíssima e acurada explicação, no

interior de meus pensamentos, eu me fundava na certeza de que viraria um ser nômade naquela biblioteca: ora no setor de Filosofia, ora no de Ciências Sociais, ora no de Antropologia. Depois, na prática, entendi que o nomadismo é bastante esquematizado na BNF pelo sistema de reservas exigido pela biblioteca: antes de um dia de trabalho, é preciso reservar através do site uma cadeira em algum desses setores, facilitando a vida do pesquisador. Talvez eu mesma constantemente procure dificultar demais.

Tudo isso, no entanto, me serve para reiterar algo que martela em minha cabeça desde o início desta pesquisa de doutorado: não estou redigindo um texto de crítica literária sobre Gide (por mais que excertos de leituras atravessem essas linhas, e que eu mesma me deleite na elaboração do que chamamos crítica literária).

Nesse primeiro dia de trabalho, eu interrompo as atividades bem antes do que havia planejado para ir até uma loja de discos que há tempos queria conhecer, a Yoyaku, no fundo de um porão de um prédio em reforma em Belleville, para ouvir música.

13/04/2018

Steedman, Carolyn. "Reading Rancière", In: *Rancière now*. Current perspectives on Jacques Rancière. Edited by Oliver Davis. Cambridge: Polity Press, 2013.

"the historian struggles to abandon the days, weeks, years, between the 'then' he writes, and the 'now' of his writing. What you write as a historian never is, cannot be, what *was* there, what *was like that*, Once Upon a Time"⁹⁷. (p. 73)

Esse artigo me interessa, não tanto pelo conteúdo ou pela problemática que aborda, mas pela forma na qual se articula. A historiadora Carolyn Steedman parte de suas próprias experiências, com detalhadas descrições das condições materiais em volta dos acontecimentos que relata (seja o colóquio de que participou sobre história e no qual Rancière estava presente, seja a dificuldade de encontrar um exemplar de uma determinada obra do autor na Inglaterra). Me atrai, em seu ensaio, uma espécie de vulnerabilidade intelectual que é exposta sem medo algum, como um ponto de partida através do qual é possível falar e que não oculta as próprias fissuras. Não necessariamente me identifico com seu posicionamento crítico acerca de Rancière, mas gosto da maneira a partir da qual ela expõe esse posicionamento, misturando suas experiências em carne e osso com o próprio Rancière àquilo que seria da ordem estritamente filosófica e intelectual.

Ainda na França, penso em retornar ao Brasil e já me sinto parcialmente mal por uma série de razões. A mais específica que concerne a este texto diz respeito à miríade de obras contidas nessa gigante biblioteca, às quais não terei acesso ao voltar ao Brasil. Me arrependo um pouco também por ter escolhido passar apenas um mês na França, e não mais. Percebo, aqui, que precisaria de muito mais tempo para ao menos folhear tudo aquilo que me interessou nessa breve pesquisa, e também para descobrir coisas novas, caso

⁹⁷ "O historiador reluta para abandonar os dias, semanas, anos, entre o 'então' de que escreve e o 'agora' de sua escrita. O que você escreve como historiador nunca é, não pode ser, o que *estava* lá, o *foi assim*, o era uma vez".

ficasse. Ao mesmo tempo, lendo esse texto de Carolyn Steedman, penso em não tentar mascarar esse buraco interno e externo que contemplaria minha volta ao Brasil, mas incorporá-lo à forma mesma da tese. Tenho pensado muito sobre o alívio e o ímpeto de criação possíveis a partir da *vulnerabilidade* e da *falta*.

22/04/18

Meu celular caiu na privada e sobreviveu. Posso continuar ouvindo música enquanto ando pela cidade.

25/04/18

Todos esses dias na biblioteca me fizeram perceber, através de longas caminhadas pelos corredores imensos da BNF, ou seja, pelo meu próprio esforço físico, que a restrição a um objeto André Gide ou mesmo a uma crítica literária em torno de André Gide me causa claustrofobia. Embora eu não me incomode em andar muito, quase sempre fiquei restrita a um lugar na sala V, “Littérature française”, submetendo-me à lógica facilitadora de reservar livros de outras seções pela internet e andar o menos possível. Minha utopia pessoal, contudo, seria conservar-me sempre um pouco além da cerca definida por esse suposto objeto. Minha condição para aceitar tudo isso é que eu possa entrar e sair da sala

V (nesse sentido, a estrutura da BNF é razoável, uma vez que as salas são divididas, mas possuem aberturas entre si, de modo que se possa andar livremente de uma para outra). Não significa que eu desejasse me situar em qualquer outro território próprio a outro objeto (outra nacionalidade de literatura, outro autor, outra disciplina das Ciências Humanas), mas sim que o território que me interessa é precisamente o da mobilidade e o da fronteira.

Na BNF, esse gosto se materializa fisicamente pelo meu deslocamento: mantendo-me na sala V, eu gostava de caminhar até o seu fim, passar o balcão de atendimento e ir logo até a primeira estante da sala U, dedicada à Teoria Literária. Nessa estante, encontrei grande parte das obras que consultei no período de um mês em Paris (*La politique des poètes*, organizado por Jacques Rancière, alguns textos de Gilles Deleuze, de Jacques Derrida, de Philippe Lacoue-Labarthe, de Marthe Robert etc.). O que não significa que eu também não tenha dado uma boa olhada na estante dedicada a André Gide e à sua crítica especializada. Nesse mês na BNF, em razão sobretudo das caminhadas não só pela biblioteca, mas também pelas livrarias espalhadas na cidade, notei que meu interesse pendia cada vez mais para uma intersecção ainda meio sombria em minha mente entre literatura, música, filosofia e política. Para dizer a verdade, parece que desde que dei início a essa pesquisa, uns meses antes de entrar no mestrado, em 2010, meu interesse circulava por essas esferas. De forma intermitente, corporificada, por vezes um pouco vaga.

Philippe Lacoue-Labarthe, "Poésie, philosophie, politique", In: *La politique des poètes* (Org. Jacques Rancière):

Poésie, philosophie, politique. Les trois possibilités qui se sont offertes dans l'espace dégagé par la critique kantienne. Elles ont délimité le territoire d'où nous provenons ; elles délimitent peut-être encore celui

que nos arpentons aujourd'hui – ou dans lequel nous nous promenons, apparemment sans frontières ni directions.⁹⁸ (p. 51)

Expressões-chave da minha estadia em Paris (as únicas chaves que esta tese irá conter):

andar a pé;
 minimal beek house;
 afeto;
 Grant;
 hematomas;
 biblioteca nacional da França;
 c'est terminé?;
 duas casas;
 boulevard périphérique;
 primeiros vinhos;
 Jacques Rancière;
 vinho rosé;
 metrô;
 le marais;
 fone de ouvido;
 une tradition, s'il-vous-plaît;
 djoon;
 Virginie Despentes;
 dor de cabeça por excesso de queijo;
 porte de la Chapelle;
 céu azul;

⁹⁸ “Poesia, filosofia, política. As três possibilidades que se oferecem no espaço aberto pela crítica kantiana. Elas delimitaram o território de onde proviemos; delimitam talvez ainda hoje aquele que investigamos – ou pelo qual passamos, aparentemente sem fronteiras nem direções.”

roupas azuis;
salmão cru;
google maps.

The Wait – Grant⁹⁹

<https://www.youtube.com/watch?v=nK1-1bBwX1c>

⁹⁹ Essa foi a música que eu mais ouvi durante minha estadia na França. Acho que a escutei todos os dias enquanto estive lá.

Diário da festa (uma ponte)

2016

Pensando retrospectivamente, lembro-me de que meu contato com *Les Faux-monnayeurs* num curso de romance francês da graduação foi determinante para que eu decidisse estudar Gide. *Les Faux-monnayeurs* foi o livro que me fez me apaixonar por esse autor e me identificar completamente com ele, desejar fingir que eu era Gide e pressupor que eu, secretamente, entendia-o melhor do que ninguém e vice-versa. É uma identificação similar à que Barthes descreve em seu mencionado ensaio, “Notas sobre André Gide e seu diário”:

Duvido que o *Diário* [de Gide] desperte grande interesse se a leitura da obra não tiver previamente despertado curiosidade sobre o homem.¹⁰⁰

Muitas frases do *Diário* provavelmente irritarão aqueles que tenham algum ressentimento (secreto ou não) contra Gide. Essas mesmas frases seduzirão aqueles que tenham alguma razão (secreta ou não) para se acreditarem semelhantes a Gide.¹⁰¹

Algo profundo da ordem da identificação ocorreu nessa leitura, da identificação inclusive com a projeção do homem Gide, assim como para Barthes. Trata-se de uma projeção que até hoje não sei bem explicar, *que não compreendo totalmente*, ainda que continue a sentindo presente em cada palavra que escrevo sobre Gide; *Gide é minha língua original*, diz Barthes em um outro texto.¹⁰²

¹⁰⁰ BARTHES, R. "Notas sobre André Gide e seu Diário", In: *Inéditos – Crítica*. p. 1.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 2.

¹⁰² Idem. *Roland Barthes par Roland Barthes*. p. 121.

Mas onde raios foi parar a distância crítica?
A distância necessária a qualquer tipo de pensamento?¹⁰³

Isso, entretanto, me colocou, naquele momento do 3º ou 4º ano de graduação, um enorme problema para o trabalho final. Como escrever um texto acadêmico sobre a minha relação singular com determinado livro, que relevância intelectual isso poderia adquirir? Mas um problema ainda maior era: de onde eu tiraria os termos necessários para dizer aquilo que eu gostaria? Nada dessa relação intuída com o livro, dessa identificação vertiginosa e urgente, se manifestava em função de um narrador,

que é diferente do autor,
que é diferente do personagem, que
pelo amor de Deus!
é diferente do leitor,
que deve ter o seu papel reduzido diante da obra, que,
por sua vez,
deve falar por si.

Nada daquilo se dizia em termos de materialismo dialético, conteúdo social sedimentado, imanência, modernismo, grande autor do século XX – para colocar apenas alguns dos jargões críticos aos quais eu estava habituada com os anos de formação acadêmica e Iniciação Científica.¹⁰⁴ Uma sensação de vertigem na leitura engolia as categorias críticas antes que fosse possível aplicá-las com adequação.

¹⁰³ "A distância crítica necessária a qualquer tipo de pensamento" é uma formulação presente no parecer (negativo) que uma colega da faculdade de Letras recebeu de uma instituição de financiamento de pesquisa, da qual pleiteava uma bolsa. Essa proposição aparecia como uma exigência para os estudos literários.

¹⁰⁴ Fiz duas Iniciações Científicas sobre Virginia Woolf pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH – USP, valendo-me do método da Teoria Crítica e reproduzindo pressupostos da chamada Escola de Frankfurt, tradição fortíssima nesta instituição. Essa vertente teórica é responsável por boa parte de minha formação.

Naquela época, o meu trabalho de final de curso deu um pouco errado. Foi a primeira vez que senti que havia uma linguagem implícita em todos os textos críticos que eu me propunha a escrever: aquilo que eu me via *criando* majoritariamente reproduzia os textos, artigos e livros que eu havia lido até ali, e essa linguagem não *expressava* o que eu gostaria de dizer a respeito de mim e Gide, do encontro pulsante e confuso. Eu senti um grande desnível entre o desejo de escrever e escrever efetivamente.

Para o projeto de mestrado, abandonei o ímpeto que ainda latejava em torno de *Les Faux-monnayeurs*, em razão da impossibilidade que eu sentia de falar desse texto numa pesquisa acadêmica, e redirecionei o tema da investigação para a máscara e o pastiche no livro *L'Immoraliste*. Do qual nunca gostei tanto, aliás. Mas eram temas que, além de mapeados pela teoria, me permitiam ainda me deleitar com a ideia de autodiluição, de me fundir num outro, de ser Gide. O foco de meu projeto de mestrado era observar a retomada promovida por Gide de clichês do discurso amoroso, que circulavam no cânone do romance francês do século XIX, como, por exemplo, em Stendhal, Balzac, Abade Prévost, Victor Hugo etc. A partir dessa análise, eu detectava que havia um emprego ao mesmo tempo subserviente e questionador desses clichês, uma espécie de germe de crítica advinda de dentro, como que numa impossibilidade de ver de fora, de apontar o dedo de longe. Esses eram os planos do projeto inicial.

Ao fim da pesquisa, com a ajuda de uma lenta maturação, reencontrei o primeiro desejo de falar de *Les Faux-monnayeurs*, através da análise do seguinte excerto:

Monsieur Profitendieu était pressé de rentrer et trouvait que son collègue Molinier, qui l'accompagnait le long du boulevard Saint-Germain, marchait bien lentement. Albéric Profitendieu venait d'avoir au Palais une journée particulièrement chargée : il s'inquiétait de sentir une certaine pesanteur au côté droit ; la fatigue, chez lui, portait sur le foie, qu'il avait

un peu délicat. Il songeait au bain qu'il allait prendre ; rien ne le reposait mieux des soucis du jour qu'un bon bain ; en prévision de quoi il n'avait pas goûté ce jourd'hui, estimant qu'il n'est prudent d'entrer dans l'eau, fût-elle tiède, qu'avec un estomac non chargé. Après tout, ce n'était peut-être là qu'un préjugé ; mais les préjugés sont les pilotes de la civilisation.¹⁰⁵

Até hoje desconheço a razão da escolha, mas esse movimento não é nada estranho à análise crítica: algo como um *radar íntimo* é capaz de dirigir difusamente o recorte, a escolha, e só *a posteriori*, com o trabalho já pronto, é que se forja uma explicação textual mais ou menos coerente para aquela predileção específica. Mas aquilo que posso afirmar é que, antes de tudo, tratou-se de uma escolha pelo ritmo, embora eu não tenha escrito uma só linha sobre isso em minha dissertação. Uma incerta afinidade rítmica me pôs diante da necessidade de escrever sobre esse trecho, porque, acima de tudo, eu gostava de ouvi-lo.

Cuidado com generalizações...

O ritmo é estudado desde os anos 1950 com alguma sistematicidade.

E ainda seria preciso entender aqui
de qual ideia de ritmo você parte.

Assim, na dissertação de mestrado, tratei do ponto de vista da enunciação e de determinados clichês simultaneamente repetidos e deslocados nesse excerto.¹⁰⁶ Imagino que seja o caso de resumir um pouco aquilo que fiz, não necessariamente para encontrar

¹⁰⁵ “O senhor Profitendieu tinha pressa em voltar para casa e achava que seu colega Molinier, que o acompanhava ao longo do boulevard Saint-Germain, andava muito devagar. Albéric Profitendieu acabava de passar por um dia particularmente cheio no Palácio: inquietava-se por sentir certo peso do lado direito; a fadiga, nele, atingia o fígado, que era um pouco delicado. Pensava no banho que tomaria; nada o descansava melhor das preocupações do dia que um bom banho; prevendo isso ele não havia tomado lanche naquele dia, estimando que não era prudente entrar na água, mesmo morna, senão com o estômago vazio. Afinal, isso talvez não fosse mais do que um preconceito; mas os preconceitos são os pilares da civilização”. *Les Faux-monnayeurs*, p. 19 (Trad. pp. 19-20).

¹⁰⁶ CARVALHO, B. “Paisagem noturna”, In: *Atlas André Gide*. 2015. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

nisso a ascendência, origem ou explicação deste texto, mas, ao contrário, para iluminar a incongruência das leituras que estou propondo nesta ao mesmo tempo nova e antiga empreitada.

No texto do mestrado, eu acompanhava de perto isso que, nos estudos literários, denominamos narrador, em seu movimento primeiro de descrever os gestos e aquilo que passa pela cabeça do senhor Profitendieu. O narrador atravessa a descrição com intimidade, deixando-se diluir em certos momentos num simulacro dos pensamentos dessa personagem. Caminha ao seu lado, exibindo o completo domínio de sua rotina, daquilo que o conforta, de suas dores habituais, de sua impaciência etc. Ao fim do excerto, contudo, percebo um movimento um pouco deslocado em relação ao fluxo anterior: *après tout, ce n'était peut-être là qu'un préjugé ; mais les préjugés sont les pilotes de la civilisation*. Depois do conector sintático *mas*, em *os preconceitos são os pilares da civilização*, ocorre um deslize não apenas das ideias (*isso era talvez apenas um preconceito, mas, ora, a civilização foi levantada sobre preconceitos*), mas também no enunciador: não se trata mais daquele narrador de antes, que se dilui no fluxo de consciência de Monsieur Profitendieu, mas de uma voz que se sobrepõe a ele e profere uma observação geral relativa tanto a Profitendieu quanto à civilização como um todo. O próprio personagem, de meu ponto de vista, jamais teria a humildade necessária para essa espécie de autocrítica. Minha proposta era, a partir disso, de que o conectivo *mas*, tão estruturante na obra de Gide (que, como vimos, é absolutamente destemido em relação a se contradizer)¹⁰⁷, impõe aqui não apenas

¹⁰⁷ "Em que sentido (...) pôde mover-se essa natureza fiel, cujas obras, porém, deixam uma impressão de cambiância e mobilidade – a tal ponto que houve quem o acusasse de esquivar-se por inconstância? Aqui é preciso dissipar o preconceito da rigidez: certos espíritos chegam a parecer constantes à força de serem sempre inteiriços; escamoteiam suas guinadas (por mais consequentes que sejam), e de sua nova opinião só apresentam a face endurecida, que eles solidificam com alta dose de violência. A atitude de Gide diante destes é mais humilde e comedida. Com uma consciência que a moral comum tem o estranho hábito de chamar doentia, ele se explica, se entrega, se retrata delicadamente ou então se afirma com coragem, mas

uma oposição ou curva de ideias, de conteúdo, mas um deslocamento enunciativo que rompe com a unicidade do narrador e torna essa própria categoria inoperante para a crítica.

Reencontrei, a essa altura, a antiga vertigem de leitura que engolia qualquer categoria. Com a diferença de que, em relação à confusão e ao fascínio pelo mistério sobressalentes no início, no 3º ou 4º ano da graduação, no texto de mestrado essa deglutição de categorias ocorria segundo uma forma estruturada, de modo mais ou menos seguro pela articulação da dissertação acadêmica baseada em Émile Benveniste, que desejava também apaziguar seus leitores: *fiquem calmos, esse texto obedece às normas da linearidade, possui fontes primárias e secundárias, não estamos perdidos, vou conduzi-los, estou pensando também, assim como vocês estou pensando, não fomos ainda engolidos por uma espécie de caos.*

não engana o leitor sobre nenhuma de suas mudanças. Gide põe tudo no movimento de seu pensamento, e não em sua brutal profissão". BARTHES, R. "Notas sobre André Gide e seu diário", p. 9.

Fevereiro de 2017

Em meio à escrita deste texto, abro os *Problèmes de linguistique générale* 2 de Benveniste em busca de alguma definição sintética do termo *enunciação*, e encontro essa pulseira de papel servindo como marca páginas. Uma memória agradável me ocupa, tiro uma foto para registrar a sensação e posto no *Instagram*, ainda que, para ser sincera, eu não saiba identificar realmente do que esteja me lembrando: essa edição da festa *Mamba Negra* (a palavra *Raspa* seria completada por *do tacho*, o tema desse dia, *Raspa do tacho*) deve ter ocorrido numa antiga Funilaria da Armênia ou na abandonada fábrica de leite

União do Brás, posso estar enganada.¹⁰⁸ Não se deve jamais confiar em mim para datas ou lugares, ainda que da sensação eu possa me lembrar perfeitamente. Não lembro também exatamente o que teria ocorrido para que eu desejasse guardar a pulseirinha da festa como recordação – e nem sei se guardá-la foi um gesto propriamente voluntário.

Acontece que essa pulseirinha de repente apareceu no meio dos *Problèmes de linguistique générale* e precisei fazer uma pausa, lembrar de coisas difusas, pensar em como a vida se expande ainda quando, numa época de escrita intensa do texto de doutorado, devamos permanecer quietos em casa, concentrados nessa única tarefa de escrever. Mas como de repente a vida se constela, se amplia, abre um efetivamente um horizonte.

Isso me lembra também de que a Mamba é responsável em parte pelo meu desejo de discotecar. Trata-se, como eu já disse, de um desejo antigo (sempre gostei de fazer playlists para as pessoas e cuidar do som das festas de amigos), que se concretizou por volta de 2016. Frequentando festas como a *Mamba Negra*, a *Carlos Capslock*, a *ODD*, descobri uma vertente musical que me dizia algo, com a qual eu me identificava profundamente e ao som de que poderia dançar uma noite inteira, por vezes mais. Isso gerou em mim uma vontade de pesquisar eu mesma as músicas, descobrir eu mesma

¹⁰⁸ A *Mamba Negra* é uma festa de música eletrônica que acontece em São Paulo desde 2013, produzida por Laura Diaz (CARNEOSSO) e Carol Schutzer (Cashu), que tem como locações lugares como fábricas abandonadas na região do Brás, a antiga funilaria próxima à Armênia, parques e praças do centro (Parque Dom Pedro, Parque da Luz, Praça Princesa Isabel), a Cracolândia, o Cine Marrocos etc. A escolha por essas locações têm como objetivo criar certos feixes de luz para lugares de outra forma desconhecidos, invisibilizados, esquecidos, oferecendo ao mesmo tempo *um espaço de convívio social, musical e audiovisual*, segundo uma entrevista das fundadoras para o site Alataj. Espaços, em suma, que vêm sendo cada vez mais organizados segundo linhas separatórias de classe, ou a cada vez mais descaracterizados por uma onda gentrificadora, pelas atuais gestões municipal e estadual (quando não pelo governo federal ilegítimo). Trata-se de uma onda corporativista que passa a furtar espaços de convívio e em que uma tensão poderia ser efetivamente sentida. De meu ponto de vista, a *Mamba Negra* ensaia experiências que reordenam a organização petrificada entre espaços, discursos e corpos, se a associamos à perspectiva de Jacques Rancière sobre a literatura. Disponível em: <http://alataj.com.br/troally/mamba-negra> Acesso em: 07/02/2017.

alguns tesouros que, por sua vez, poderiam fazer com que outras pessoas quisessem dançar.

Quando comecei a discotecar, um desejo antigo relativo à escrita retornou, o desejo de falar de ritmo (ou falar com ele, a partir dele). Me parece, inicialmente, que a atividade de escrever, agenciar textos, citações, o discurso do outro o tempo todo, uma língua que nunca vai ser nossa expressão completa, não seja algo tão distante da atividade de um DJ, que reproduz músicas alheias, e, com elas, constrói narrativas, sobreposições e suas próprias colagens: trata-se de uma *presença no mundo*, em suma, *a partir da qual certas redes semióticas podem se manifestar*.¹⁰⁹ Penso ainda numa tese que se constrói como um DJ Set: não necessariamente uma hipótese exposta ao início e capítulos os quais discriminam questões, desenvolvendo essas questões uma a uma, mas um grande desdobramento ou fluxo contínuo (cuja divisão de partes tem a função de facilitar a referência no momento da leitura), e que tem como objetivo uma longa aclimação que não ocorre de forma absolutamente explícita, que caminha para determinados ápices ou sínteses, que ressoa determinados pontos ou sons que já passaram e que não abandona seu sentido geral de fluxo. Essa é a lógica da mixagem, um tipo específico de narrativa: unir gradativamente uma música à outra por determinadas afinidades rítmicas, de velocidade, de campos harmônicos e de ambiência, por assim dizer. As brechas nas quais vejo possibilidade de me fundir em Gide, como leitora, são como um DJ set, no qual a finalidade seria criar pontos de vínculo entre quem discoteca e quem dança (ou ouve), um espaço de fusão. A tese pode caminhar a partir desses pressupostos, ainda que não exclusivamente.

¹⁰⁹ "Le rythme de/dans la langue n'existe que par une mise en voix, qui implique une présence au monde à partir de laquelle certains réseaux sémiotiques peuvent se déployer". BORDAS, E. "Le rythme de la prose", s/p.

De algum modo, percebo-a caminhando por aí a despeito de meu supremo controle, e essa percepção só chega muito depois. A tese, assim como a pista de dança, é um campo de ressonância.

De outra perspectiva, que lembra ainda a do DJ set, posso dizer que escrevo a minha tese um pouco como Gide relata escrever *Les Faux-monnayeurs*:

C'est à l'envers que se développe, assez bizarrement, mon roman. C'est-à-dire que je découvre sans cesse que ceci ou cela, qui se passait auparavant devrait être dit. Les chapitres, ainsi, s'ajoutent, non point les uns après les autres, mais repoussant toujours celui que je pensais d'abord devoir être le premier.¹¹⁰

A análise do mestrado dizia respeito ao movimento enunciativo promovido no parágrafo anteriormente destacado de *Les Faux-monnayeurs*, sobre a dor no fígado do senhor Profitendieu. Recuperá-la é indício de que algo não se esgotou: pensando bem, talvez seja mesmo uma ascendência de ideias que reconstruo aqui, talvez seja sim uma espécie de genealogia explicativa, uma trajetória pessoal em direção à possibilidade de falar sobre a escuta e sobre o ritmo. Algo que desde o início me cativa, mas que até agora não fui capaz de dizer.

¹¹⁰ "É de cabeça para baixo que se desenvolve, de forma um tanto bizarra, meu romance. Isso quer dizer que descubro incessantemente que isso ou aquilo, que se passava anteriormente, deveria ser dito. Os capítulos, assim, se unem, não um depois dos outros, mas sempre afastando aquilo que eu pensava, no início, que deveria vir em primeiro lugar". *Journal des Faux Monnayeurs*, 1927, p. 56.

Bruna,

você já está na centésima página desse seu texto
e ainda não começou a dizer o que é necessário
vá logo ao ponto, articule a hipótese,
deixe o objeto falar e pare de contar histórias,
ninguém se interessa.

Novembro de 2018

A escrita desta tese é permeada por festas. Na semana do feriado de 15 de novembro, toquei em três festas em São Paulo. A primeira delas em uma quarta-feira, véspera de feriado, realizada pelo coletivo Metanol,¹¹¹ na Academia de Dança Orfeu, uma escola de ballet localizada no prédio do Copan, no centro de São Paulo, um receptáculo de eventos de diversos gêneros musicais que também abriga um restaurante. Chegando cedo, como de hábito, passo pelas mesinhas ocupadas do restaurante ainda aberto, onde as pessoas bebem drinks bonitos e caros, falam alto e com animação. O Orfeu abriu há aproximadamente um ano e logo se tornou um dos lugares mais requisitados pelas festas independentes, recebendo eventos com frequência. Eu gosto da pista de dança que preserva a estrutura de uma sala de ballet, com espelhos e uma barra de alongamento parafusada na parede, na qual é possível se alongar depois de muitas horas em pé. A festa rapidamente lota e faz muito calor na pista.

No dia seguinte, acordo um pouco tarde, bebo muita água, e vou para o segundo evento – dessa vez, uma festa que começa durante o dia, na rua, e que é produzida

¹¹¹ Página da Metanol no Facebook: <https://www.facebook.com/metanolfm/>

inteiramente por mulheres, denominada Sintética.¹¹² Esse evento acontecia em Belo Horizonte até um tempo atrás e agora veio para São Paulo, de modo que, além de sua organizadora principal que se mudou para a cidade, um novo núcleo de mulheres espontaneamente se organizou com o intuito de realizá-lo. A festa é gratuita e tem lugar em frente ao Terraço da Barão, um imenso boteco também gerenciado por mulheres, na Rua Barão de Itapetininga – bem próximo, aliás, à Academia de Dança da noite anterior. Lembro-me disso quando saio do metrô, caminhando ansiosamente em direção à música que já se ouve da Avenida Ipiranga.

O que mais me agrada em eventos de rua é a heterogeneidade espontânea de seu público: existem aqueles que já conhecem os núcleos que organizam festas independentes e comparecem na hora marcada, mas há também aqueles que inadvertidamente passam

¹¹² Página da Sintética no Facebook: <https://www.facebook.com/sinteticaa/>

próximos ao evento, ficam intrigados pelo som que escutam de longe, caminham em sua direção e param em meio à aglomeração crescente de pessoas. Há também aqueles que já estão no bar e de início olham desconfiados para a montagem das caixas de som e das luzes, incomodados com a interrupção no fluxo esperado dos acontecimentos de um boteco. Daí em diante há duas opções: ou vão embora ou passam a aceitar aquela imprevisibilidade na rotina e, pouco a pouco, se apegam a ela, pedem mais uma cerveja e vão para o meio da rua – que agora expandiu o seu significado e tornou-se uma pista de dança. Um desses clientes do bar – que já se encontrava lá ao meio-dia, no início da montagem da festa, e que permanece até o seu fim, à meia noite – em algum momento me pega pelo braço, quando caminho para o banheiro, e me fala, um pouco espantado e já informado de que se tratava de um evento promovido por mulheres feministas: *vocês são petistas mas são tão tranquilas*. Eu dou um sorriso e sigo para a longa fila do banheiro.

Há, ademais, os moradores da própria rua que se colocam bem em frente à caixa de som, com um copo vazio na mão o qual, de forma intermitente, é preenchido pelas pessoas ao redor, e dançam de maneira frenética, como se ninguém estivesse olhando, com uma entrega que raras vezes se vê num clube fechado (como por exemplo o Orfeu). O cheiro característico daquele corpo que se limpa pouco ou nunca se mistura ao perfume forte da *drag queen* que dança também freneticamente ao seu lado. É uma espécie de heterogeneidade inadvertida, na qual uma série de diferenças se reúne sem se colocar em relevo, pacificando parcial e temporariamente certas hierarquias, numa aliança em torno, por vezes, de algumas ideias esparsas, mas sobretudo em torno da música alta e bem equalizada que se propaga das caixas de som.

Eu já toquei, durante os últimos três anos, em algumas festas de rua, e o que posso dizer sobre elas é que a potência que se organiza é a cada vez distinta da anterior, mas em todas as vezes pacífica e em todas as vezes imprópria, no sentido de que rompe com a expectativa em torno das funções habituais da rua. Lembro-me de uma exceção, ocorrida em outubro de 2018, no festival SP na Rua,¹¹³ quando, numa das festas de música dub, a Polícia Militar de São Paulo jogou sem aviso e sem razão aparente uma bomba de gás lacrimogênio no meio da pista de dança, um acontecimento extraordinário, mas que rapidamente foi esquecido. Até hoje não compreendi qual a sequência lógica de acontecimentos que originou um tal ataque, mas minha imaginação me leva a pensar que, para a ordem policial, a impropriedade, a resignificação do espaço comum e dos corpos que ali se encontram denotam invariavelmente um indício de perigo.

A polícia é assim, antes de mais nada, uma ordem dos corpos que define as divisões entre os modos do fazer, os modos de ser e os modos do dizer, que faz que tais corpos sejam designados por seu nome para tal lugar e tal tarefa; é uma ordem do visível e do dizível que faz com que essa atividade seja visível e outra não o seja, que essa palavra seja entendida como discurso e outra como ruído.¹¹⁴

A ordem policial, incorporando o raciocínio de Rancière, também promove uma distinção entre aquilo que representa a ordem e aquilo que representa a bagunça e o caos. A pista de rua é um espaço de ressonância enérgico e imprevisível.

Depois da festa na Barão de Itapetininga, me encaminho a pé para uma cobertura no vigésimo nono andar de um condomínio requintado, na qual mora um casal de amigos

¹¹³ O SP na rua integra anualmente a programação do MCI (Mês da Cultura Independente). Trata-se de um festival que ocorre no centro velho da cidade e reúne uma parte dos coletivos culturais independentes, promovendo festas de diversos gêneros musicais. Esse evento é financiado pela Prefeitura de São Paulo.

¹¹⁴ RANCIÈRE, J. *O desentendimento*, p. 42.

e que se localiza a alguns quarteirões dali. Na cobertura, acontece uma comemoração de aniversário, na qual já se nota maior homogeneidade entre os frequentadores. Passo lá sobretudo para cumprimentar meus amigos e descansar um pouco para a próxima festa da maratona na qual irei tocar, que terá lugar no Bar do Netão, na Rua Augusta.

Bridgework – Bruce Trail

<https://www.youtube.com/watch?v=o8BjnaxGX7o>

*A ideia de ritmo é muito complexa e frequentemente muito vaga*¹¹⁵

Um leitor desta tese pode se perguntar em que, afinal de contas, consiste a noção de ritmo que mencionei esparsamente em algumas partes do texto. Proponho um breve passeio pelo campo das definições, ainda que eu não seja capaz de prever no que elas irão se transformar mais à frente no caminho.

Para Jacques Derrida, a lógica da explicação racional está exclusivamente fundada no sentido da visão, que se sobreporia aos outros sentidos:

Preferimos sentir “pelos olhos” não apenas para agir (*prattein*), mas mesmo quando não temos em vista nenhuma práxis. Esse sentido naturalmente teórico e contemplador ultrapassa a utilidade prática e nos dá a conhecer mais do que qualquer outro: com efeito, descobre numerosas diferenças (*pollas deloi diaphoras*). Preferimos a vista como preferimos o desvelamento das diferenças.

Mas, quando se tem a vista, tem-se o suficiente? Saber desvelar as diferenças será suficiente para aprender e para ensinar? (...) Para saber aprender e aprender a saber, a vista, a inteligência e a memória não bastam, é mister também saber ouvir, poder escutar o que ressoa (*tôn psophôn akouein*). Brincando um pouco, eu diria que se deve saber fechar os olhos para escutar melhor.¹¹⁶

Deve-se saber fechar os olhos para poder escutar melhor. A escuta está envolvida no processo de conhecimento como uma via complementar ao sentido da visão que, segundo a perspectiva de Derrida nesse texto, tem a tendência a desvelar, dominar e

¹¹⁵ CANDIDO, A. *O estudo analítico do poema*, p. 67.

¹¹⁶ DERRIDA, J. “As pupilas da Universidade”, In: *O olho da universidade*. p. 125.

descobrir a diferença – no sentido de tirar a sua coberta, a sua proteção. Onde o autor destaca a escuta: é preciso também *saber ouvir, poder escutar o que ressoa*.

Essa observação é importante na medida em que um ímpeto da ordem do conhecimento sonda minha vontade de tratar do ritmo, o qual, todavia, não é capaz de ser encaixado nos paradigmas da explicação articulada segundo a linearidade pressuposta¹¹⁷ por uma tese de doutorado.¹¹⁸ Recupero aqui a diferença proposta por Nancy entre escuta e entendimento, que fundamenta essa planície sobre a qual passeio com as palavras. Algo da ordem da escuta me impele na direção do entendimento, sem que, no entanto, seja possível alcançá-lo. Conservo-me no meio do caminho.

Essa ordem explicativa própria à crítica como sucedâneo da ciência também tem como objetivo central um desvelamento da diferença, um desvelamento do objeto, como se aquilo que está *velado* fosse insuportável à nossa empreitada exploratória e dominadora. Assim como Antonio Candido fundamenta com solidez os conceitos que poderão facilitar, para o crítico, a análise e o destrinchamento dos poemas. Nancy propõe: *le rythme non seulement comme scansion (mise en forme du continu) mais aussi comme pulsion (relance de la poursuite)*.¹¹⁹ Há algo no ritmo que aponta, para além do anseio em

¹¹⁷ Essa pressuposição ainda existe? Em que pé estamos? Percebo uma proliferação de trabalhos acadêmicos das ciências humanas ou das artes cada vez mais questionadores em relação a seus próprios paradigmas, leio cada vez mais dissertações e teses que constroem, cada uma, seu próprio universo do pensamento. Já não sei mais se é preciso falar em termos de confronto com alguma coisa, que paradigmas acadêmicos se conservam sobressalentes, o que se absorve, num curso de Pós-Graduação em Letras, no quesito de uma metodologia de mão única. Em meu curso, especificamente, até muito recentemente não havia uma só disciplina de metodologia, e em alguns de seus programas de Pós-Graduação ainda não há. Mas isso não significa que os alunos fossem absolutamente livres para promover o caminho que desejassem em seus textos, e sim que, na ausência de discussão aberta sobre os métodos possíveis, uma homogeneidade de pensamento corria implicitamente por baixo das escolhas de cada um. Corre ainda?

¹¹⁸ "L'écoute, la lecture, sont premières, plus ou moins précédées par la rumeur, la gloire, les images indirectes". "A escuta, a leitura, vêm primeiro, e são mais ou menos precedidas pelo rumor, pela glória, pelas imagens indiretas". STAROBINSKI, J. *La relation critique*, p. 34.

¹¹⁹ "O ritmo não somente como escansão (configuração do contínuo) mas também como pulsão (retomada da perseguição)". NANCY, J.-L. *À l'écoute*, p. 75.

definir e categorizar, em configurar e oferecer determinações, justamente para uma *pulsão* fundamental, que segue na direção contínua de uma *busca*. Isso favorece antes um constante movimento no indeterminado do que uma petrificação total das categorias críticas previamente à leitura. O desafio e a pergunta se resumem, assim, a: como saber escutar o que ressoa sem disso se apropriar, sem desvelar a diferença? Sigo me questionando se seria possível proceder dessa maneira numa tese de doutorado.

Num segundo passo na zona das definições, lembro-me de um excerto de uma entrevista com Jean Marie-Straub e Danièle Huillet, que encontrei no livro do artista Francis Alÿs:

Não, o que é importante é saber respirar. Todo o sistema de pausas se baseia no fato de ser necessário parar para retomar o fôlego! Tem-se um sentido, um ritmo, uma linha, conceitos – e toda a questão é saber onde, no enunciado da ideia, do ritmo ou da linha, melódica ou não, é melhor respirar.¹²⁰

Trata-se, é claro, de uma observação sobre a escrita de roteiros, mas nada impede que isso seja transportado para a reflexão acerca de textos cuja potencialidade oral não necessariamente passa ao ato. Pontuemos, então, essa ideia vaga ou intuitiva sobre o ritmo associado à respiração: *é preciso saber onde é melhor respirar*.

Um exemplo disso está no próprio *Les Faux-monnayeurs*. Ao final de uma entrada do "Journal d'Édouard", lemos o seguinte: *passons. Tout ce que j'ai dit ci-dessus n'est que pour mettre un peu d'air entre les pages de ce journal. A présent que Bernard a bien respiré, retournons-y. Le voici qui se replonge dans sa lecture*.¹²¹ Essa narração, realizada por

¹²⁰ STRAUB, J.-M.; HUILLET, D. "Le cinéaste et le parachutiste", *Art Press*, n. 117. set. 1987. Citado por Francis Alÿs.

¹²¹ "Passemos adiante. Tudo o que disse acima foi só para arejar um pouco as páginas deste *diário*. Agora que Bernard respirou bem, voltemos a ele. Ei-lo mergulhado novamente na leitura.". GIDE, A. *Les Faux-monnayeurs*, p. 117. (Trad. p. 115).

Édouard, que acompanha Bernard e Olivier durante um certo tempo, se mistura em alguma medida com a própria instância que narra *Les Faux-monnayeurs*. Grande parte do imbróglio narrativo também se deve a essa identificação bizarra que duplica vozes narrativas que a princípio seriam apenas uma: o narrador do romance que lemos, e o narrador do romance que Édouard prepara, também intitulado *Les Faux-monnayeurs*; esse nós também lemos, mas ele é colocado como instância separada da primeira através das próprias divisórias físicas nas páginas do livro – os subtítulos –, sinalizando o que é o Journal do escritor Édouard e o que é a voz narrativa do romance que temos entre as mãos. Mas isso não importa tanto aqui. Faço o comentário unicamente no intuito de que possamos respirar um pouco.

Meu foco se dirige para essa pausa que Édouard julgou necessária para *arejar um pouco as páginas do diário*, assim como para que *Bernard respirasse bem*. Essa respiração alude primeiramente a um ritmo narrativo que, no caso de *Les Faux-monnayeurs*, é bastante *físico*: como vimos mais cedo, as vozes narrativas acompanham as personagens como se estivessem em sua cola *fisicamente*, elas se cansam de andar e de ouvir, mas sempre se colocam no nível horizontal de convivência com essa suposta carne e osso das pessoas imaginárias que habitam o livro. Deve ser por essa razão que o romance sempre me atraiu tanto: através dele, eu consigo ouvir vozes e respirações, observar as gotas de suor escorrendo na testa, a desorientação de um corpo agitado que anda de lá para cá, em suma, sentir aqueles que falam.

A mencionada respiração do excerto citado também leva em conta quem lê, como se Édouard também tivesse pensado em mim: *preciso arejar meu diário para que meu leitor, que certamente vai lê-lo – já que de íntimo essas páginas nada têm –, possa respirar*

um pouco. Mas esse arejamento de páginas é imediatamente associado a Bernard, uma vez que Édouard considerou adequado afastar-se dele para não o sufocar: *agora que Bernard já respirou bastante, posso voltar a ficar grudado em meu amigo*.

A frase seguinte também pontua um elemento importante para minha interpretação: *ei-lo mergulhado novamente na leitura*. Curiosamente, o que permitiu a Bernard que respirasse era a própria leitura: ele estava lendo; e então pôde respirar. Isso significa que não só o ritmo narrativo – de escrita – alude à necessidade de respirar, como também se pressupõe que a leitura traz um ritmo próprio que contém respiração. No que tange ao elemento corporal, isso é muito significativo: escrever e ler acontecem também segundo as respostas do corpo, não são puros atos intelectuais, mas sensoriais. Trazem consigo uma escuta, um ritmo e uma respiração. Não só isso, porque esse ritmo aqui se transpõe da escrita para a leitura em correspondência direta: a respiração opera nos dois âmbitos como se eles fossem somente um. Nada me impede de considerar, assim, que não só o ritmo de escrita de Édouard e o de leitura de Bernard se conjugam, como também o ritmo de escrita de Gide e o meu ritmo de leitura possam ser apreendidos no mesmo patamar, incorporados a uma mesma região ou integrados num mesmo campo de ressonância. Eu absorvo o ritmo de escrita de Gide em minha leitura, assim como quando durmo exageradamente encostada em alguém, até que em determinado momento eu esteja respirando dentro dos mesmos intervalos da outra pessoa, como se nos tornássemos apenas um corpo. A respiração e o ritmo integram também a grande caverna sonora que se abre a partir do momento em que dirigimos nossa atenção, mais do que à compreensão, à escuta.

Nancy, no texto *Corpus*, diz que: *les dents sont les barreaux de la lucarne de la prison. L'âme s'échappe par la bouche en paroles. Mais les paroles sont encore des effluves de corps, des émanations, des plis légers de l'air sorti des poumons et chauffé par le corps.*¹²²

As palavras são emanções do corpo, mantendo como característica imanente, grudados a ela, os sopros de ar aquecido pelos pulmões. O ritmo de fato diz respeito ao *corpo*, está irremediavelmente ligado a ele, antes de juntar-se à lógica do sentido.¹²³

Para Henri Meschonnic, em "Fragments d'une critique du rythme", a preocupação em definir o campo de estudos do ritmo o leva a dizer que: *le rythme est un universel poétique. C'est là que ses définitions se diluent jusqu'à le rendre coextensif à la poésie même. Il est alors insaisissable par aucun métalangage, car il est dit en termes d'expérience, et au bord de la désémantisation.*¹²⁴ Esse excerto, vale dizer, se situa no contexto de uma crítica à universalização dos estudos do ritmo, quando este se funde com a poesia e com a métrica (como no caso da empreitada de Antonio Candido).

A ideia de uma absorção, não através da abstração de conceitos implicados nas convenções da métrica, mas através da *experiência*, numa *quase recusa à semântica*, caso essas categorias sejam compreendidas como uma oposição àquela abstração, pode me aproximar daquilo que venho tentando circunscrever. Um pouco no caminho da citação

¹²² "Os dentes são as barras da claraboia da prisão. A alma escapa pela boca em palavras. Mas as palavras são ainda efluências de corpo, emanções, leves envergaduras de ar que saem dos pulmões aquecidas pelo corpo." NANCY, J.-L. *Corpus*, p. 146.

¹²³ "On demande, ce monde demande *le corps d'un sens* qui ne donne pas la signification du corps, encore moins qui le réduise à être son propre signe et l'essence accomplie de toutes les onto-théologies du signe. L'inverse ou l'exact revers – l'autre bord – de l'incarnation qui monopolisait dans l'ancien monde toutes les modélisations, tous les espacements du corps." "Pede-se, esse mundo pede *o corpo de um sentido* que não oferece a significação do corpo, ainda menos que o reduz a seu próprio signo e à essência acabada de todas as onto-teologias do signo. O inverso ou o exato reverso – a outra margem – da encarnação que monopolizava no antigo mundo todas as modalizações, todos os espaçamentos do corpo." *Ibid.*, p. 77.

¹²⁴ "O ritmo é um universal poético. É aí que suas definições se diluem até que ele se transforme em uma co-extensão da própria poesia. Torna-se, então, impossível de falar sobre ele através de qualquer metalinguagem, pois ele se diz em termos de experiência, à beira da dessemantização". "Fragments d'une critique du rythme", p. 8.

anterior, na qual o ritmo é associado à respiração, e, nesse sentido, podemos falar em uma experiência, em um fenômeno corporal. Mais adiante, Meschonnic reitera sua crítica à universalidade pretendida pelos estudos da métrica e lança luz sobre a presença do sujeito no enunciado:

Cette imposition de l'*ordre* (la contrainte – formelle – est un *maintien de l'ordre*, une censure et négation du désordre ; c'est pourquoi le métricien-mathématicien refusera le sujet et la psychanalyse), ce primat des proportions sur le chaos, possession ainsi du continu par-delà le discontinu, du divin ou de l'unité. Le rythme est alors l'hypostase du retour, il garantit l'identité du même. C'est pourquoi il *rassure*.¹²⁵

Aqui a crítica enfoca a recusa à desordem e ao caos promovida nos estudos de métrica que aspiram à generalização, os quais, segundo sua perspectiva, ignoram o sujeito e a psicanálise. Almejam, acima de tudo, o ordenamento, a proporção, a unidade, a garantia de uma *identidade do mesmo*. Tratar-se-ia de uma forma de, ainda quando o centro está na escuta, instrumentalizá-la em favor da apropriação e da dominação, para retomar a ideia de Derrida. Como se a escuta e o ritmo, fora da convenção ordenada da métrica, significassem uma espécie de ameaça, de irracionalidade, de devir do caos, de afirmação da diferença.

Podemos, a essa altura, retornar ao texto de Émile Benveniste publicado em 1951, no *Journal de Psychologie*, ainda essencial ao debate mais atual sobre o ritmo. O artigo enfoca a etimologia do que veio a se tornar a palavra *ritmo*:

¹²⁵ "Essa imposição de *ordem* (a limitação – formal – é uma *manutenção da ordem*, uma censura e uma negação da desordem, é por isso que o especialista em métrica/matemático recusará o sujeito e a psicanálise), esse primado das proporções sobre o caos, possessão também do contínuo para além do descontínuo, do divino ou da unidade. O ritmo é então a hipóstase do retorno, garantindo a identidade do mesmo. É por isso que ele *assegura*." *Ibid.* p. 10.

ρυθμοζ, d'après les contextes où il est donné, désigne la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide, la forme de ce qui n'a pas consistance organique : il convient au *pattern* d'un élément fluide, à une lettre arbitrairement modelée, à un péplos qu'on arrange à son gré, à la disposition particulière du caractère ou de l'humeur. C'est la forme improvisée, momentanée, modifiable.¹²⁶

O sentido da palavra se fixa depois de Platão, que passa a entender essa forma *improvisada, momentânea e modificável* como sujeita à escansão e à medida: *la circonstance décisive est là, dans la notion d'un ρυθμοζ corporel associé au μετρον et soumis à la loi des nombres : cette "forme" est désormais déterminée par une "mesure" et assujettie à un ordre.*¹²⁷ É a *ordem no movimento*.¹²⁸ Podemos observar como, a partir desse estudo etimológico, recupera-se a possibilidade de entrever no ritmo algo mais do que a métrica ordenadora e o desejo de circunscrever e dominar aquilo que se transforma, aquilo que se move, *a proporção e o arranjo distintivos dos elementos*.¹²⁹

Éric Bordas, partindo da leitura de Meschonnic, assume que *le rythme découvre le sens de l'énoncé, et, partant, la trace du sujet de/dans cet énoncé*.¹³⁰ Aqui, o ritmo associa-se ao sentido, mas esse sentido parece somente existir na dependência *das pistas que um sujeito deixa no enunciado*. Num outro momento, a presença do sujeito naquilo que é dito é ainda mais evidente:

¹²⁶ "ρυθμοζ, nos contextos em que surge, designa a forma no instante em que ela é incorporada por aquilo que se modifica, que é móbil, fluído, a forma daquilo que não tem consistência orgânica: convém ao *pattern* de um elemento fluído, de uma letra arbitrariamente modelada, a um peplo que se arranja como bem se entender, à disposição particular do caráter ou do humor. É a forma improvisada, momentânea, modificável". BENVENISTE, É. "La notion de rythme dans son expression linguistique". In: *PLG I*, p. 333.

¹²⁷ "Está aí a circunstância decisiva, na noção de um ρυθμοζ corporal associado ao μετρον e submetido à lei dos números : essa 'forma' é agora determinada por uma 'medida' e está sujeita a uma ordem". *Ibid.*, p. 334.

¹²⁸ *Idem*.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 335.

¹³⁰ "O ritmo descobre o sentido do enunciado, e, portanto, a pista do sujeito desse/nesse enunciado". BORDAS, É. "Le rythme de la prose", *Rhuthmos*, 2013. s/p. Disponível em : <<http://rhuthmos.eu/spip.php?article749>>. Acesso em: 07 jun. 2016.

Compte tenu de ces précautions méthodologiques, on entendra par *rythme*, dans une précision de la définition platonicienne, « l'organisation du mouvement de la parole par un sujet » (Dessons & Meschonnic, 1998, p. 28), idée qui a le mérite de replacer le sujet recteur au centre de la réflexion.¹³¹

O ritmo aqui prevê um sujeito que organiza, o ritmo só existe em razão desse sujeito – em algum sentido, poderíamos propor o oposto: que o sujeito também só pode se constituir enquanto há um ritmo que o organiza, que fundamenta a sua existência. Assim como, tanto para Nancy quanto para Labarthe, a escuta e o ritmo oferecem condição para a emergência de uma subjetividade. Ressoa aqui um outro texto de Benveniste, “De la subjectivité dans le langage”, no qual o sujeito deixa de ser apreendido por uma substância psicológica amorfa que pré-existiria à enunciação, e passa a ser considerado como parte constituinte e organizadora da linguagem, uma instância do discurso:

Nous tenons que cette “subjectivité”, qu’on la pose en phénoménologie ou en psychologie, comme on voudra, n’est que l’émergence dans l’être d’une propriété fondamentale du langage. Est “ego” qui dit “ego”. Nous trouvons là le fondement de la “subjectivité”, qui se détermine par le statut linguistique de la “personne”.¹³²

Assim, a subjetividade seria a emergência na linguagem do pronome *eu*, que fundamenta a existência dessa subjetividade e organiza, ao mesmo tempo, toda a linguagem. Numa outra formulação, Benveniste afirma que *c’est dans et par le langage que*

¹³¹ "Tomadas as devidas precauções metodológicas, entenderemos por *ritmo*, numa precisão da definição platônica, 'a organização do movimento da fala por um sujeito' (Dessons & Meschonnic, 1998, p. 28), ideia que tem por mérito reposicionar o sujeito reitor no centro da reflexão". Idem.

¹³² "Sustentamos que essa 'subjetividade', quer a direcionemos para a fenomenologia ou para a psicologia, como quiser, é apenas a emergência no ser de uma propriedade fundamental da linguagem. É 'ego' quem diz 'ego'. Encontramos aí o fundamento da 'subjetividade', que se determina pelo estatuto linguístico da 'pessoa'". "De la subjectivité dans le langage", In: *PLG I*, p. 260.

l'homme se constitue comme sujet.¹³³ Levando essa ideia ainda mais adiante, na contramão de perspectivas que veem nisso uma espécie de reducionismo do homem à linguagem (similar àquele lugar-comum binário da teoria a propósito da *arte pela arte*), Benveniste aponta para o fato de que uma mobilização epistemológica ocorre quando esses pressupostos são levados a cabo: *il ne saurait plus y avoir de théorie du langage sans théorie du sujet, ni de théorie du sujet sans théorie du langage. D'où la nécessité d'une critique du sujet*.¹³⁴ Essa presença do sujeito na linguagem, fundamental para que se possa haver tanto linguagem quanto um sujeito, deve, assim, ser pensada mais em termos de posicionamento (*je/tu*), do que como uma efetiva substância psicológica que pudesse fixar-se de uma vez por todas em uma identidade.

Cabe ainda uma observação adicional a respeito da língua que venho analisando, o francês. Leio textos de Gide em francês, ofereço as traduções em nota, mas isso não me exime de um grande abismo em relação a essa língua que me é estrangeira. Ainda mais me propondo a ler nesse momento o ritmo, corro um risco constante de deslizar em determinadas *impropriedades*, que não seriam vistas da mesma maneira por um nativo francês. É ao mesmo tempo o perigo que espreita o estudo de autores em língua estrangeira, e um rastro de minhas próprias condições de dizer qualquer coisa que seja: fundada numa língua específica, posicionando-me dentro dela a partir de condições enunciativas específicas. Mas a construção de uma pequena ponte pode ser possível. Retomo uma observação de Meschonnic a propósito do ritmo no francês:

Le français, n'étant pas une langue à accent de mot, mais à accent de groupe, n'a pas de code métrique comme l'anglais, l'allemand, le russe.

¹³³ "É na e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito". Idem, p. 259.

¹³⁴ "Não pode mais haver teoria da linguagem sem teoria do sujeito, nem teoria do sujeito sem teoria da linguagem. Donde a necessidade de uma crítica do sujeito". *PLG I*, p. 49.

(...) Ses accents sont donc doubles : métriques (pour la sixième et douzième syllabes de l'alexandrin classique, par exemple), *rythmiques* pour les autres, – rythmiques signifiant ici linguistiques et non codifiés, ce qui les a longtemps rendus invisibles d'un point de vue uniquement métrique.¹³⁵

Essa invisibilidade não-codificada do ritmo na língua retoma em grande parte a perspectiva que Benveniste recupera no estudo etimológico do termo ritmo: *rítmicos significa aqui linguísticos e não codificados*, algo que, segundo Meschonnic, é propiciado pela natureza da língua francesa, que não possui acento de palavra, mas um acento de grupo. Assim, não estando essa *natureza da língua* sujeita a uma codificação prévia (ainda que os esforços para essa codificação não sejam escassos), prevejo aí a possibilidade de articulá-la segundo minha leitura estrangeira e imprópria.

Gostaria de proceder à releitura do mencionado excerto de *Les Faux-monnayeurs*, intuitivamente escandido, que colocará em movimento as ideias anteriores e poderá, mais adiante, desenvolvê-las de uma maneira mais específica:

Albéric Profitendieu venait d'avoir au Palais une journée
particulièrement chargée :
il s'inquiétait de sentir une certaine pesanteur au côté droit ;
la fatigue, chez lui, portait sur le foie,
qu'il avait un peu délicat.
Il songeait au bain qu'il allait prendre ;

¹³⁵ "Não sendo o francês uma língua com acento de palavra, mas acento de grupo, ele não possui código métrico como o inglês, o alemão, o russo. (...) Seus acentos são, então, duplos: métricos (para a sexta e décima segunda sílabas do alexandrino clássico, por exemplo), rítmicos para os outros, – rítmico significando aqui linguísticos e não codificados, o que os tornou por muito tempo invisíveis de um ponto de vista unicamente métrico". MESCHONNIC, H. *Op. Cit.* p. 11.

rien ne le reposait mieux des soucis du jour qu'un bon bain ;
 en prévision de quoi il n'avait pas goûté ce jourd'hui,
 estimant qu'il n'est prudent d'entrer dans l'eau,
 fût-elle tiède,
 qu'avec un estomac non chargé.
 Après tout, ce n'était peut-être là qu'un préjugé ;
 mais les préjugés sont les pilotis de la civilisation.¹³⁶

É impressionante que, uma vez que se abra espaço para a inspiração completa e a expiração mais ou menos lenta, tudo seja melhor apreendido: *les éléments stabilisés du livre ou de la page sont aussi le lieu d'un mouvement qui les traverse*.¹³⁷ As respirações na frase são uma espécie de paciência de leitura, ao mesmo tempo que configuram uma necessidade primordial: ninguém deve sair sufocado daqui.

A primeira coisa que ouço nessa leitura escandida é a recorrência de determinadas assonâncias, como, por exemplo, em: *Monsieur Profitendieu était pressé de rentrer et trouvait que son collègue Molinier, qui l'accompagnait le long du boulevard Saint-Germain, marchait bien lentement*. As iterações entre os sons iguais ou próximos (por vezes em pares, por vezes em trios) são claras e até obsessivas, configurando rimas internas.

Por vezes a crítica rigorosa, sem afeto –
 a *hermenêutica da desconfiança*, de Rita Felski¹³⁸, de Paul Ricoeur¹³⁹ –
 aponta, ao mesmo tempo, para uma pressa e uma desesperança,
 uma falta de paciência fundadora,
 um descompasso em relação à possibilidade de criar,

¹³⁶ *Les Faux-monnayeurs*, p. 19.

¹³⁷ "Os elementos estabilizados do livro ou da página são também o lugar de um movimento que os atravessa". STAROBINSKI, J. *Op. Cit.* p. 47.

¹³⁸ "Critique is characterised by its 'againstness', by its desire to take a hammer, as Latour would say, to the beliefs of others". "A crítica é caracterizada por seu aspecto 'do contra', por seu desejo de dar com um martelo, como Latour diria, na crença dos outros". Felski, R. « Critique and hermeneutics of suspicion », p. 1.

¹³⁹ Um professor certa vez me informou que o termo *hermenêutica da desconfiança* aparece num texto de Paul Ricoeur, e que Rita Felski o tomou como base para o diálogo. Não fui checá-lo com precisão, ou chequei, e não me lembro direito (não se deve jamais confiar em mim para as datas, os espaços, os nomes e as fontes primárias). De todo modo, vale a nota precisando a imprecisão da referência.

de abrir portas e janelas, instaurar interpretações,
 erigir uma escada caracol,
 criar o seu próprio artesanato de palavras, colocar coisas no mundo.

É importante notar que não apenas as frases que ressaltei, mas o movimento inteiro do parágrafo reincidente nessas repetições rítmicas, pontuando como que um batimento insistente:

Albéric Profitendieu venait d'avoir au Palais une journée
 particulièrement chargée :
 il s'inquiétait de sentir une certaine pesanteur au côté droit ;
 la fatigue, chez lui, portait sur le foie,
 qu'il avait un peu délicat.
 Il songeait au bain qu'il allait prendre ;
 rien ne le reposait mieux des soucis du jour qu'un bon bain ;
 en prévision de quoi il n'avait pas goûté ce jourd'hui,
 estimant qu'il n'est prudent d'entrer dans l'eau,
 fût-elle tiède,
 qu'avec un estomac non chargé.
 Après tout, ce n'était peut-être là qu'un préjugé ;
 mais les préjugés sont les pilotis de la civilisation.¹⁴⁰

As repetições de sons sobretudo no término das orações integram mais ou menos o mesmo universo sonoro. As rimas emergem também visualmente quando as frases são divididas dessa maneira. A única oração que destoa desse movimento de simetrias e reincidentências é a última: precisamente, aquela na qual relatei ter observado um deslocamento enunciativo significativo, depois do *mais*. Essa rápida observação já põe em destaque a última oração em relação à massa sonora anterior. Não se trata mesmo de uma mera oposição de ideias entre o que vem antes do conectivo de oposição e o que vem

¹⁴⁰ *Les Faux-monnayeurs*, p. 19.

depois. Trata-se de um deslocamento de uma instância enunciativa, junto de um deslocamento de voz ou de um deslocamento sonoro.

Que efeito posso absorver desse uso da repetição vocálica e de sua subsequente quebra, ao final do trecho? Posso aqui arriscar alguns comentários, para que a questão se delineie. A primeira coisa que me chama a atenção nesse movimento é que as assonâncias não parecem corresponder a uma certa convenção geral da prosa, na qual não é recomendado o excesso de repetições sonoras próximas umas das outras. Quando se fala do ritmo da prosa, inclusive, é comum que se pense que ocorrerá precisamente o oposto do que nas formas tradicionais da poesia (sonetos, alexandrinos, métrica regular, rimas). Pierre Alferi, no breve ensaio “Rumo à prosa”, propõe que o ritmo da prosa tem a ver, justamente, com uma dificuldade fundamental de ser reconhecido, e não com uma regularidade sistemática:

Quanto ao ritmo, temos o costume de medi-lo por meio das formas evidentes que ele assume nos versos regulares. Sem dúvida a prosa tem o seu, mas, dizia Cícero, nada fácil de ser reconhecido. (...) Podemos distinguir o ritmo, que não deixa de ter regularidade, de sua medida, irregular em prosa; e reivindicar para esta a tarefa poética mais delicada.¹⁴¹

Alferi alude à prosa precisamente pela medida irregular, que torna o reconhecimento sonoro mais complexo do que em meio à sistematicidade da poesia metrificada. Para ele, a prosa (ao menos o que ele qualifica como boa prosa) é multifacetada, inclusive em sua composição rítmica, o que necessita de um olhar ou ouvido mais cuidadoso, mais *delicado*. O que ocorre no excerto destacado de Gide parece

¹⁴¹ ALFERI, P. “Rumo à prosa”, p. 425.

significar, se não o oposto completo dessa ideia – uma vez que em *Les Faux-monnayeurs* não se trata de uma métrica perfeitamente regular ou de simetrias perfeitamente regulares –, ao menos um deslocamento da perspectiva de Alferi (que sutilmente reproduz uma convenção em torno da prosa).

O excesso de repetições vocálicas pode fazer emergir, segundo o lugar-comum, um efeito de ausência de consciência na composição, ou talvez de um mal-estar sonoro, ou ainda a impressão de um espaço extremamente estreito de exploração: segundo essa perspectiva, ao trabalho com os sons nos textos literários, assim como às ideias, caberia um gesto de amplitude, não-restrição, com alternâncias e o máximo de diversidade possível. *A repetição é um recurso válido e útil, mas não deve ser empregada com afobação, com exagero ou despropósito na prosa. Cuidado com assonâncias!* Lembro-me vagamente de algum professor fazendo essas recomendações em voz alta, numa aula de meu primeiro ano de graduação. O virtuosismo sonoro seria signo de uma escrita de qualidade, elegante, erudita, que se esquivava de repetições desnecessárias, de um ensimesmamento encarado por essa convenção como uma falha. Algo um pouco semelhante ao emprego irrefletido de lugares-comuns ou clichês, que não são bem vistos para nenhum escritor *que se preze*.

Não é bom,
não é potente,
falta potência,
falta um reconhecimento universal da qualidade,
dado pelo maior número de pessoas possível,
é um dado numérico e objetivo.

Mas também um grande crítico sabe reconhecer um grande escritor,
um crítico potente.

Será que é possível adotar essa perspectiva na leitura de *Les Faux-monnayeurs* e proferir críticas estéticas rigorosas a Gide, culminando na conclusão de que ele é, na verdade, um escritor que domina mal a sua técnica? Caso a resposta seja afirmativa, creio que a análise iria se esgotar aqui. Mas poderíamos, é claro, cogitar uma resposta negativa para a questão, e daí o holofote se direciona menos para os signos de uma suposta qualidade de Gide, do que para a gama de efeitos possíveis gerados a partir dessas repetições – para o seu campo de ressonância.

Albéric Profitendieu é apresentado de um ponto de vista que muito sutilmente o ridiculariza¹⁴² (não inteiramente, donde a variedade do tom; para Barthes, o romance é cheio de uma *complexidade inverossímil*)¹⁴³, trancafiando-o na repetitividade de sua rotina e de seus costumes, do conforto (*a fadiga, nele, atingia o fígado, nada o descansava melhor do que um bom banho* etc.). Há uma tendência por parte do narrador de tornar a personagem algo patética.

As assonâncias, inseridas nesse contexto, além de encerrarem o leitor num estreito espaço de sons repetidos, de rimas com alguma coisa de cafona (como, talvez, um poema pouco trabalhado, com repetições simplistas, sob aquela perspectiva da amplitude de recursos necessária ao *bom escritor*), produzem também um efeito de banalidade desse cotidiano, apontando para como Profitendieu é prisioneiro desses hábitos e dessa insignificância, denunciando toda a sua vulgaridade. O próprio ritmo frasal funda a previsibilidade.

¹⁴² Para Roland Barthes, em "Notas sobre André Gide e seu Diário", o sobrenome já coloca algo de um estereótipo ou patético da personagem: "Distinguir os heróis pelo nome e as personagens pelo sobrenome. Os nomes de família são, no mais das vezes, característicos ou irônicos (mas, com que sutileza escolhidos!): Baragliou, Profitendieu, Fleurissoire". Numa nota de rodapé, especifica: "*Profitendieu* = *profit* (proveito, lucro) + *en* (em) + *dieu* (deus)". *Op. Cit.* p. 18.

¹⁴³ *Ibid.* p. 18.

Mas a leitura não se encerra aí: quando aquele que enuncia submete a sua própria voz à construção que reproduz o que ele parece criticar (a vulgaridade, a mesquinhez da vida do senhor Profitendieu com a repetição de sons parecidos e simplistas), ele, ao mesmo tempo, volta essa crítica sobre si mesmo, não se esquivando de sua radiação, o feitiço vira contra o feiticeiro. Não se trata meramente de uma alfinetada unilateral na personagem, de cima para baixo – como é muito comum, aliás, em romances em terceira pessoa, com um narrador onipotente que tem o poder de diminuir as suas personagens quando bem entende (como é o caso, *grosso modo*, dos romances de Balzac, por exemplo). Trata-se de uma alfinetada também em si mesmo. Ou ainda, uma espécie de amálgama irrestrito entre sua própria voz e aquilo que consistiria no objeto de narração, o que bagunça a ideia de uma ridicularização do outro, borra a plena separação entre sujeito e objeto e desfaz as hierarquias aí pressupostas.

E o que ocorre no fim do excerto, com a quebra sonora e enunciativa que emerge em *mais les préjugés sont les pilotis de la civilisation*? Eu não saberia concluir, mas suspeito que se trate da transposição da instância enunciativa para a posição tradicional do narrador geral e universalizante, como que se ela se lembrasse de súbito de que não deve se fundir às personagens o tempo todo e precisa, em algum momento, voltar a oferecer um panorama geral, a voz distante da certeza. Assim, esse enunciador parece corrigir a sua postura de uma hora para outra,

subir no salto novamente

e proferir a frase crítica da civilização e de valor pretensamente geral, dando por encerrado o apequenado, mesquinho e repetitivo movimento relativo às minúcias do cotidiano de Profitendieu.

Em algum momento desse texto, eu havia comentado que a leitura que faria aqui do parágrafo de *Les Faux-monnayeurs* significaria um desvio do que eu havia proposto no mestrado. Na dissertação, eu lia aquilo que vem depois do conectivo *mais* como um mistério enunciativo, a ausência de uma identidade definida, a impossibilidade de nomear quem estaria falando. De fato, a questão da identidade permanece em aberto – não parece, afinal, se tratar da circunscrição identitária de um narrador coeso e bem-acabado, como nos romances de Balzac, Stendhal, Victor Hugo, Tolstói.¹⁴⁴ Mas minha leitura vem se transformando um pouco (assim como eu mesma venho me transformando), no sentido de que leio aí, hoje, não tanto um mistério enunciativo, quanto a volta a uma posição hierárquica da enunciação de um romance em terceira pessoa: o narrador deve se posicionar sempre acima, no alto da montanha dos acontecimentos, sempre distante e desconfiado, sempre um hermeneuta desconfiado, sisudo, pronto a ridicularizar o outro.

Uma tese que vai absorvendo,
a cada capítulo,
os tópicos anteriores,
que vai se fundindo pouco a pouco com aquilo que lê,
que vai também destruindo a sua linearidade fundamental
em favor de algum tipo de pulsação,

¹⁴⁴ É claro que cada um dos narradores de cada um dos livros desses autores apresenta uma série de singularidades que impossibilitaria uma generalização grosseira como a que estou fazendo neste texto. No entanto, há também semelhanças que apontam para uma espécie de coerência ou razão narrativa (sobretudo no que concerne ao Romantismo francês) ausente em *Les Faux-monnayeurs*. Esse ponto por certo mereceria um desenvolvimento mais cuidadoso.

de algum tipo de prosódia fundamental.
Que se deixa invadir e submergir.

Rising (Ron Trent remix) – Kyoto Jazz Sextet

<https://www.youtube.com/watch?v=ltgJH1ne09g>

Ainsi soit-il

e o desejo de definir-se de uma vez por todas

Retornando a *Ainsi soit-il ou les jeux sont faits*, gostaria que relêssemos o seguinte excerto:

L'effort de l'éducation première devrait tendre à *désubjectiviser* l'enfant, à lui apprendre à voir et sentir les choses telles qu'elles sont en réalité, à les juger indépendamment de ses réactions personnelles. Je m'explique : à la table de famille, à Cuverville, chaque jour la même comédie recommence : l'un déclare-t-il qu'il fait très chaud, que l'on étouffe, aussitôt un autre proteste que, précisément, ce matin-là, il grelotte. Je sens. Je voudrais que les enfants qui sont à cette table deviennent capables d'estimer précisément le nombre de degrés que peut marquer le thermomètre. Il importe de les dresser à cela, qui coupe court aux discussions.¹⁴⁵

Já propus um breve comentário desse trecho na parte "Velho Gide num barco no lago toca a sua flauta de mil furos". Gostaria, ainda assim, que retomássemos a leitura depois de passar um certo tempo, depois de algumas interpretações, para ampliar um pouco mais seu campo de ressonância nesta tese (a leitura não se constrói precisamente nessas idas e vindas, no entretempo e nessas sobreposições?). Esse excerto se configura, no que diz respeito à adição de uma frase sobre a outra, expandindo-se, dilatando-se: *l'effort de l'éducation première devrait tendre à désubjectiviser l'enfant, à lui apprendre à voir et sentir les choses telles qu'elles sont en réalité, à les juger indépendamment de ses réactions personnelles*. O desejo específico é traduzido pelo mecanismo da explicação, que se generaliza para uma norma a respeito da educação, aglomerando efusivamente as

¹⁴⁵ *Ainsi soit-il ou les jeux sont faits*, p. 72.

formulações. Essas três primeiras orações são reincidências sobre um mesmo tema, variações, praticamente, de uma mesma expressão. Ao fim, Gide se interrompe num súbito impulso de síntese, quase que se desculpando pela proliferação que o tomava pouco antes: *je m'explique*.

Detecto, inicialmente, o desejo recorrente em Gide de sumarizar, de criar axiomas e dar a palavra final. Mas um tal ímpeto é suplantado por uma segunda voz que desdiz a firmeza da primeira e a desestrutura. Logo que algo é afirmado, essa outra voz pensa em possibilidades de negação, de contraposição, de relativização do que foi dito. Isso porque aquilo que vem depois do *eu me explico* não é propriamente uma síntese, uma conclusão de ideias, mas a descrição de uma cena: outra forma de fazer o discurso proliferar. O desejo de fazer todas as peças de seu raciocínio caberem dentro de uma pequena caixa é inviável. Ilustrar a tese acerca da dessubjetivação com a descrição de uma cena dá margem para que o escritor ou o próprio leitor se perca em algum detalhe, entre por alguma fresta ou imagem sem explicação, que o conduza para um lugar novo o qual nada tinha a ver com o desejo de concluir. Ademais, a cena, sua descrição, o recorte, o ritmo e a cadência que lhe é própria já fundamentam em si a presença de uma subjetividade organizadora do discurso.

Gide é uma personalidade múltipla – as contradições, a movência – que se expressa, por vezes, através de um mecanismo linguístico que corresponderia a uma personalidade una, fixa. Esse espírito desprendido e fluído não está isento de um desejo de solidez, de linearidade, de decidir-se definitivamente de uma vez por todas a respeito de alguma coisa que seja. A movência e a inquietude não encontram a todo momento uma forma que coincida com elas: a movência e a inquietude são interceptadas também pelos mecanismos linguísticos explicativos, que desejam repousar no esclarecimento e na racionalidade. A

ebulição da subjetividade múltipla, contraditória e por vezes caótica contempla o horizonte de expectativa do sossego, da univocidade. É, aliás, precisamente nesse desnível que uma correspondência plena entre forma e conteúdo pode ser questionada – existe aí uma impropriedade e uma heterogeneidade fundadoras do discurso. Elas qualificam em certa medida a incoerência particular a Gide.

Posso generalizar temporariamente essa leitura com o seguinte: quando Gide fala de si, ele mais facilmente se enrijece, ao mesmo tempo em que deseja circunscrever o espaço e a imagem do leitor. Trata-se de uma representação, de uma aparência congelada de si, e é por isso que ele deve aludir com exaustividade, no conteúdo, à necessidade da contradição e da transformação. Já quando não fala propriamente de si – no romance, por exemplo – algo como uma impulsão, uma emergência enunciativa parece ser mais clara, precisamente na análise do ritmo: a essa altura, o espaço do leitor não estaria mais por ele circunscrito, como desejaria Lejeune, e dá lugar a um amplo e imprevisível campo de ressonância. Essa imprevisibilidade opera no âmbito da própria escrita de Gide, como já vimos um pouco em *Les Faux-monnayeurs*, e se duplica no campo de ressonância que, de forma gradual, se abre na leitura.

Uma ideia que orbita em torno disso se encontra de modo oblíquo em alguns excertos de *Ainsi soit-il* os quais aludem a um impulso ou sinceridade, algo vago e repetitivo, que ganha corpo se pensamos na ideia de *um ritmo que constitui o sujeito*. Dois trechos em que essa alusão a uma sinceridade ou a um impulso (o *radar íntimo*, talvez) aparece são os seguintes:

Si j'ai désir de me contredire, je me contredirai sans scrupule : je ne chercherai pas la "cohérence". Mais n'affecterai pas l'incohérence non plus. **Il y a, par-delà la logique, une sorte de psychologique cachée qui**

m'importe, ici, davantage. J'ai soin de dire : "ici", car je ne puis supporter l'illogisme que momentanément et par jeu. Certes, rien de moins hilarant qu'un illogisme et je prétends ici m'amuser. Toutefois, sans la rigueur de raisonnement de Descartes, je reconnais que rien de solide ni de durable n'aurait pu être fondé. Mais cette partie serrée se joue sur un tout autre plan ; pour l'instant, ce n'est pas mon affaire. Et peut-être que, à mon âge, il est permis de **se laisser aller un peu**. Amen. (Ce qui veut dire, je crois : ainsi soit-il !).¹⁴⁶

La sincérité doit précéder le choix des mots et le mouvement de la phrase ; elle n'a rien à voir avec le cynisme des aveux.¹⁴⁷

O *psicológico oculto* é aquilo que sustenta o *ilogismo*, que, mesmo assim, não se manifesta aqui sem a complementação de sua justificativa e de sua explicação. Essa justificativa é o jogo e o riso: há algo de lúdico quando se brinca com a racionalidade e com o discurso baseado no *logos*. Mas, na idade avançada, Gide, embora tenha a cautela de justificar seus jogos e construir pontes entre eles e a própria coesão, retratando-se – *eu não fui ainda engolido por uma espécie de caos* –, Gide também deseja *se deixar fluir um pouco*. É isso sobretudo que lhe interessa nesse texto final: *se laisser aller un peu*. A sinceridade se situa nessa fluência – em vagar distraidamente por aí – e não no *cinismo das confissões*.

Podemos voltar a Benveniste, em seu mencionado texto sobre ritmo:

On peut alors comprendre que *ρυθμός*, signifiant littéralement “manière particulière de fluir”, ait été le terme le plus propre à décrire des

¹⁴⁶ "Se eu tiver vontade de me contradizer, vou me contradizer sem escrúpulos: não vou procurar a 'coerência'. Mas também não irei simular a incoerência. **Há, para além da lógica, uma espécie de psicologia escondida que me interessa aqui, antes de tudo.** Tenho o cuidado de dizer: 'aqui', pois só posso suportar o ilogismo momentaneamente e por brincadeira. Claro, nada menos hilário que o ilogismo, e aqui pretendo me divertir. Contudo, sem o rigor de raciocínio de Descartes, reconheço que nada de sólido ou durável poderia ter sido fundado. Mas essa parte cerrada se desempenha em outro plano. Por ora, não é problema meu. E talvez, na minha idade, seja permitido **se deixar levar um pouco**. Amém. (O que quer dizer, creio: assim seja !)". *Ainsi soit-il ou les jeux sont faits*, pp. 13-14. (Grifos meus).

¹⁴⁷ "A sinceridade deve preceder a escolha de palavras e o movimento da frase. Ela não tem nada a ver com o cinismo das confissões". *Ibid.*, p. 17.

“dispositions” ou des “configurations” sans fixité ni nécessité naturelle et résultant d'un arrangement toujours sujet à changer.¹⁴⁸

Há, assim, uma estreita relação entre emergência enunciativa e subjetividade, entre o ritmo e a sinceridade, para além da superfície do sujeito apreendido como idêntico a si mesmo. Vincular o ritmo ao motivo da sinceridade pode ser uma forma tanto de desnaturalizar aquilo que muitas vezes chamamos de ritmo, como também de desnaturalizar aquilo que muitas vezes chamamos de sinceridade. Desnaturalizar, inclusive, os binarismos que criamos em relação a essa última:

sinceridade x mentira
sinceridade x imitação
sinceridade (estilo autoral) x pastiche (cópia)

Roland Barthes se dá conta desse procedimento num parêntese de « Notas sobre André Gide e seu Diário »: *(todo o esforço de Gide é para tornar-se e tornar outrem "autêntico")*.¹⁴⁹ O que significaria, no universo de Gide, essa autenticidade? Que relação tem ela com a sinceridade? Que tipo de espaços enunciativos são configurados a partir daí e quais oposições ele pode criar (ou desfazer)? A proposta de Gide parece ser desordenada pelo que ocorre nos livros, e, nesse viés, o seu projeto anda na contramão da leitura da supremacia autoral de Lejeune. A organização entre o discurso supostamente conferido à subjetividade, à normatização dessa subjetividade, e a sua liberação nos livros não-

¹⁴⁸ "Podemos então compreender que ρυθμός, significando literalmente 'maneira particular de fluir', tenha sido o termo mais apropriado para descrever 'disposições' ou 'configurações' sem fixidez nem necessidade natural e resultantes de um arranjo sempre sujeito a mudar". "La notion de 'rythme' dans son expression linguistique". *PLG I*, p. 333.

¹⁴⁹ *Op. Cit.*, p. 9.

autobiográficos guarda em si a semente de uma potencial reordenação, que ultrapassa as próprias concepções e normas de Gide.

Também integra minha leitura o fato de que essa subjetividade inexistente sem a minha presença de leitora, sem a minha respiração que intermedia as palavras, sem minhas escansões imaginárias, sem uma certa entonação que existirá na conjunção entre a emissão do que está escrito com o ouvido de quem lê.

Além disso, outra consequência dessa questão é que eu mesma não poderia falar no *sujeito em Gide* como algo universal, cuja identidade é preciso que todos os leitores absorvam. Trata-se, isto sim, de uma hipótese circunstancial, que depende dos termos deste texto, de minha escrita, de minha leitura e do ritmo que me configura. Essa hipótese já seria diferente caso as condições enunciativas fossem outras. Já foi diferente no momento de sua leitura e de sua discussão, na banca de qualificação, e presumo que se tornará diversa – um novo movimento, novas emergências – no momento das arguições finais da tese, nos possíveis campos de ressonância que se abrirão também nos leitores da banca destinada à defesa deste texto.

Na medida em que o texto crítico reproduz estruturas hierárquicas em seu interior, como é o caso do livro de Lejeune e de Candido, ele contribui para uma manutenção de ordem que nem sempre se coaduna com as pretensões de seu conteúdo, que podem ir na contramão dos lugares comuns e das certezas fixas da opinião. Num tempo em que até certas militâncias que se opõem ao estado das coisas se submetem às leis da repetição e

da obediência, da normatização, do policiamento, da cartilha da verdade, vejo esse micro movimento desse micro oceano como uma espécie de fundamento, como uma espécie de resistência em potencial.

O que seria então deixar de reproduzir essas estruturas? De que posição se pode questionar o *lugar próprio* do leitor? Como fundar um espaço possível de leitura que não aquiesça com solicitude, como almejado no texto de Lejeune citado na primeira parte?

Georges Bataille diz o seguinte sobre Gide:

Le récit de Gide (*Et nunc manet in te*) a pour objet l'horreur à laquelle bute l'existence limitée de l'homme, dès l'instant où elle n'accepte plus ses limites. Et bien qu'il ait voulu ou même ait cru la surmonter, l'image que Gide en dernier lieu nous laissa pourrait être celle d'un homme qui perdait pied.¹⁵⁰

Isto é: subsiste em Gide acima de tudo – testando inclusive os limites de sua própria linguagem – *o horror aos limites*, e eu diria menos: a brincadeira constante com os limites, um deleite e um jogo, que dão lugar por fim à imagem de *perder o chão*.

Whatever You Need – David & Hjalti

<https://www.youtube.com/watch?v=CssIV43oiCA>

¹⁵⁰ "A narrativa de Gide (*Et nunc manet in te*) tem por objeto o horror no qual se confina a existência limitada do homem, desde o momento em que ela não aceita mais os seus limites. E mesmo que ele tenha querido ou mesmo tenha acreditado superá-la, a imagem que Gide em última instância nos deixou poderia ser aquela de um homem que perdia o chão." BATAILLE, G. "L'art et les larmes d'André Gide". In: *Œuvres Complètes*. Vol. XII. p. 138.

O som de uma moeda falsa lançada sobre a mesa é precisamente o mesmo de uma moeda de ouro

Na segunda parte de *Les Faux-monnayeurs*, intitulada “Saas-Fee”, lemos, no *Journal d'Édouard*, uma conversa que o escritor desenvolve com uma espécie de terapeuta do jovem Boris, Sophroniska. Essa conversa aparece um pouco antes da grande discussão em torno do romance puro que mencionei antes neste texto, na qual Édouard se atrapalha enormemente. Aqui, Sophroniska relata as ferramentas analíticas empregadas com Boris, que tem o hábito de inventar histórias falsas e mentir sobre praticamente tudo. Édouard se interessa pela forma como Sophroniska consegue depreender alguma verdade nisso, no contexto da análise dos sonhos da criança. Sophroniska, descontente com o rumo polarizado que toma o raciocínio de Édouard, complementa o diálogo com o seguinte:

Invention, imagination malade... Non ! ce n'est pas cela. Les mots nous trahissent. Boris, devant moi, rêve à voix haute. Il accepte tous les matins de demeurer, une heure durant, dans cet état de demi-sommeil où les images qui se proposent à nous échappent au contrôle de notre raison. Elles se groupent et s'associent, non plus selon la logique ordinaire, mais selon des affinités imprévues ; surtout, elles répondent à une mystérieuse exigence intérieure, celle même qu'il m'importe de découvrir ; et ces divagations d'un enfant m'instruisent bien plus que ne saurait faire la plus intelligente analyse du plus conscient des sujets. Bien des choses échappent à la raison, et celui qui, pour comprendre la vie, y applique seulement la raison, est semblable à quelqu'un qui prétendrait saisir une flamme avec des pincettes. Il n'a plus devant lui qu'un morceau de bois charbonneux, qui cesse aussitôt de flamber.¹⁵¹

¹⁵¹ “*Invenção, imaginação doentia...* Não! Não é isso. As palavras nos traem. Boris, diante de mim, sonha em voz alta. Aceita ficar todas as manhãs, durante uma hora, nesse estado de meia-vigília em que as imagens que se propõem a nós escapam ao controle de nossa razão. Agrupam-se e associam-se, não mais segundo a lógica comum, mas segundo afinidades imprevistas; sobretudo, respondem a uma misteriosa exigência interior, a mesma que me importa descobrir; e essas divagações de uma criança me informam muito mais do que poderia fazê-lo a mais inteligente análise do mais consciente dos sujeitos. Muitas coisas escapam à razão, e quem, para entender a vida, serve-se somente da razão, é semelhante a alguém que pretendesse pegar

Aqui o tema se circunscreve à dificuldade de captar somente através da razão consciente os fenômenos da vida e, especificamente, da subjetividade. Sophroniska defende que seja preciso apreender outros tipos de associação entre as palavras, para além daquelas ditadas por uma lógica racional e analítica. Ela menciona certas *afinidades imprevistas*. Para Sophroniska, Boris *sonha em voz alta*, de modo que a lógica de seu discurso se assemelhe à lógica do sonho, que tende mais à associação e às afinidades imprevistas do que à razão consciente da vigília. Sophroniska é capaz de depreender disso uma espécie de conhecimento a respeito de Boris, que, para ela, é mais significativo do que a fala do garoto em sua plena consciência. A razão clara seria aquela que mais prega peças, pelo fato de que, nesse campo, Boris tem a mania de mentir.

Evidentemente, isso se refere às associações do menino. Mas me parece que, mais uma vez, as palavras extrapolam o universo das personagens e transbordam para as próprias operações enunciativas do romance: guiar-se por palavras, mobilizar-se através da escuta, extrapolar o controle da razão. Esse é um dos mecanismos que está em jogo na estrutura de *Les Faux-monnayeurs*: os capítulos e o enredo não transcorrem dentro de uma lógica unívoca, não obedecem apenas a uma norma de encadeamento (a linearidade e a coesão), não se submetem apenas a uma voz narrativa e tampouco a uma uniformidade tonal, por assim dizer. O caráter experimental do romance reside precisamente aí, assim como a dificuldade de submeter a sua interpretação a um método crítico pré-determinado.

Um pouco depois, ainda no contexto dessa viagem realizada em grupo para Saas-Fée, lemos um diálogo entre Laura e Bernard. Laura, ao longo do livro, já foi amante de

uma chama com uma pinça. Tem diante de si apenas um pedaço de madeira carbonizado, que logo cessa de flamejar”. *Les Faux-monnayeurs*, p. 177. (Trad. pp. 196-7).

Douviers, depois de Édouard, e agora recebe declarações calorosas por parte Bernard.

Essas declarações são curiosamente inauguradas com um diálogo a propósito da dúvida:

Je voulais vous demander, Laura, dit Bernard : pensez-vous qu'il y ait rien, sur cette terre, qui ne puisse être mis en doute?... C'est au point que je doute si l'on ne pourrait prendre le doute même comme point d'appui ; car enfin, lui du moins je pense, ne nous fera jamais défaut. Je puis douter de la réalité de tout, mais pas de la réalité de mon doute.¹⁵²

Reaparece no excerto a problemática em torno da suspensão da realidade, que é aqui assimilada à ideia de uma certeza, em favor da dúvida que inunda tudo. Bernard sugere que se tome a própria *dúvida como ponto de apoio*. Imagino uma criança que tenta se equilibrar em pé no centro de uma gangorra, sem deixar que ela penda para nenhum dos lados: esse movimento exige um constante esforço e a preservação de uma tensão, que não se resolve. É a operação envolvida ao longo dos capítulos de *Les Faux-monnayeurs*, que faz aflorar tensões atrás de tensões, sem as solucionar: *ah! Comme il faut attendre pour la résolution de l'accord!*¹⁵³ Nesse caso, a metáfora vem da música: essa frase é proferida pelo velho La Pérouse, em meio a uma conversa que esse tem com Édouard – e que lemos através do registro do seu diário –, na qual ambos ouvem uma sinfonia de Beethoven. A exclamação encerra a primeira parte de *Les Faux-monnayeurs* e é seguida por "Saas-Fée", na qual ocorrem os grandes diálogos teóricos do romance que comentei acima.

Logo depois da citada fala de Bernard a respeito da dúvida como ponto de apoio, ele é questionado por Laura, já desconfiada, sobre seu objetivo em iniciar uma tal conversa.

¹⁵² "Eu queria lhe perguntar, Laura – disse Bernard: – acha que não há nada neste mundo que possa ser posto em dúvida?... A ponto de eu me perguntar se não se poderia tomar a própria dúvida como ponto de apoio; pois creio que ao menos ela, afinal, nunca nos abandonará. Posso duvidar da realidade de tudo, mas não da realidade de minha dúvida." *Ibid.*, p. 192. (Trad. p. 213).

¹⁵³ "Ah! Como é preciso esperar a resolução do acorde!" *Ibid.*, p. 163. (Trad. p. 181).

Ele se resolve com o seguinte: *je voudras écrire l'histoire de quelqu'un qui d'abord écoute chacun, et qui va, consultant chacun, à la manière de Panurge, avant de décider quoi que ce soit.*¹⁵⁴ Numa referência a Rabelais, Bernard sugere sua vontade de escrever a partir de uma escuta indistinta do que vem de fora, sem recorte preciso senão a própria escuta. Ora, não é precisamente isso que está em jogo em *Les Faux-monnayeurs*? Muito já se disse desse romance a propósito da dúvida e da suspensão das certezas: essa é uma das interpretações mais difundidas do livro e, imagino eu, uma de suas características mais evidentes. A especificidade de minha leitura se concentra precisamente num vínculo entre a suspensão das certezas e a escuta: não se trata mais de um objetivo definido ou de uma mensagem precisa que Gide passaria através da escrita do romance, mas de uma constante perseguição da própria escuta, que desfaz as certezas prometidas pelo andamento de um enredo unívoco, o qual obedeceria à linearidade de uma proposta narrativa mais ou menos clara. Ressoa ainda em minha leitura a dicotomia proposta por Nancy entre escuta e entendimento.

Logo no início do romance, lemos os seguintes pensamentos de Monsieur Profitendieu, um pouco depois que Bernard deixara a casa do pai, cena que também analisei aqui mais cedo: *certes il a toujours cru qu'il devait blâmer ce qu'il sentait en Bernard de neuf, de rude, et d'indompté ; mais il a beau le croire encore, il sent bien que c'est précisément à cause de cela qu'il l'aimait comme il n'avait jamais aimé les autres.*¹⁵⁵

Monsieur Profitendieu gostaria de sentir indignação pela partida de Bernard, gostaria de

¹⁵⁴ "Eu gostaria de escrever a história de alguém que primeiro ouve cada pessoa, e que as vai consultando, à maneira de Panúrgio, antes de decidir o que quer que seja." *Ibid.* p. 192. (Trad. p. 213).

¹⁵⁵ "Certamente ele sempre acreditara que devia censurar o que sentia de novo em Bernard, de rude, de indomado; mas, por mais que ainda acredite, sente que era precisamente por causa disso que o amava como nunca amara os outros." *Ibid.*, p. 26 (Trad. p. 27).

poder culpá-lo e de se destacar emocionalmente do filho com a mesma facilidade com que o próprio Bernard o fez, despedindo-se da família unicamente com a fria carta. A mágoa o corrói e se junta à dor no fígado, que o atormenta desde o início do capítulo. Mas é aquilo que tem de *novo*, de *rude* e de *indomável* em Bernard que desperta o afeto de Profitendieu, malgrado a sua racionalidade que aponta para o contrário, e que almejaria a certeza e o controle.

Poucas páginas antes, Bernard conclui junto de seus amigos que: *c'est dans l'extraordinaire que je me sens le plus naturel*.¹⁵⁶ É o caráter atípico e fora do convencional de Bernard – tudo aquilo que ele cultiva de extraordinário – que atrai Profitendieu, ainda que esse último faça todo o esforço que pode para dissimular até em si mesmo esse sentimento e afogá-lo cada vez mais para dentro. Em alguma medida, *Les Faux-monnayeurs* também representa aquilo que há de indomável e de estrambólico nas associações promovidas por uma subjetividade e na própria casualidade do fluxo da vida, quando essa se deixa conduzir pela escuta e não pela sistematicidade subjacente ao anseio de entendimento. Não se trata apenas de representar essas associações e diluí-las na própria forma do romance, mas de ater-se a isso sobretudo a partir de um impulso afetivo: *amar o caráter indomável como jamais se amou qualquer outro*.

Leio grande parte dos trechos de Gide e principalmente *Les Faux-monnayeurs* oferecendo com eles interpretações parciais do livro e da própria escrita de Gide, pequenas

¹⁵⁶ "É no extraordinário que me sinto mais natural." *Ibid.* p. 14. (Trad. p. 14).

chaves que abrem pequenas gavetas as quais, quando abertas, dão aflição pela quantidade de papéis amassados e coisas amontoadas em seu interior. Aquelas gavetas que usamos para esconder a bagunça que nos aflige caso estivesse espalhada à vista sobre a mesa. Essas chaves não revelam nada de substancial no sentido de definitivo ou categórico. Mas também não são prescindíveis a ponto de desejarmos jogá-las fora.

Uma outra imagem que associo a essa forma de interpretação é uma música que proponho para uma pista em determinado momento, que faz sentido naquelas circunstâncias, naquele contexto, naquela atmosfera criada por aquele número específico de pessoas, dentro de uma sala com sua dimensão particular ou na rua com a sua amplitude particular, e que depois dá lugar a outra música e depois a outra. Em seu conjunto, poderíamos dizer que essas músicas formam uma narrativa, mas trata-se sempre de uma narrativa temporária, circunstancial e que conserva como marca a sua singularidade. Ela funciona dentro de determinadas condições corporificadas, para aquela pequena comunidade de pessoas que é a pista, para as suas *afinidades imprevistas* mescladas à minha *misteriosa exigência interior*, mas jamais é capaz de se expandir na direção de algo como a universalidade. Essa narrativa embala uma pista e nada mais. O seu sentido se circunscreve à transitoriedade da escuta.

É dessa forma que propus as leituras contidas nesta tese, e creio que, a partir disso, possamos flertar com a ideia de uma hipótese – afinal de contas, este texto continua orbitando em torno da categoria *tese*. Defini a escuta como uma espécie de bússola para que nos localizemos juntos no romance e na escrita de Gide (que é, para mim, um trampolim, um gatilho), para desenhar no interior de sua escrita uma trajetória crítica (bastante labiríntica, é verdade, entrecortada por buracos e abismos), para propor

localizações temporárias. Os terrenos contidos nessa cartografia não pertencem somente a uma suposta objetividade exclusiva do romance, mas são formados na mescla entre a minha própria subjetividade e aquilo que leio. A leitura do romance e dos outros trechos de Gide por esse viés é capaz de fundar um campo de ressonância no qual a margem fronteira entre o sujeito leitor e o objeto eloquente se borra, se dilui. Os contornos nítidos desbotaram. Nesse procedimento, a linearidade de uma tese que se propõe a escrever crítica literária também se perde por vezes; por vezes se compromete. Não que ela não exista: o meu texto obedece também a uma certa regularidade, mas ela é continuamente interrompida em favor da emergência de outras formas de pensamento associativo que não a própria coesão suposta pela forma de uma tese tradicional. A ideia de campo de ressonância é ampla e se abre para outras maneiras de experimentar a leitura e o eco que a escrita de Gide gera em mim. Há aqui a interpretação mais convencional, por assim dizer, e há também outras operações de leitura.

Penso em dois caminhos para tirar consequências dessas reflexões e desses experimentos. O primeiro deles se encontra no seguinte excerto de Jacques Rancière, do livro *O desentendimento*:

Toda subjetivação é uma desidentificação, o arrancar à naturalidade de um lugar, a abertura de um espaço de sujeito onde qualquer um pode contar-se porque é o espaço de uma contagem dos incontados, do relacionamento entre uma parcela e uma ausência de parcela.¹⁵⁷

Rancière instaura uma distinção entre subjetividade e identidade em favor da teoria que ele arquiteta, em *O desentendimento*, sobre a política localizar-se onde não há mais

¹⁵⁷ RANCIÈRE, J. *O desentendimento*, p. 47.

identidade, onde as fronteiras que definem o que é visível e audível, que delimitam aquilo que já está contado e escrito na lei, cedem lugar a uma espécie de caos: lá precisamente onde emergem aqueles que ainda não estão *contados*, aqueles que ainda não foram *vistos* e o discurso que ainda não foi *ouvido*. É o contrário, portanto, da identificação com o que já existe e da identidade como cerca que qualifica o terreno do sujeito. A subjetividade se torna, assim, o campo por excelência de emergência da política: a subjetividade é a desidentificação, é destacar-se de um lugar próprio.

A aplicação prévia de um método, como na discussão que levantei ao longo desta tese, não seria, desse ponto de vista, política, pois o método enquadra a subjetividade leitora, criadora e agente. Por mais que certos métodos se pretendam, no conteúdo de sua interpretação, políticos, a própria forma que enrijece e tolhe a possibilidade de uma emergência enunciativa no processo da leitura, em favor de uma obstinação científica, seria, segundo Rancière, apolítica. A separação enrijecida entre sujeito e objeto enquadra – no sentido da moldura, como quando Barthes diz que Gide *não cabe em uma moldura* – essa emergência enunciativa, torna-a uma identidade e confere-lhe um lugar prévio em relação à possibilidade desordenadora contida na literatura e na leitura da literatura.

A política é assunto de sujeitos, ou melhor, de modos de subjetivação. Por *subjetivação* vamos entender a produção, por uma série de atos, de uma instância e de uma capacidade de enunciação que não eram identificáveis num campo de experiência dado, cuja identificação portanto caminha a par com a reconfiguração do campo da experiência.¹⁵⁸

Trata-se, assim, de um desordenamento que implica não só os discursos fixados – como no caso dessa *capacidade de enunciação que não se identifica a um campo de*

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 46.

experiência dado – mas também uma reconfiguração do próprio *campo da experiência*. Essa perspectiva tem a particularidade de não separar, como duas zonas incomunicáveis entre si, discurso e experiência, como se o discurso fosse isento de responsabilidade e de capacidade de ação no mundo: aqui, a instância de enunciação está munida da potencialidade de desordenar, precisamente, o campo da experiência.

Uma subjetivação política torna a recortar o campo da experiência que conferia a cada um sua identidade com sua parcela. Ela desfaz e recompõe as relações entre os modos do *fazer*, os modos do *ser* e os modos do *dizer* que definem a organização sensível da comunidade, as relações entre os espaços onde se faz tal coisa e aqueles onde se faz outra, as capacidades ligadas a esse *fazer* e as que são requeridas para outro.¹⁵⁹

O recorte é aquilo que se define a partir da emergência enunciativa – e, portanto, confere existência aos *modos de subjetivação*. Esse recorte tem consequências amplas: *recompõe as relações entre os modos do fazer, os modos do ser e os modos do dizer*. A hierarquia entre teoria e ação, entre discurso e experiência, é também, desse ponto de vista, reorganizada. Não se trata mais de uma coisa se sobrepor à outra: no sentido de o discurso conservar-se *apenas como discurso*, inócuo, e a ação despontar como um processo redentor. Os elementos se posicionam numa planície, olham uns para os outros da mesma altura, se intercambiam, intervêm uns nos outros. Ainda nesse momento do texto, Rancière fala da política como aquilo que é capaz de construir *relação entre as coisas que não tem relação*.¹⁶⁰ A capacidade associativa de uma subjetividade, sobre a qual falei mais de uma vez neste texto e que é também ela agente de interpretação e configuração em

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 52.

¹⁶⁰ *Idem.*

minha escrita (na mescla entre subjetividade e objetividade promovida pela leitura), pode ser política na medida em que sugere pontes improváveis entre as coisas no mundo, reinstaura algumas fronteiras enquanto desfaz outras. A problemática em torno da homogeneidade é aqui fundamental. Ainda em *O desentendimento*, Rancière diz que *existe política quando existe um lugar e formas para o encontro entre dois processos heterogêneos*.¹⁶¹

O segundo caminho possível para essa leitura seria estender uma ponte da oposição de Rancière entre identidade e subjetividade para o binômio de Jean-Luc Nancy que distingue entendimento de escuta. O entendimento vincular-se-ia à circunscrição da identidade, no sentido de que busca definições, um ponto terminal, um objetivo e uma mensagem; no sentido, em suma, de que busca transformar a escuta e a subjetividade em discurso, torná-las *inteligíveis* segundo o critério unívoco do *logos*, que procura encaixá-las em seu lugar próprio, para o qual há recipiente previamente definido (o jogo de encaixes). Já a escuta e o campo de ressonância que ela implica invoca a subjetividade, que é um lugar não previsto, o qual abrange uma heterogeneidade de formas e modos de operar, que mobiliza as fronteiras ao redor e se constrói na impropriedade de cada novo contexto em que se diz *eu*. Esse *eu* está fundado no seio da operação de escuta.

Uma pergunta possível, a partir disso, seria a seguinte: no deslocamento das repartições pré-estabelecidas entre barulho e discurso, entre audível e inteligível, estaria eu localizando-me na empreitada de oferecer inteligibilidade àquilo que se situava na ordem do audível? Estaria eu, em meio a essa empreitada arriscada, sem fórmula própria

¹⁶¹ *Ibid.* p. 43.

e imprevisível, transformando a escuta em entendimento? Se a resposta fosse afirmativa, em que espécie de entendimento consiste este texto?

Indo um pouco mais fundo nessa interpretação, lembro-me ainda da sugestão de Nancy do sujeito como um *renvoi*, que poderíamos traduzir como um *retorno*:

Ce renvoi lui-même dût-il être infini et le point où l'occurrence d'un *sujet* au sens substantiel dût-il n'avoir jamais lieu que dans le renvoi, donc dans l'espacement et dans la résonance, et tout au plus comme le point sans dimension du *re-* de cette résonance : la répétition où le son d'amplifie et se propage aussi bien que le rebroussement où il se fait écho en se faisant entendre.¹⁶²

A minha escolha pela tradução do termo como *retorno* especificamente (e não como *reenvio*, por exemplo) está absolutamente designada pelas minhas circunstâncias e por uma analogia particular: *retorno* é também como se chamam, na estrutura do *soundsystem* de uma festa, as caixas de som que ficam ao lado do DJ, atrás das caixas principais que se propagam para a pista, e que constituem uma referência em relação ao som que se amplifica para a pista. Assim, o retorno cumpre precisamente a função contida em seu nome: quando manipulo o *mixer*,¹⁶³ por posicionar-me atrás das caixas principais que dão para a pista, necessito do retorno para ouvir o simulacro do resultado dessa

¹⁶² "Esse retorno deveria ser infinito, e o ponto ou a ocorrência de um *sujeito* no sentido substancial deveria ter lugar apenas no retorno, portanto no espaçamento e na ressonância, e, em grau máximo, como o ponto sem dimensão do *re-* de tal ressonância: tanto na repetição na qual o som se amplifica e se propaga, quanto na reversão na qual ele se faz eco fazendo-se escutar." NANCY, J-L. *À l'écoute*, p. 25.

¹⁶³ O *mixer*, como o próprio nome já diz, é o equipamento que uso para realizar a *mixagem* entre uma faixa musical e outra: ele consiste, dentre outras funções, no mínimo em dois canais (um para cada música) e em frequências (normalmente, graves, médias e agudas), que posso manipular para realizar a mixagem (por exemplo, anular as frequências graves de uma música e gradualmente trazê-las à tona substituindo-as pelas frequências graves da música anterior). Essa manipulação de frequências é bastante sutil e não obedece a uma regra geral: trata-se efetivamente de *escutar* o que se passa (com a ajuda das caixas de retorno) e transitar de uma música para outra por meio dessas frequências.

manipulação, cujo foco é a própria pista. O retorno é, assim, um resultado do que eu mesma proponho, que se expande para a pista de dança, e que retorna para meus ouvidos.

O retorno constitui a própria subjetividade, como um movimento incessante entre a escuta que penetra meus ouvidos, as escolhas e afinidades imprevistas a partir do que entra, um agenciamento que é capaz de emitir e simular sons, recortar formas e o retorno dessa parcialidade novamente para os ouvidos. Isso diz respeito tanto à discotecagem quanto à escrita.

Sujeito:

ponto *sem dimensão*, eco e campo de ressonância.

Retorno sem início demarcado e que não se encerra num destino fixo.

Este texto é meu espaço de ressonância, portanto, a minha subjetividade.

Creature Pt. 2 – Djrum

<https://www.youtube.com/watch?v=ItiiMxEdsUc>

Diário do medo

Excerto do Journal d'Édouard no interior de *Les Faux-monnayeurs*:

A mesure qu'une âme s'enfonce dans la dévotion, elle perd le sens, le goût, le besoin, l'amour de la réalité. J'ai également observé cela chez Vedel, si peu que j'ai pu lui parler. L'éblouissement de leur foi les aveugle sur le monde qui les entoure, et sur eux-mêmes. Pour moi qui n'ai rien tant à cœur que d'y voir clair, je reste ahuri devant l'épaisseur de mensonge où peut se complaire un dévot.¹⁶⁴

Por mais que eu considere impraticável levar qualquer frase presente em *Les Faux-monnayeurs* ao pé da letra, forçá-la a corresponder a uma realidade não-problemática, não tenho como não reconhecer uma correspondência dessas palavras com minha realidade circundante. No momento em que leio esse trecho, uma névoa de angústia volta a subir em mim – ou uma onda sombria. Apesar do tom arrogante de Édouard nesse excerto de seu diário – como se apenas a ele coubesse a clareza, e ela ali compareceria sem falta –, não deixo de me identificar com essa impressão de que, em minha realidade social, proliferam-se os devotos. Desde a própria religião até a política, no momento em que elas voltam a andar de mãos dadas no Brasil, observo como a fé num salvador da pátria cega as pessoas para o horror da realidade em volta e até para a posição na qual elas mesmas se situam. Trata-se de representatividades falsas e correspondências mentirosas: são poucos os efetivamente contemplados pela ideologia vigente nesse momento de meu país (a

¹⁶⁴ "À medida que uma alma se afunda na devoção, ela perde o sentido, o gosto, a necessidade, o amor da realidade. Também observei isso em Vedel, por pouco que tenha conversado com ele. A fascinação de sua fé os cega a respeito do mundo que os cerca e deles próprios. Para mim, que de nada faço tanta questão como de enxergar com clareza, fico atônito diante da espessura da mentira em que pode se comprazer um devoto". *Les Faux-monnayeurs*, p. 110. (Trad. p. 118).

ideologia da extrema direita, que os nomes sejam ditos). O fascismo destrói quase todos, mas uma parte, que ainda não estou certa sobre ser a maioria, parece desejá-lo com devoção, como se no horror estivesse a nossa possibilidade de salvação. Isso me dá medo.

O povo presente sob forma de sua redução estatística é um povo transformado em objeto de conhecimento e de previsão que afasta a aparência e suas polêmicas. A partir daí, podem instaurar-se procedimentos de contagem exaustiva. O povo é idêntico à soma de suas partes. A soma de suas opiniões é igual à soma das partes que o constituem. A contagem é sempre par e sem resto. E esse povo absolutamente igual a si também sempre é passível de ser decomposto em seu real: suas categorias sócio-profissionais e suas classes etárias. Nada por conseguinte pode ocorrer sob o nome de povo a não ser a apuração das opiniões e dos interesses de suas partes enumeráveis com exatidão.¹⁶⁵

De que forma seria possível reemergir, em meio a isso, a operação política passível de ocorrer na constituição da subjetividade?

Na última sabedoria de Gide, nenhuma segurança, sempre aquele tremor (*Das Schaudern*); é uma sabedoria que não nega, que não abafa o sofrimento; não congela os demônios, e, com pálpebras que a idade torna pesadas, não olha para Deus com uma serenidade insultante.¹⁶⁶

Eu sinto um intenso misto de esperança e desesperança, de força e fraqueza, de coragem e medo, de sede pelo movimento, pela aventura, e de inevitável necessidade de imobilidade, de isolamento, de não sair da cama. Eu estou no olho de um furacão, não consigo mais falar ou escrever sobre qualquer outra coisa. Ainda assim, me sinto irremediavelmente inapta para escrever uma só palavra a respeito de tudo o que acontece à minha volta nesse momento, e que muito provavelmente também toca todos os

¹⁶⁵ RANCIÈRE, J. *O desentendimento*, pp. 107-8.

¹⁶⁶ BARTHES, R. "Notas sobre André Gide e seu diário", In: *Inéditos Vol. 2 – Crítica*. p. 13.

membros da minha banca de doutorado, também toca a vida de todos eles e também toca, como uma incerta lufada de vento frio e chuvoso seguido de uma trovoadas, esta Universidade. Eu voluntariamente já havia decidido me afastar daqui durante um tempo, depois de dez ininterruptos anos de pesquisa nesta Faculdade. Já falei sobre isso neste texto. Mas, agora, ela também parece se afastar em algum lugar, em algum lugar a aposta permanece mais do que antes incerta.

E, na incerteza, os ouvidos ficam mais atentos, como de um bicho ameaçado no meio da floresta. Na incerteza ainda mora o movimento e, no seio do movimento, ainda mora a coragem.

Diário da coragem

09/10/18

A união dos meus amigos, a união de quem fecha comigo. De quem não arreda o pé e que entende a urgência dos tempos de urgência, de quem compreende a gravidade de quando há gravidade. Que não minimiza a dor fundamentada do outro e que lança, do outro lado do penhasco, embaixo do qual se vê um abismo, a corda da empatia. Eu sou filha única, mas hoje me sinto com alguns irmãos. Se há uma coisa que desenha uma fina camada de proteção em minha volta e que me dá motivo de criar em meio ao deserto, de persistir em meio ao medo, são os meus irmãos. A música também é minha irmã. A literatura também é minha irmã. Elas me acompanham, me refletem e, vez ou outra, quando não há resposta tangível e sobretudo quando há muita angústia, lançam réplicas incertas na maior parte das vezes de um passado terrível. No tempo cíclico, eu uso esses espelhos para os dois sentidos do verbo refletir.

Não se deve crer que o *Diário* se opõe à obra
e que não é, ele também, uma obra de arte.
Há frases que estão a meio-caminho entre a confissão e a criação;
só falta inseri-las num romance,
e já serão menos sinceras
(ou melhor:
sua sinceridade conta menos que uma outra coisa,
que é o prazer de as ler).
Eu até diria o seguinte:
não é o *Diário de Édouard*
que se parece com o *Diário* de Gide;

ao contrário,
 muitas enunciações do *Diário* de Gide
 já têm a autonomia do *Diário de Édouard*.
 Já não são totalmente Gide;
 começam a estar fora dele,
 rumo a alguma obra incerta
 onde desejam tomar lugar,
 que elas estão chamando.¹⁶⁷

Em outubro de 2018, redigi o seguinte texto para o corpo do evento de uma das festas que o coletivo Folklore, de que faço parte, promoveu. Essa festa ocorreu um dia antes do segundo turno das eleições de 2018:

Toshiro, apegado a causas esquecidas, certa vez arriscou dizer, com sua sabedoria desoriental:

- Criem cada um o seu próprio Folklore e, acima de tudo,
 não se desconectem dos amigos,
 aqueles que se reúnem em formas não geométricas,
 que abrangem o desentendimento,
 mas em que uma igualdade é capaz de se manter.
 Os pequenos círculos que começam segretos,
 nos tempos de polaroidização apolítica e de hierarquia pós-apocalíptica,
 o importante é que em algum momento uma certa igualdade possa se manter.

Não se esqueçam da eletricidade que junta olhares quase fechados
 ou às vezes abertos demais entre duas pessoas diferentes,
 a fagulha que acende independe disso ou daquilo e simplesmente não se explica.
 Lembrem disso.

Não se esqueçam da dança desenfreada como se ninguém estivesse vendo,
 de um abraço com muita entrega.
 Da música com muita entrega.
 Música desenfreada, pós-apocalíptica e que
 de vez em quando

¹⁶⁷ BARTHES, R. "Notas sobre André Gide e seu diário", In: *Inéditos Vol 2. – Crítica*. p. 4.

transmite mensagens de afeto e de riso de algum outro planeta.

Isso tudo é capaz de agrupar uma certa atmosfera,
uma certa união instável,
vulcânica,
uma pequena comunidade munida de sua própria potência,
como uma criança que aprendeu a andar e depois a correr.

O importante é, disse Toshiro,
que em meio ao caos ainda assim seja possível agrupar dentro de si
na memória (e, quem sabe, transmitir mais tarde)
uma espécie de Folklore.

Diário do medo

*Our task is to make trouble,
to stir up potent response to devastating events,
as well as to settle troubled waters
and rebuild quiet places.*¹⁶⁸

15/10/2018

Num determinado momento de *Les Faux-monnayeurs*, Olivier deixa dolorosamente o amigo Bernard ir embora de sua casa, depois de uma noite juntos em que o primeiro oferece sua cama para que o segundo tivesse onde dormir, depois de ter abandonado a própria família e o conforto do lar. A despedida e a preocupação com o amigo, o qual se confunde de forma delicada e latente com um amante, lhe corroem o coração, sentimento que é temporariamente substituído pela efusividade em reencontrar o tio Édouard, que Olivier recebe numa estação:

Olivier s'était mal levé ce matin. La tristesse qu'il avait eue à son réveil, de ne plus voir Bernard à son côté, de l'avoir laissé partir sans adieu, cette tristesse, un instant dominée par la joie de retrouver Édouard, montait en lui comme un flot sombre, submergeait toutes ses pensées. Il eût voulu parler de Bernard, raconter à Édouard tout et je ne sais quoi, l'intéresser à son ami.¹⁶⁹

Eu me levantei mal essa manhã. Dormi acompanhada pelo sentimento de aflição, acordei três vezes durante a noite, tive um sonho absurdo. Não procurei lembrar-me do

¹⁶⁸ HARAWAY, D. *Staying with the trouble*, p. 1.

¹⁶⁹ "Olivier se levantara mal de manhã. A tristeza que tivera ao acordar, de não mais ver Bernard a seu lado, de tê-lo deixado ir-se embora sem adeus, essa tristeza, por um instante dominada pela alegria de reencontrar Édouard, subia nele como uma vaga sombria, submergia todos os seus pensamentos. Gostaria de falar de Bernard, contar a Édouard tudo e mais alguma coisa, fazê-lo interessar-se pelo amigo". GIDE, A. *Les Faux-monnayeurs*, p. 83. (Trad. p. 89)

que sonhei, mas simplesmente abandonar meu insólito devaneio noturno. Entrei no mundo real com muito calor, sentindo o peso da minha gata que dormia em cima de mim. A tristeza que me acometeu quando levantei, por não vislumbrar qualquer possibilidade de segurança para me manifestar da forma que desejo na rua, por sentir a frágil democracia brasileira se diluindo sem nem mesmo dizer até breve, um instante dominada pela alegria de reencontrar meus amigos do coletivo e refletir sobre nossa próxima festa, se ergue de novo dentro de mim como um fluxo sombrio e submerge meus outros pensamentos.

Assim como a onda sombria que se intercala com outros sentimentos, no excerto de *Les Faux-monnayeurs*, o ritmo frasal do texto acompanha essas ondas. Ele também conjuga ideias contrapostas e as faz coexistir num mesmo período separado por vírgulas: a tristeza é justificada, depois afastada brevemente pelo reencontro com Édouard, para reaparecer ao final da sentença, fazendo todo o resto *submergir*, como uma verdadeira onda. Existe um ritmo da linguagem que é capaz de penetrar nas ideias, configurá-las, trazer o seu movimento à tona, acima de tudo, para os ouvidos.

Notas do metrô de Paris depois de ler *King Kong Théorie*, de Virginie Despentes

Abril 2018

Ao contrário do que algumas pessoas efetivamente pensam sobre Paris no Brasil, eu não me senti segura aqui todo o tempo. Muito pelo contrário. É evidente que a irradiação dessa sensação de segurança ocorria em algumas situações e que pude fazer determinadas coisas que não faria morando no centro de São Paulo (por exemplo, voltar

sozinha para casa de madrugada, a pé). Mas inúmeras vezes me senti ameaçada, sobretudo no metrô, em que as pessoas dispunham de um pouco mais de tempo paradas de olhos abertos observando as outras, ainda que, de forma geral, os parisienses raramente se entreolhem. Eu quase sempre entrava no metrô de óculos escuros, não pelo carão (talvez um pouco pelo carão), mas pela proteção que eles ofereciam ao meu próprio olhar.

Me senti ameaçada por certos olhares enviesados por parte de homens, olhares que nem sempre pareciam denotar o desejo, mas talvez o julgamento, a estranheza ou a raiva pela minha forma de me vestir (muito *masculina* talvez), pelo meu corte de cabelo, pela indefinição na evidência se, em meu caso, trata-se de um homem ou de uma mulher. Isso é, ao mesmo tempo, uma paranoia minha e a experiência a partir dos perigos reais, fundamentados em violências reais e numa cultura sexista real.

Homens velhos pareciam não gostar de mim.

Já os mais jovens pareciam me encarar como uma espécie de desafio que seria preciso superar.

*Posição diz respeito à vulnerabilidade*¹⁷⁰

2016

Fazer um pastiche é como dançar uma música – submeter-se a um ritmo fora de si, ao ritmo de outro, sem que isso necessariamente implique uma violência, uma submissão, uma regularidade que atropela a singularidade de um corpo. Imitar o ritmo: uma submissão preenchida pela própria presença, uma imitação sincera. Algo também que opera na profunda solidão, no profundo alinhamento consigo mesma (estou em casa, minha *roommate* saiu para uma peça, estou sozinha ouvindo música, preenchida pelas minhas próprias ideias, pela minha própria escrita, pelo ritmo de um outro – há presença?). O pastiche – aquele que não é só um exercício de menor relevância, uma formação rumo ao verdadeiro estilo autoral, um transporte passageiro na direção de um destino mais nobre, tal como normalmente é lido – passa por isso. É também um profundo exercício de imaginação, como dançar é uma estadia em um outro mundo, no qual, ao mesmo tempo, se imagina e temporariamente vive-se aquilo que se está imaginando.

Eu gosto de tudo aquilo que, num texto, me lembra que há uma pessoa ali, em algum lugar:

1. Partes inacabadas

¹⁷⁰ HARAWAY, D. "Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial", p. 32.

2. Repetições
3. Costuras malfeitas ou inexistentes
4. Rupturas
5. Surpreendentemente, o pronome *eu*
6. Ritmo
7. Associações pouco evidentes em relação ao lugar comum ou em relação a um campo discursivo mapeado
8. Vírgulas, para respirar

(mas afinal o que é a presença, o que é o próprio, o que é um corpo, o que é a singularidade, a sinceridade,
onde está a imitação?)

Quando eu não sei como discutir referências demasiado importantes para mim, uma opção é torná-las parte estruturante do trabalho – seja como título, seja como fusão pela escrita. Talvez porque algo fundador não caiba somente na operação convencional da citação e subsequente discussão, operação de que também esta tese está repleta.

Duas frases:

A primeira delas, de *Les Faux-monnayeurs*: *ce sentiment est si nouveau pour moi qu'il n'a pas encore su inventer son langage*.¹⁷¹ A outra, que imediatamente é invocada pela primeira, foi proferida por uma professora e colega para quem eu contava, num café ao

¹⁷¹ “Esse sentimento é tão novo para mim que ainda não soube inventar a sua linguagem.” *Les Faux-monnayeurs*, p. 195. (Trad. p. 203).

lado da BNF, que, ao longo da tese de doutorado, havia me tornado DJ, e que essas duas práticas se relacionavam entre si de forma associativa e livre. Ela sorriu e disse: *tu devrais inventer quelque chose*.¹⁷²

Num excerto de *Le Traité du Narcisse*, de Gide, lemos o seguinte:

À force de les contempler, il ne se distingue plus de ces choses : ne pas savoir où l'on s'arrête – ne pas savoir jusqu'où l'on va ! Car c'est un esclavage enfin, si l'on n'ose risquer un geste, sans crever toute l'harmonie. – Et puis, tant pis ! cette harmonie m'agace, et son accord toujours parfait. Un geste ! un petit geste, pour savoir, - une dissonance, que diable ! – Eh ! va donc ! un peu d'imprévu.¹⁷³

O conteúdo do excerto sugere tédio em relação à harmonia, à previsibilidade dos sistemas, à ausência de riscos e do perigo, à perfeição. Trata-se de um desejo ardente pelo desacordo, pela dissonância, que termina com a expressão *que diabos!* O tema desse trecho dirige-se todo à ânsia pelo imprevisto. Mas a sua forma é também inteiramente entrecortada pelos traços e pela pontuação: é uma forma que não se desenrola com fluidez, segundo os operadores da língua que permitem o desdobramento do pensamento e o ocultamento de suas rachaduras, os operadores que condicionam a linearidade. Em algum sentido, é uma forma que prioriza o sobressalto e os cortes, as pausas e a imprevisibilidade, e que não deixa de conter a sua própria respiração. Vale ainda dizer que

¹⁷² “Você deveria inventar alguma coisa”.

¹⁷³ “À força de as contemplar, ele não se distingue mais dessas coisas: não saber onde se para – não saber até onde se vai! Pois é uma escravidão, enfim, se não se ousa arriscar um gesto sem arruinar toda a harmonia. – E depois, tanto faz! Essa harmonia me irrita, e seu acordo/acorde sempre perfeito. Um gesto! Um pequeno gesto, para descobrir, – uma dissonância, que diabos! – É! Que seja! Um pouco de imprevisto”. GIDE, A. *Le traité du Narcisse*, pp. 16-7.

esse *Traité du Narcisse* se manifesta como um pastiche simbolista dedicado a Paul Valéry. Mas é, junto do pastiche, também um *Tratado do Narciso* André Gide; reemergem, de forma intrusa, inúmeros traços do próprio Gide no decorrer da escrita que se propõe a falar como seu mestre. Essa presença, que deixa rastros, sobressai sob a forma de pequenas imperfeições, do truncamento e da imprecisão na pretensa fluidez do pastiche.

É possível ouvir, em Gide, uma constante dissonância que não se resolve, não importa a fase em que apareça, o contexto em que esteja inserida, nem mesmo a idade do escritor – ela brota desde os escritos da mais precoce juventude, atravessa os períodos conturbados, o engajamento, a militância, o escândalo em torno da sexualidade, a incessante autoafirmação e ainda sobrevive no horizonte mais pacífico de sua velhice, ainda quando Gide deseja acima de tudo *deixar-se fluir um pouco*. Em outro momento do *Traité du Narcisse*, lemos: *le paradis est toujours à refaire*.¹⁷⁴ A imperfeição é o gatilho para o movimento, para o tropeço no qual se torna possível criar e se reajustar; o erro é precisamente a ocasião em que se coloca alguma coisa no mundo.

As falhas são, assim, aquilo que produz a possibilidade de intervir. Em vez de simplesmente seguirmos nos enrijecendo no desgosto em relação àquilo que não concebemos como o paraíso (o que é, diga-se de passagem, o movimento mais comum, sobretudo por parte da crítica e de uma parcela da militância das redes sociais que está em voga),¹⁷⁵ as falhas e os erros são a fresta aberta à intervenção – primeiramente, com a leitura de que há algo a se ajustar, o que não necessariamente é dado; segundo, com a possibilidade de, a partir disso, construir outra coisa, rosquear o parafuso um pouco mais para lá ou para cá, colocar-se. É evidente que isso não é fácil ou apromático em qualquer

¹⁷⁴ “O paraíso precisa sempre ser refeito”, *Ibid.*, p. 20.

¹⁷⁵ Em nenhum momento, contudo, sugiro que seja preciso calar-se ou isentar-se da insatisfação.

contexto, e reconheço que os caminhos tendem a se fechar. Mas trata-se ainda, trata-se continuamente de

apropriar-se da potência
contida na igualdade entre os seres falantes,
fundamentar uma subjetividade
na viabilidade do erro;

no trajeto, na viabilidade da escuta.

Este texto – o fluxo de seu pensamento, a perseguição constante que sinto, o grande fantasma que este texto significou durante anos, em sua complexidade, na profunda angústia, em todas as suas nuances, na pura transformação (mudar) – é uma das melhores experiências da minha vida.

A impossibilidade de ver de fora

Em 2011, fiz um pastiche de *Les Faux-Monnayeurs*:

11/04, ou a impossibilidade de ver de fora

12/04/2011

Apresentei Laura à senhora Sophroniska há pouco mais de um ano. Desde o início elas parecem entender-se e fico feliz com isso. Tenho menos escrúpulo em me isolar quando sei que elas estão conversando.

Hoje é aniversário de 22 anos de Laura; coberta por uma ansiedade que a moral dos velhos atribuiria à sua idade, aguarda as congratulações de Sophroniska; move-se inquieta pela imagem que faz desse abraço. Age com displicência, *é discreta*, se recusa a revelar aquilo que provavelmente não seria acolhido sem escândalo e erro. É certo que há possibilidades de que suas preocupações sejam de outra ordem, eu não poderia afirmar com certeza.

Ambas dirigem as atenções para o seminário de Olivier, que, por não ser estudante da mesma faculdade, traz dissonância e uma certa novidade para os que assistem à exposição de sua pesquisa. Determinados alunos cochilam, alguns dissimulam uma atenção contínua. Além de Sophroniska, o outro professor presente, Passavant, senta-se ao lado esquerdo de Laura. Passavant é um homem grande que tem uma espécie de poder; quando se faz presente, não importa o lugar, torna-se imediatamente alvo de todos os olhares, agindo ele mesmo em prol desses olhares, que lhe servem de alimento. Não precisamos conhecê-lo mais que isso, basta saber que Laura, erroneamente, conclui que Passavant não sabe forjar um comportamento sutil, esconder. Como seria de se esperar de uma garota que não vê graça nos homens, Laura não se interessa por ele (ou talvez finja não se interessar, ou talvez se interesse e não consiga dar a ver). A diversão de Laura, no momento, está concentrada em Sophroniska. Suas ações são resposta ao que Laura imagina constituírem as expectativas de Sophroniska.

Sophroniska está se divertindo com as experiências visivelmente tateantes de Laura. A mera proximidade física lhe causa incômodo. A ausência de movimentos entre ambas faz parecer, objetivamente, que a relação em nada se diferencia do contato cordial entre participantes de

um congresso. Observando essa cena que acabo de descrever, de fato percebo que não existe o que imaginava entre elas.

Mais tarde, por um golpe do acaso, Sophroniska terá acesso a algumas anotações de Laura e se sentirá outra vez superior por ter contato com essa outra perspectiva, que confirma suas suspeitas. Laura ficará irritada quando souber. No fundo, muito divertida a aventura.

Jacques Rancière não é uma referência bibliográfica da filosofia
 mas uma planície de associações,
 um vasto campo
 no qual nos tornamos livres para ao menos correr

La communauté politique
 est une communauté d'interruptions,
 de fractures, ponctuelles et locales,
 par lesquelles la logique égalitaire
 vient séparer la communauté policière d'elle-même.
 Elle est une communauté de mondes de communauté
 qui sont des intervalles de subjectivation :
 intervalles construits entre des identités,
 entre des lieux et des places.
 L'être-ensemble politique est un être-entre :
 entre des identités,
 entre des mondes. ¹⁷⁶

¹⁷⁶ A comunidade política
 é uma comunidade de interrupções,
 de fraturas, pontuais e locais, pelas quais a lógica igualitária
 vem separar de si mesma a comunidade policial.
 Ela é uma comunidade de mundos de comunidade que são intervalos de subjetivação:
 intervalos construídos entre identidades, entre locais e lugares.
 O estar-junto político é um estar-entre:
 entre identidades, entre mundos.
 RANCIÈRE, J. *La méfente*, p. 186. (Trad. p. 136).

L'interlocution politique
a toujours mélangé les jeux de langage et les régimes de phrases
et elle a toujours singularisé l'universel dans des séquences démonstratives
faites de la rencontre des hétérogènes.¹⁷⁷

¹⁷⁷ A interlocução política
sempre misturou os jogos de linguagem
e os regimes de frases
e sempre singularizou o universal em sequências demonstrativas
feitas do encontro dos heterogêneos.
Ibid., p. 79. (Trad. p. 60).

Car,
 il y a bien des manières d'imiter
 et bien des choses à quoi l'on peut ressembler.
 Et quand on a dit que le son ne ressemblait pas au sens
 ni la phrase à aucun objet du monde,
 on n'a encore fermé
 que les plus visibles portes
 par lesquelles les mots peuvent sortir vers ce qui n'est pas eux.
 Les moins essentielles aussi.
 Car ce n'est pas en décrivant
 que les mots accomplissent leur puissance :
 c'est en nommant, en appelant,
 en commandant, en intriguant,
 en séduisant
 qu'ils tranchent dans la naturalité des existences,
 mettent des humains en route,
 les séparent
 et les unissent en communautés.¹⁷⁸

¹⁷⁸ Pois há muitas formas de imitar
 e muitas coisas a serem imitadas.
 E quando se diz que o som não lembra o sentido,
 nem a frase um objeto no mundo,
 só se está fechando a mais evidente das portas
 pelas quais as palavras podem sair rumo ao que não são palavras.
 A menos essencial, também.
 Pois não é descrevendo que as palavras adquirem o seu poder:
 é nomeando,
 chamando,
 comandando,
 intrigando,
 seduzindo,
 que elas rompem com a naturalidade da existência,
 colocam os humanos em seu caminho,
 os separam
 e os reúnem em comunidades. *La chair des mots*. p. 11.

La révolution lyrique moderne
 n'est pas une manière de s'expérimenter soi-même,
 d'éprouver la profondeur de sa vie intérieure ou
 à l'inverse
 de l'abîmer dans la profondeur de la nature.
 C'est d'abord
 un mode spécifique d'énonciation,
 une manière d'accompagner son dit,
 de le déployer dans un espace perceptif,
 de le rythmer dans une marche,
 un voyage,
 une traversée.¹⁷⁹

¹⁷⁹ A revolução lírica moderna
 não é uma maneira de se experimentar,
 de experimentar a profundidade de sua própria vida interior
 ou,
 ao contrário,
 de submergir na profundidade da natureza.
 É, em primeiro lugar,
 um modo específico de enunciação,
 uma forma de acompanhar os próprios dizeres,
 de distribuí-los num espaço perceptivo,
 de ritmá-los em uma caminhada,
 uma viagem,
 uma travessia. *Ibid.* p. 20.

Contre toute théorie facile du dieu maître des récits,
jouant avec la folie de ses personnages
et la croyance de ses lecteurs,
la modernité romanesque manifeste cette solidarité du pouvoir d'écrire
avec la dispersion de la lettre
qui court le monde sans corps de légitimité.¹⁸⁰

¹⁸⁰ Contra qualquer teoria fácil do deus
senhor das narrativas,
brincando com a loucura de seus personagens
e a crença de seus leitores,
a modernidade romanesca manifesta essa solidariedade
do poder de escrever
com a dispersão da letra que corre o mundo
sem um corpo de legitimação. *Ibid.* p. 111.

Accompagnement veut dire plusieurs choses :

premièrement,

la question du lyrisme émerge

quand la poésie prend conscience d'elle-même comme l'acte de s'accompagner,

comme la coextensivité du *Je* à son dit

(que le poème soit ou non

à la première personne),

c'est-à-dire

une certaine manière

pour le poète

de se constituer et de constituer son semblable,

son frère,

l'hypocrite lecteur de Baudelaire,

en caisse de résonance de son chant.¹⁸¹

¹⁸¹ *Acompanhamento* quer dizer muitas coisas:

primeiramente,

a questão do lirismo emerge quando a poesia toma consciência de si

como o ato de se acompanhar,

como a co-extensão do *Eu* à sua fala

(esteja o poema ou não na primeira pessoa),

isto é,

uma certa maneira, para o poeta, de se constituir

e de constituir o seu semelhante,

o seu irmão,

o *hipócrita* leitor de Baudelaire,

sozinho num quarto

ecoando o seu canto. *Ibid.* p. 21

Car Ovide et Catulle,
 Homère et Pouchkine,
 en un sens,
 n'ont pas encore existé.
 Leurs mots et leurs vers
 sont encore des promesses non remplies,
 des instruments dont les possibilités majeures
 sont encore à découvrir.
 Aussi faut-il les arracher à la continuité du temps
 – à la petite sonatine soviétique –
 pour les rejouer
 sur le 'chalumeau à mille trous',
 leur donner
 un nouveau pouvoir d'événement.¹⁸²

¹⁸² Pois Ovídio e Catulo,
 Homero e Púshkin,
 num certo sentido,
 ainda não existiram.
 Suas palavras e versos
 são promessas ainda não cumpridas,
 instrumentos cujas maiores possibilidades
 estão ainda na iminência de serem descobertas.
 Então,
 temos que arrancá-los da continuidade do tempo
 – da pequena sonata soviética –
 para tocá-los novamente na "flauta de mil furos",
 conferir-lhes um novo poder de evento. *Ibid.* p. 47.

"En Égypte",
dit le texte,
"nous ne déchiffrerons pas les vieux hiéroglyphes de sa grandeur passée.
Mais nous graverons sur le sol
les signes de sa prospérité future".¹⁸³

¹⁸³ "No Egito",
diz o texto,
"nós não decifraremos os velhos hieróglifos de sua grandeza passada.
Mas gravaremos na terra
os signos de sua prosperidade futura". *Ibid.* p. 130.

Cette puissance d'esprit est à l'œuvre déjà dans la nature
 qui écrit sa propre histoire dans les plissements de la pierre
 ou les lignes du bois.

Elle l'est dans cette vie qui ne cesse de s'écrire,
 de se symboliser elle-même,
 dès ses plus humbles degrés,
 et qui s'élève sans cesse vers des puissances plus hautes d'écriture
 et de symbolisation de soi.

Elle l'est dans cette humanité dont le langage
 est déjà un poème vivant mais qui parle,
 dans les pierres qu'elle taille,
 les objets qu'elle forge
 et les lignes qu'elle découpe sur le territoire,
 un langage plus vrai
 que celui des mots.

Plus vrai
 parce que plus proche de la puissance
 par laquelle la vie s'écrit elle-même.¹⁸⁴

¹⁸⁴ Essa potência da mente já opera na natureza que escreve a sua história nos vincos da pedra ou nas vigas da madeira.

Ela opera nessa vida que não cessa de se escrever,
 de se simbolizar,
 desde os mais humildes níveis,
 até se erguer
 sem parar
 a potências mais altas de escrita e da simbolização de si.
 Ela opera nessa humanidade
 cuja linguagem é já um poema vivo,
 mas que fala nas pedras que esculpe,
 nos objetos que forja
 e nas linhas que designa sobre o território.
 Uma linguagem mais verdadeira que a das palavras.
 Mais verdadeira
 porque mais próxima da potência pela qual a própria vida se escreve. *Ibid.* pp. 133-4.

La démocratie, en effet,
ne peut simplement se définir comme un régime politique, parmi d'autres,
caractérisée simplement par une autre répartition des pouvoirs.

Elle se définit
plus profondément
comme un certain partage du sensible,
une certaine redistribution de ses lieux.¹⁸⁵

¹⁸⁵ A democracia, na verdade,
não pode se definir simplesmente como um regime político dentre outros,
caracterizada simplesmente por uma outra repartição do poder.
Ela se define, mais profundamente,
como uma certa partilha do sensível,
uma certa redistribuição de seus lugares. *Ibid.* p. 126.

La démocratie est d'abord
cette topographie de la communauté "insulaire" de l'écriture.
Topographie qui peut s'imaginer
comme un louche mariage de la terre et de l'eau.¹⁸⁶

¹⁸⁶ A democracia é primeiro de tudo
essa topografia da comunidade "insular" da escrita.
Topografia que se pode imaginar
como o duvidoso casamento da terra com a água. *Ibid.* p. 127.

Le dérèglement propre à l'écriture
 est de brouiller cette hiérarchie,
 d'introduire ainsi la dissonance dans la symphonie communautaire
 telle que Platon la pense, comme harmonie de trois choses :
 les occupations des citoyens, leurs manières de faire ;
 leur manière d'être ou *ethos* ;
 et enfin le *nomos* communautaire
 qui n'est pas seulement la "loi" de la communauté,
 mais tout autant son "air" ou son ton.
 En brouillant la destination de la parole vivante,
 l'écriture brouille ce rapport entre manières de faire,
 manières d'être
 et manières de parler
 dont l'harmonie constitue,
 selon Platon,
 la communauté animée par son âme vivante.¹⁸⁷

¹⁸⁷ A desordem própria à escrita confunde essa hierarquia,
 introduzindo, assim,
 a dissonância na sinfonia comunitária, tal como Platão a pensa,
 como harmonia entre três coisas:
 as ocupações dos cidadãos, suas maneiras de fazer;
 suas maneiras de ser ou *ethos*;
 e enfim o *nomos* comunitário
 que não é somente a "lei" da comunidade,
 mas também sua "melodia" ou tom.
 Confundindo o destino da palavra viva,
 a escrita confunde esse vínculo entre maneiras de fazer,
 maneiras de ser
 e maneiras de falar
 cuja harmonia constitui,
 segundo Platão,
 a comunidade animada por sua alma viva. p. 126.

La démocratie ne détermine par elle-même
aucun régime d'expression particulier.
Elle rompt
bien plutôt
toute logique déterminée de rapport entre l'expression
et son contenu.
Le principe de la démocratie
n'est pas le nivellement –
réel ou supposé –
des conditions sociales.
Ce n'est pas une condition sociale,
mais une rupture symbolique :
la rupture d'un ordre déterminé de relations
entre les corps et les mots,
entre des manières de parler,
des manières de faire
et des manières d'être.¹⁸⁸

¹⁸⁸ A democracia não determina por si mesma qualquer regime particular de expressão.

Ela rompe,
antes disso,
com qualquer lógica determinada de relação entre a expressão e seu conteúdo.
O princípio da democracia não é o nivelamento
– real ou suposto –
das condições sociais.
Não se trata de uma condição social,
mas de uma ruptura simbólica:
da ruptura com uma ordem determinada de relações entre os corpos e as palavras,
entre formas de falar,
formas de fazer
e formas de ser.
In: *Politique de la littérature*. p. 20.

Set list

1. Idiom – Joe Armon Jones, Maxwell Owin & Oscar Jerome
2. Slowly – Amon Tobin
3. Scattered Knowledge – Grant
4. Keep Building – Reagenz feat. Fred P.
5. It's All Just Sound – Harrison BDP
6. Flow Systems – Priori
7. Skidoos – Akufen
8. The Wait – Grant
9. Bridgework – Bruce Trail
10. Rising (Ron Trent Remix) – Kyoto Jazz Sextet
11. Whatever You Want – David & Hjalti
12. Creature Pt 2 - Djrum

Link para o DJ Set: <https://soundcloud.com/brunedecarvalhe/eunaovejo>

Referências

- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 44/Duas Cidades, 2002.
- ALFERI, Pierre. "Rumo à prosa". Revista *ALEA*, Rio de Janeiro. Vol. 15/2. Jul-dez 2013. pp. 423-427.
- ALYS, Francis. *Numa dada situação/In a Given Situation*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BADIOU, Alain. "Verdade e sujeito", In: *Estudos Avançados*, 8(21), 1994. pp. 177-184.
- BARTHES, Roland. "Notas sobre André Gide e seu diário". In: *Inéditos – Vol 2 – Crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *Como viver junto*. Trad. Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- _____. *Fragments d'un discours amoureux*. In: *Oeuvres Complètes V. 1977-1980*. Paris: Éditions du Seuil, 2002.
- _____. *A Preparação do romance I*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BATAILLE, Georges. "L'art et les larmes d'André Gide". *Œuvres complètes de Georges Bataille*. Critique. Vol. XII. Paris: Gallimard, 1988.
- BENVENISTE, Émile. *Problèmes de Linguistique Générale I*. Paris : Gallimard, 2012.
- _____. *Problèmes de Linguistique Générale II*. Paris: Gallimard, 2011.
- BERTRAND, Stéphanie. "L'aphorisme gidien : un palimpseste ?". *André Gide et la réécriture*. Colloque de Cerisy. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2013
- BORDAS, Éric. "Le rythme de la prose", *Rhuthmos*, 2013.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BROSMAN, Catherine S. « Gide et le Démon », *Claudel Studies* [Dallas], vol. 13, n° 2, 1986, pp. 46-55.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- _____. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CARVALHO, Bruna de. *Atlas André Gide*. 2015. 124f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

DEBARD, Clara; MASSON, Pierre; WITTMAN, Jean-Michel. *Colloque André Gide et la réécriture ou l'œuvre comme Carrefour*. Aug. 2012, Cerisy-la-Salle, France. Presses Universitaires de Lyon, 2013.

DECLERCQ, Gilles; MURAT, Michel; DANGEL, Jacqueline. (Org.) *La Parole polémique*. Paris : Honorée Champion, 2003.

DERRIDA, Jacques. *O olho da universidade*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

_____. *Parages*. Paris: Galilée, 1986.

DUCHET, Claude; VACHON, Stéphane. *La recherche littéraire*. Objets et méthodes. Montréal (Québec): XYZ Éditeur, 1993.

FELSKI, Rita. "Critique and the Hermeneutics of Suspicion". *M/C Journal*. Vol 15, Nº 1, 2012.

FOWLIE, Wallace. *Andre Gide: His Life and Art*. New York: The Macmillan Company, 1965. pp. 68-75.

HARAWAY, Donna. "Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial". Trad. Mariza Corrêa. In: *Cadernos Pagu*, 5. 1995: pp. 7-41.

GIDE, André. *Ainsi soit-il, ou les jeux sont faits*. Paris: Gallimard, 2001.

_____. *Amyntas*. Paris: Gallimard, 1925.

_____. "De l'influence en littérature", in: *Essais critiques*. Paris : Gallimard / Bibliothèque de la Pléiade, 1999.

_____. *Et nunc manet in te*. Neuchatel et Paris: Ides et Calendes, 1947.

_____. *La Porte étroite*. Paris : Folio, 1959.

_____. *La Symphonie pastorale*. Paris : Folio, 2012.

_____. *L'abandon du sujet dans les arts plastiques*. Fontfroide : Éditions Fata Morgana, 2011.

_____. *L'art bitraire*. Sain-Clément-la-Rivière : Fata Morgana, 1997.

_____. *Les Caves du Vatican*. Paris : Folio, 1997.

_____. *Les Faux-monnayeurs*. Paris: Gallimard, 2011.

_____. *Le traité du Narcisse, théorie du symbole*. Paris: Librairie de l'Art indépendant, 1982.

_____. *L'Immoraliste*. Paris : Folio, 2010.

_____. *Les Nourritures terrestres suivi des Nouvelles nourritures*. Paris: Folio, 2009.

_____. *Le Prométhée Mal Enchaîné*. Paris: Gallimard, 1992.

_____. *Littérature engagée*. Paris: Gallimard, 1950.

_____. *Os moedeiros falsos*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

_____. *Paludes*. Paris : Folio, 2008.

_____. *Quelques réflexions sur l'abandon du sujet dans les arts plastiques*. Fonfroide : Éd. Fata Morgana, 2011.

_____. *Si le grain ne meurt*. Paris: Folio, 2009.

GOULET, Alain. "Gide: o mundo em aberto". Entrevista por Guilherme Inácio. *Revista Trópico*. Disponível em: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1657,1.shl>
Acesso em: 02/02/2016

_____. MASSON, Pierre [Org.]. *L'écriture d'André Gide*. 1. Genèses et spécificités: rencontres de Cerisy-la-Salle. Paris: Lettres Modernes, 1998.

_____. *L'écriture d'André Gide* 2. Méthodes et discours: rencontres de Cerisy-la-Salle. Paris: Lettres modernes, 1999.

HARAWAY, Donna. "Saberes localizados". In: *Cadernos pagu* (5). Campinas: UNICAMP, 1995.

_____. *Staying with the trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *Le sujet de la philosophie: Typographies*. Tome I. Paris: Aubier Flammarion, 1979.

_____. "Poésie, philosophie, politique". In: *Le courage de la poésie*. Paris: Le Perroquet, 1993.

LEGRAND, Justine. "De l'Immoraliste à La Porte étroite". In : *André Gide et la réécriture*. Colloque de Cerisy. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2013.

"Mamba Negra, um veneno que você vai querer provar", entrevista com Laura Diaz e Carol Schutzer, por Georgia Kirilov. 27 de abril de 2017. Troally. Disponível em: <http://alataj.com.br/troally/mamba-negra> Acesso em: 07/02/2017.

MARTIS, John. *Philippe Lacoue-Labarthe: Representation and the Loss of the Subject*. New York: Fordham University Press, 2005.

MEIZOZ, Jérôme. *Postures littéraires*. Mises en scène modernes de l'auteur. Genebra: Slatkine Érudition, 2007.

- MESCHONNIC, Henri. "Fragments d'une critique du rythme". In: *Langue française*, n. 23, 1974. pp. 5-23.
- MOUTON, Jean. *Les intermittences du regard chez l'écrivain*: La Bruyère, J. J. Rousseau, Stendhal, Marcel Proust, André Gide, Paul Claudel. Paris: Desclée de Brounwer, 1973.
- NANCY, Jean-Luc. *À l'écoute*. Paris: Galilée, 2002.
- _____. *Corpus*. Paris: Éditions Métailié, 2006.
- PERRIER, Jean-Claude. *André Gide ou la tentation nomade*. Paris: Éditions Flammarion, 2011.
- POULET, Georges. *La pensée indéterminée*. Vol. II. Paris : Puf, 1985.
- QUIGNARD, Pascal. *Performances de ténèbres*. Paris : Galilée, 2017.
- RANCIÈRE, Jacques. *Aux bords du politique*. Paris: Éd. Osiris, 1990.
- _____. *La chair des mots*. Politiques de l'écriture. Paris : Éditions Galilée, 1998.
- _____. *La méfiance*. Paris : Galilée, 1995.
- _____. [dir.] *La politique des poètes: pourquoi des poètes en temps de détresse?* Paris: A. Michel 1992.
- _____. *O ódio à democracia*. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2014.
- _____. *O desentendimento*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo : Ed. 34, 1996.
- _____. *Politique de la littérature*. Paris: Galilée, 2007.
- RICOEUR, Paul. "Memória, história, esquecimento". Disponível em: http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia.
- SAADA, Jean-Favré. "Ser afetado". Trad. Paula Siqueira. In: *Cadernos de campo*. N. 13: 155-161, 2005.
- SAGAERT, Martine. "Remarques à une étude des appendices gidiens". In : *André Gide et la réécriture*. Colloque de Cerisy. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2013.
- SCHWAB, Gabriele. *Subjects without selves: transitional texts in modern fiction*. Cambridge: Harvard University Press, 1994.
- SHERIDAN, Alan. In: *André Gide: A life in the present*. Massachusetts: Harvard University Press, 1999.
- STAROBINSKI, Jean. *La relation critique*. Paris: Éditions du Seuil, 2008.
- STEEDMAN, Carolyn. "Reading Rancière", In: *Rancière now*. Current perspectives on Jacques Rancière. Edited by Oliver Davis. Cambridge: Polity Press, 2013.

WITTMANN, Jean-Michel. *Gide politique: essai sur Les Faux-monnayeurs*. Paris: Classiques Garnier, 2011.