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

Renan Ferreira da Silva

**Da escrita à democracia literária: Jacques Rancière e a revolução silenciosa da
Literatura**

Versão original

São Paulo
2019

Renan Ferreira da Silva

**Da escrita à democracia literária: Jacques Rancière e a revolução silenciosa da
Literatura**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Celso Fernando Faveretto.

São Paulo
2019

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

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

S586e Silva, Renan Ferreira da
Da escrita à democracia literária: Jacques
Rancière e a revolução silenciosa da Literatura /
Renan Ferreira da Silva ; orientador Celso Fernando
Favaretto. - São Paulo, 2019.
147 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Filosofia. Área de
concentração: Filosofia.

1. Estética. 2. Filosofia. 3. Filosofia da Arte.
4. Filosofia Contemporânea. 5. Literatura. I.
Favaretto, Celso Fernando, orient. II. Título.

SILVA, R. F. da. **Da escrita à democracia literária: Jacques Rancière e a revolução silenciosa da Literatura.** Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr. _____
Instituição _____
Julgamento _____
Assinatura _____

Prof. Dr. _____
Instituição _____
Julgamento _____
Assinatura _____

Prof. Dr. _____
Instituição _____
Julgamento _____
Assinatura _____

Aos meus avós,
Maria e Romeu

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Celso Fernando Favaretto, meu caro orientador, pelo apoio incondicional e pela confiança irrestrita na elaboração dessa pesquisa e na reflexão nela contida, pelas conversas, pelos conselhos, pela amizade e pelo carinho, minha mais profunda e sincera gratidão.

À Universidade de São Paulo (USP), através do Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH, pelo rigor da formação acadêmica, por proporcionar uma vivência universitária e pela oportunidade de elaboração desse trabalho.

Ao Professor Ricardo Nascimento Fabbrini, pelo apoio e orientação desde a graduação, pelas aulas e ensinamentos, pelas conversas e por toda a confiança no meu trabalho.

Ao Professor Paulo Henrique Fernandes Silveira, pela amizade, pelo constante diálogo, pelas leituras e por toda contribuição e carinho.

Aos amigos e colegas do Grupo de Estudos em Estética Contemporânea da USP, pelos encontros, conversas, trocas e aprendizagens. Em especial ao Breno Benedykt, à Daniela Blanco, ao Pedro Costa e ao Vinícius Prado, colegas de orientação, mas também à Fernanda Almeida, à Cristina Bonfiglioli, ao Michel Amary, ao Artur Kon e ao Ruy Ludovice.

À Secretaria do Departamento de Filosofia da FFLCH-USP, por toda ajuda e presteza com os trâmites burocráticos, em especial à Luciana e à Geni.

À minha mãe, Maria Gracinda, por toda a formação que me concedeu, por todo amor e por confiar sempre em meu potencial.

Aos meus irmãos Bárbara Helm e Thales Ferreira da Silva, que, mesmo estando a muitos quilômetros de distância, sempre me apoiaram material e emocionalmente.

Aos meus cunhados Dominic Helm e Livia Ripari, por toda fraternidade, ajuda e carinho.

À Julia de Araújo Romera, por todo companheirismo e amor que alguém poderia receber na vida. Não haveria como agradecer suficientemente com essas poucas palavras. Sou eternamente grato e feliz.

À Simone Araújo, por todos os ensinamentos, pelos amparos constantes, pelas experiências, pela amizade e amor.

Ao meu querido amigo Renato Andrade Fernandes, pela amizade irrestrita, por todo auxílio emocional e pelas frequentes hilaridades. Aos meus queridos amigos Marcello Cavichioli e Paola May, pelas longas conversas e igualmente longas risadas, mas principalmente pela grande e constante amizade. Aos meus igualmente estimados amigos Yuri Winkler, Menaia Martins, Gustavo Moraes e Marília Cornejo, pela amizade sempre presente, pelos encontros e por toda ajuda, suporte e solidariedade. À Carolina Sena, em especial na reta final, por todo apoio, ternura e presença.

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo financiamento dessa pesquisa através do Programa PROEX (Processo nº 1713063 e nº 88882.333174/2019-01 – Edital PROEX - 0487), sem o qual a sua realização seria inviável.

*O que compreender da minha palavra?
Ele faz com que ela fuja e voe.*
Arthur Rimbaud

Que é, pois, essa linguagem que nada diz, jamais se cala e se chama “literatura”?
Michel Foucault

RESUMO

SILVA, R. F. da. **Da escrita à democracia literária: Jacques Rancière e a revolução silenciosa da Literatura.** Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

Partindo do estatuto da literatura e da escrita, na obra de Jacques Rancière, o presente trabalho pretende discorrer sobre a “revolução silenciosa”, expressão cunhada pelo filósofo para caracterizar a passagem da tradição das belas-letas à literatura, isto é, a passagem do sistema clássico baseado na mimesis, denominado por ele de “regime representativo”, para o “regime estético das artes”. Segundo Rancière, há um “deslizamento de sentido” entre o sistema das belas-letas e o conceito de literatura, o que caracteriza não uma continuidade essencial entre um e outro, mas a mudança de um tipo de saber para uma arte. O que leva à derrogação do sistema clássico da ficção poética é a palavra órfã e errante, a qual instaura a perturbação democrática na hierarquia mimética que fundamentava as belas-letas. Tal perturbação é identificada com o surgimento da literatura, a qual não se resume a um modo de fatura artística, mas a um sistema de possibilidades, um modo de vida próprio que suspende os princípios hierárquicos da mimesis clássica à custa de ser uma contradição infindável entre o regime da palavra muda-falante, isto é, a literaridade democrática, e a verdade da palavra encarnada.

Palavras-chave: escrita, literatura, Jacques Rancière, partilha do sensível, literaridade

ABSTRACT

SILVA, R. F. da. **From writing to literary democracy: Jacques Rancière and the silent revolution of Literature.** Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

Starting from the status of literature and writing in the work of Jacques Rancière, the present dissertation intends to discuss the “silent revolution”, expression coined by the philosopher to characterize the passage from the tradition of *belles-lettres* to literature, that is, the passage from classical system based on mimesis, which he called the “representative regime” to the “aesthetic regime of the arts”. According to Rancière, there is a “change of meaning” between the system of *belles-lettres* and the concept of literature, which characterizes not an essential continuity between one and the other, but the shift from a kind of knowledge to an form of art. What leads to the derogation of the classical system of poetic fiction is the orphan and wandering word, which establishes the democratic disturbance in the mimetic hierarchy that underpinned the *belles-lettres*. Such a disturbance is identified with the emergence of literature, which is not just a mode of artistic making, but a system of possibilities, a way of life that suspends the hierarchical principles of classical mimesis at the expense of being an endless contradiction between the regime of the mute-loquacious word, that is, democratic literarity, and the truth of the embodied word.

Key words: writing, literature, Jacques Rancière, distribution of the sensible, literarity

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
1. AS PALAVRAS ENTRE O SABER E O PODER	10
1.1. Dois momentos da “virada linguística” estruturalista	15
1.2. A guerra entre duas escritas	26
2. DA PALAVRA ÓRFÃ À <i>L'ÉCRITURE</i>	33
2.1. O <i>mythos</i> platônico do nascimento da escrita	33
2.2. Palavra órfã: de uma leitura do <i>Fedro</i> à outra	35
2.3. A partilha do sensível	41
2.4. A ordem policial e a política	45
2.5. Da igualdade axiomática à subjetivação política	50
2.6. Escrita e literaridade	54
3. A REVOLUÇÃO SILENCIOSA DA LITERATURA	66
3.1. <i>Qu'est-ce que la littérature?</i>	66
3.2. Os regimes de identificação das artes	82
3.2.1. O regime ético das imagens	86
3.2.2. O regime representativo ou “poético” das artes.	94
3.2.3. Da representação à expressão: a ruína da poética representativa	112
3.2.4. O regime estético das artes	126
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS – UMA CONTRADIÇÃO POSITIVA	137
5. BIBLIOGRAFIA	141

INTRODUÇÃO

A questão essencial que fundamenta a teoria estética da literatura, em Jacques Rancière, não é outra senão aquela classicamente conhecida e formulada por diversos teóricos ao longo do século XX: “*qu'est-ce que la littérature*”. Ao proferirmos esta sentença, imediatamente alguns nomes são por nós retomados: Jean-Paul Sartre, Maurice Blanchot, Gérard Genette, dentre outros, pensadores cuja preocupação sobre o estatuto da literatura era uma das questões filosóficas centrais. Da mesma maneira, a pergunta sobre o regime literário encontra espaço no horizonte das preocupações estéticas e filosóficas de Rancière, desde o final dos anos 1990, com a publicação de *La parole muette*, mas cuja ressonância já era sentida no início de sua produção teórica, com a escrita de *La Nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, em 1981. Desde então, Rancière escreveu e publicou diversas obras, dentre elas: *Le Philosophe et ses pauvres* (1983), *Le Maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* (1987), *Aux bords de la politique* (1990), *Courts voyages au pays du peuple* (1990), *Les Noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir* (1992) e *La Mésestence* (1995), produções cuja preocupação contemplava tanto uma teoria de filosofia política, quanto uma crítica epistemológica das ciências sociais, principalmente da Sociologia, História e da Pedagogia. As publicações que se seguem, e que antecedem *Le partage du sensible* (2000), provavelmente sua principal obra, na qual se fundem, por um lado, sua perspectiva política e, por outro, suas ideias sobre estética, estabelecendo os fundamentos de sua teoria estética futura, se assim podemos dizê-la, revelam uma primeira abordagem no campo da estética e das artes. São elas: *Mallarmé, la politique de la sirène* (1996), *La Chair des mots. Politique de l'écriture* (1998) e *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature* (1998)¹. Notadamente, esses três escritos tratam,

¹ Antes mesmo dos livros em questão encontrarem espaço nas livrarias, e mesmo antes de uma edição francesa, uma reunião de ensaios de Rancière foi publicada, em solo brasileiro, sob o título de *Políticas da escrita* (1995). Nesta obra, o conceito de “partilha do sensível”, o qual será elaborado posteriormente em *Le partage du sensible*, aparece, prematuramente, servindo de base teórica dos artigos reunidos na coletânea. A origem dos textos data de 1992, período no qual o filósofo ministrou diversos seminários na Universidade de São Paulo (USP) e, em seguida, no Rio de Janeiro, como parte do Colégio Internacional de Estudos Filosóficos Transdisciplinares, encabeçado por Éric Alliez. Três dos textos contidos na coletânea são inéditos, frutos dos seminários ministrados em sua estadia no Brasil. Os artigos restantes foram, posteriormente, acrescidos, mas já encontravam seu lugar em outras coletâneas, organizadas ou não pelo autor, como em *La Politique des poètes* (Paris, Albin Michel, 1992), *Le Millénaire Rimbaud* (Paris, Belin, 1993), *Politique et philosophie dans l'œuvre de Louis Althusser* (Paris, PUF, 1993), revista *Novos Estudos Cebrap*, nº 30 (São Paulo, julho de 1991) e *Traversées du nihilisme* (Paris, Osiris, 1993). Alguns dos artigos contidos em *Políticas da escrita* serão reelaborados pelo autore publicados, em 1998, no livro *La Chair des mots: politiques de l'écriture*. Sobre estas considerações bibliográficas, ver: RANCIÈRE, J. *Políticas da escrita*. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 302.

essencialmente, da literatura e da escrita, seja nas contradições internas que constituem a obra literária (*La parole muette*), seja na incursão da escrita em busca de seu corpo de verdade, a encarnação do verbo (*La Chair des mots*). Quer lidem com momentos históricos específicos, quer procurem definir o “próprio” da literatura (*Mallarmé, la politique de la sirène*), quer com o conceito de escrita enquanto uma noção política (*Políticas da escrita*), todos esses trabalhos revelam o lugar que a literatura e a escrita ocupam na teoria estética do filósofo. É em *La parole muette*, por exemplo, que Rancière discorre, pela primeira vez, sobre os “regimes de identificação das artes”, conceitos estes que marcarão sua concepção estética, constituindo o núcleo de suas formulações teóricas no campo das artes.

Assim, constatamos que, desde o começo da década de 1990, o trabalho de Rancière passou a enfatizar a dimensão “estética” das questões político-sociais, estreitando o envolvimento de suas formulações no território da teoria política com as investigações no terreno da estética e da poética. E o prelúdio desse trajeto foi a atenção conferida ao estudo do estatuto da literatura no contexto pós Revolução Francesa, compreendida enquanto uma forma específica da arte da palavra distinta das *belles-lettres*, e que surge na aurora do século XIX, concomitantemente à possibilidade da democracia como forma e organização política. Nesse sentido, poderíamos dizer que o interesse de Rancière pelas letras e pela escrita desponta já em suas primeiras obras, as quais antecedem os anos 1990, graças ao papel fulcral do discurso e da expressão na tópica sobre democracia igualitária. Para o filósofo, a igualdade não se limita a ser uma distribuição algébrica de direitos e representações entre os indivíduos, cuja essência seria a reunião dos diferentes interesses coletivos. Ela é, na realidade, um axioma da política, o seu único pressuposto possível, cuja essência é realizável pela subjetivação, o meio pelo qual a presumida ordem e o suposto destino naturais dos corpos no tecido do sensível são desfeitos. Pensando a política como desentendimento, Rancière a compreende não como um meio harmônico, através do qual possa haver concordância em torno do bem comum, mas como um conflito capital, em que o povo evidencia o dano primordial e basilar da política: a pretensão de possuir o *logos*, o discurso racional, de fazer sentido por meio das palavras. É somente através do tratamento desse dano que os sujeitos políticos, por meio da subjetivação, podem reconfigurar o plano estético da comunidade, isto é, a sua dimensão sensível. Não por acaso, ao mergulhar nos “arquivos do sonho operário” em sua pesquisa sobre o proletariado francês do século XIX, a qual resultou na publicação, em 1981, de *La Nuit des prolétaires*, ele acabou distanciando a imagem dos trabalhadores do folclore proletário, revelando a história da vida impossível desses que romperam o destino natural das coisas em suas noites de sonhos e poesia,

ao buscar um lugar na literatura de sua época: “a suspensão da ancestral hierarquia que subordina os que se dedicam a trabalhar com as próprias mãos aos que foram contemplados com o privilégio do pensamento” (RANCIÈRE, 1988, p. 10).

Mas será somente a partir da década de 1990 que a obra de Rancière passará a abarcar, de maneira mais incisiva, os aspectos literários e discursivos da dimensão política. Uma mudança de orientação ocorrerá da política à poética, ou melhor, como diz Jean-Philippe Deranty, “à política da poética” (2010, p. 12), como podemos notar em *Les Noms de l'histoire*. Nesta obra, publicada em 1992, o filósofo sustenta que a revolução histórica instaurada pela Escola dos *Annales*, a qual buscou suspender a ideia da história como constituída por uma série de eventos causados por “nomes próprios”, isto é, por sujeitos determinados, é concomitante não somente à era da ciência, reivindicando o seu pertencimento ao período das ciências sociais e das linguagens numérico-estatísticas, mas também é coincidente ao tempo do advento da arte da escrita. Nesse sentido, mais do que uma “simples questão de palavras”, a ciência histórica da alva modernidade “diz respeito a uma elaboração poética do objeto e da língua do saber” (RANCIÈRE, 2014, p. 10). É apenas através de sua própria linguagem que a história pode escrever a sua ciência: “uma questão não de retórica [...], mas de poética, constituindo em língua de verdade a língua tão verdadeira quanto falsa das histórias” (RANCIÈRE, 2014, p. 11). Para Rancière, trata-se de compreender a assinatura dessa ciência nova, o traço peculiar de sua identidade, que suspende a concatenação de acontecimentos produzidos por sujeitos determinados, colocando lado a lado, os nomes próprios e os nomes comuns, as palavras e as coisas, através de uma *poética do saber*: “estudo do conjunto de procedimentos literários pelos quais um discurso subtrai da literatura, dá a si mesmo um *status* de ciência e significa-o” (RANCIÈRE, 2014, p. 12). Isso porque o período da credulidade e da racionalidade científicas é, ao mesmo tempo, a época da literatura, tempo no qual a arte da palavra denomina-se enquanto tal, distanciando-se “tanto dos simples encantos da ficção, quanto das regras da divisão dos gêneros poéticos e dos procedimentos convencionais das belas-letas” (RANCIÈRE, 2014, p. 12). E a idade da literatura é, também, a da democracia, a qual surge no horizonte como o caminho natural da política moderna.

Reforçando essa investida, no campo da literatura encontramos seu estudo sobre Mallarmé, publicado em 1996, o qual denota “sua tentativa de encontrar o impulso para a igualdade radical na própria materialidade estilística” (DERANTY, 2010, p. 13) dos escritos deste que, sem nenhuma hesitação, pode ser considerado como um dos mais primorosos poetas

modernos. Sua sofisticação, todavia, não pode ser apontada como hermetismo, como muitos fizeram, ao percorrer seus versos cerrados de mistério e segredo, traçados na solidão da noite absoluta. Em seu ensaio, Rancière afirma: “Mallarmé não é um autor hermético, mas um autor difícil” (RANCIÈRE, 1996, p. 10). Mas difícil, para o filósofo, significa outra coisa que embaraço ou complexidade: “difícil, diz Rancière, é todo autor que dispõe as palavras de seu pensamento de tal maneira que elas rompem o círculo ordinário do banal e do escondido” (RANCIÈRE, 1996, p. 10). Tal ruptura da ordem é - nas palavras de Mallarmé, “*l’universel reportage*” - de grande importância para Rancière, pois ela vai ao encontro do núcleo de sua teoria: a derrocada de toda propriedade, de toda ordenação republicana que dispõe, na composição do sensível, uma hierarquia dos corpos e das ações, das palavras e das coisas. Mallarmé, aos olhos de Rancière, é o poeta cujos versos impede-nos, com sua teia rígida e fechada, de lermos cada palavra como uma antecipação do sentido da letra futura; uma escrita que frustra a leitura apressada, esta que procura sempre encerrar um sentido determinado em cada signo, em cada gesto escritural. Para iluminar a sua poesia, Rancière afasta de toda hermenêutica possível a aura obscura que reveste a letra com a ideia de segredo, pois esta “pressupõe que a verdade está escondida em algum lugar por trás da superfície que o olho e o espírito apreendem” (RANCIÈRE, 1996, p. 8). Para se alcançar a verdade hermética e secreta seria preciso, portanto, admitir que, sob a dimensão do ordinário, encontra-se o extraordinário ou, ainda, que sob a superfície do extraordinário está guardada a verdade banal da existência. Seja como for, tal modo de compreender a poesia mallarmeana assume, de antemão, a presença de uma relação hierárquica estabelecida entre as partes: admitir o escondido significa assumir uma associação vertical e um vínculo de dominação entre os termos, visto que, de acordo com Rancière, quando se busca o recôndito sob a ordem do sensível, presume-se sempre uma relação de mestria (RANCIÈRE, 2013, p. 46). Somente a um iniciado é permitido encontrar a verdade misteriosa. Esta é a própria definição de *Gnosis*, a qual é a marca do hermetismo: o caminho para o conhecimento verdadeiro é velado, não alcançável pelos não iniciados ou por aqueles cujo testemunho das palavras do sábio não encontrou o seu destino.

Pode-se admitir que tal preocupação contribuiu para o rompimento de Rancière com o seu antigo mestre e professor, Louis Althusser, já no final dos anos 1960. Segundo Rancière, o teórico francês e leitor de Karl Marx, ao promover uma nova interpretação da obra do autor de *O Capital*, a partir da instauração do corte epistemológico, recai nos mesmos problemas dos intérpretes de Mallarmé: sua doutrina é construída pela oposição entre superfície e substrato. Ao construí-la com base na cisão entre dois momentos da filosofia marxista, distinguindo uma

fase pré-científica – o jovem Marx – da verdadeira ciência marxista, livre das assombrações ideológicas, Althusser acaba por reunir a esfera da epistemologia científica à hermenêutica, inaugurando uma leitura sintomal da obra do filósofo alemão, segundo a qual o sentido próprio do texto não é fornecido pelas palavras em sua presença, mas deve ser produzido enquanto resultado dos procedimentos de leitura: o conhecimento é, para Althusser, produção. Nesse sentido, encontramos inscrito, na tecitura do livro, somente aquilo que indagamos, não testemunhando o essencial, aquilo que produzimos sem saber como resultado do questionamento: os espaços em branco do texto, o silêncio próprio de suas palavras mudas, o seu dizer que não é dito, mas também o seu não dito escondido sob o dito. O exemplo operado por Althusser é a leitura feita por Marx dos economistas clássicos, para o qual estes, ao postularem a pergunta sobre o “valor de trabalho”, não viram que produziram uma resposta a outra interrogação, não feita, a qual diz respeito ao “valor da força de trabalho”. Para Althusser, não é Marx quem fixa, externamente, o sentido do texto da economia clássica. É o próprio texto que, por meio de seu silêncio, acaba fornecendo o seu sentido específico.

A partir disso, Rancière enxerga, na metodologia de leitura althusseriana, uma atitude semelhante àquela operada pelos intérpretes do poeta francês: uma prática interpretativa da denúncia, que busca o sentido das palavras para além delas mesmas, visando em sua sombra projetada a face oculta de seu riscado. Não admitindo tal procedimento, o filósofo rompe com essa figura que significou não só a retomada dos estudos sobre Marx, na França do pós-guerra, mas também a imagem do filósofo sábio, do mestre sapiente, cujo papel era o de levar a consciência à massa proletária, através da ciência positiva da história das sociedades, ou seja, o marxismo, não imputando a ela a imanência de um saber próprio. Essa figura representa, nos termos de Rancière, a imagem do “mestre embrutecedor”, deste cujo poder reside em esconder para, assim, guiar o não iniciado nos caminhos da verdade. Somente ao mestre cabe conhecê-la, apenas a ele é dado vê-la, portanto, compete a ele, exclusivamente, ensiná-la, mostrá-la, fazê-la romper, fornecendo, de fora, ao estudante futuro cientista, ou ao proletário futuro revolucionário, o conhecimento daquilo que desconhecem. Escreve Rancière a respeito do pedagogo embrutecedor em *Le Maître Ignorant*, de 1987: “ele interroga, provoca uma palavra, isto é, a manifestação de uma inteligência que se ignorava a si própria” (RANCIÈRE, 2015, p. 51). A palavra despontada pela interrogação resulta da atitude dominante do mestre embrutecedor. O seu trabalho consiste nessa provocação contínua do aprendiz, na medida em que “há sempre alguma coisa que o mestre pode lhe pedir que descubra, sobre a qual pode interrogá-lo e verificar o trabalho de sua inteligência” (RANCIÈRE, 2015, p. 51). Mas essa

invectiva só é possível visto que pressupõe a desigualdade como fundamento da relação, isto é, quando se presume que uma das partes ignora aquilo que a outra sabe. Embrutecer significa nada menos do que isso: “confirmar uma incapacidade pelo próprio ato que pretende reduzi-la” (RANCIÈRE, 2015, p. 11). No que diz respeito à exegese, tanto o filósofo fiel à ciência histórica, quanto os intérpretes da poesia cifrada e difícil podem ser considerados embrutecedores, na medida em que fornecem uma suposta chave de leitura extrínseca ao texto, ignorando o sentido imanente do livro, gerando, com isso, a obscuridade mesma que tencionam elucidar.

Recusando a fortuna interpretativa, que joga sobre o poeta o manto do hermetismo, bem como a posição do filósofo mestre instrutor das massas, Rancière constrói, aos poucos, “uma posição teórica igualitária ou anárquica que não pressupõe essa relação vertical” (RANCIÈRE, 2013, p. 46). Nessa perspectiva, tal preocupação ilustra a sua concepção de democracia radical, a qual define-se por ser um ato de subjetivação que suspende toda forma de ordenação. Quem oculta, apesar da intenção de esclarecer, e quem procura a verdade sob a superfície aparente, acaba instaurando uma relação de dominação. E toda hierarquia determina, a seu modo, lugares “próprios”, isto é, posições fixas dos corpos e das ocupações, das maneiras de ser, dizer, ver e fazer no tecido social. Mas o que estabelece uma dada ordem do sensível é a lei implícita, denominada pelo filósofo de “*partage du sensible*” (partilha do sensível), a qual implica “uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das ‘ocupações’ num espaço de possíveis” (RANCIÈRE, 2009, p. 63). Por certo, podemos afirmar que esse conceito é um dos pilares de sua teoria, pois ele identifica a dimensão estética da esfera da política. Isso significa que, para o filósofo, a estética diz respeito, em primeiro lugar, à sensibilidade e à percepção, e não ao belo ou à arte. Há, assim, uma estética primeira, uma forma *a priori* da sensibilidade determinando uma configuração específica do espaço e do tempo, do que é possível ser visto e não visto, do que é considerado palavra ou ruído. Se ao proletário oitocentista cabe apenas o destino do labor e da revolução; se ao sapateiro ou fazedor de camas da *República* platônica convém somente o tempo do trabalho e do ofício, não sobrando para a participação nas coisas comuns, isso se deve a uma determinada partilha do sensível, a qual estabelece quem pode participar do comum e dele tomar parte, a partir da sua atividade. Voltaremos a tratar do conceito de partilha do sensível ao longo do presente escrito.

Ademais, é importante lembrar que a igualdade radical, teorizada por Rancière, não se encerra na dimensão da política, mas se refrata também no campo das práticas artísticas. Nestas,

o princípio igualitário surge segundo aquilo que Rancière denomina revolução estética, acontecimento a partir do qual é balizada a estrutura hierárquica que marca a lógica da representação, alcunhada pelo filósofo de “regime representativo” ou “poético”, isto é, o modo específico de conceber e organizar o campo das artes, baseado na *mimesis* e na representação, definindo não somente as regras da fatura artística, mas também o seu modo de apreciação. É no interior dessa revolução estética, também chamada de “regime estético das artes”, que ele enxerga a ascensão da literatura, mais especificamente do romance, enquanto símbolo desse princípio igualitário. Não haveria mais os bons temas a serem representados com base em um estilo adequado. Com o romance, qualquer pessoa, coisa, palavra e tema passa a ser um objeto digno de representação, havendo uma indiferença com relação ao estilo a ser utilizado. É precisamente este princípio da igualdade, no campo da literatura, que Rancière pretende investigar, propondo a noção de “literaridade”. Este conceito não será nada menos que o princípio de “igualdade” transformado de axioma político em princípio estético. Não que o conceito de “literaridade” transponha para o campo da estética os problemas do campo da política, mas, sim, que seu significado seja, no campo das artes, o mesmo que o conceito de “igualdade” é para o campo da política. Se há uma política da literatura, significa dizer que “a literatura ‘faz’ política enquanto literatura – que há uma ligação específica entre a política enquanto uma forma definitiva de fazer e a literatura enquanto uma prática definitiva de escrita” (RANCIÈRE, 2004c, p. 10).

À vista disso, com o aparecimento do regime estético, surgem, também, novas formas de escrita, bem como diferentes maneiras de se relacionar com o sensível, inaugurando, assim, uma partilha do sensível que desorganiza a hierarquia imanente ao regime representativo. Este se caracteriza por diferenciar os elementos constituintes da ficção, ao sobrepor a narração sobre a descrição, a palavra falada sobre a escrita, a forma sobre o conteúdo, ao mesmo tempo em que distingue temas nobres, passíveis de representação, dos indignos e impróprios. Com a revolução estética, todavia, tais hierarquias e oposições são abolidas, surgindo um novo campo caracterizado pela igualdade radical entre os elementos contrários. No entanto, se a partir da revolução estética não há mais um vínculo necessário entre forma e conteúdo, como distinguir, desse modo, a escrita literária da palavra em seu uso não literário? Rancière alerta para um problema inerente ao regime estético, no qual haveria o risco da literatura não se diferenciar da linguagem comum, apagando-se as fronteiras que separam a palavra literária da não literária ou prosaica. Ele deseja, assim, destacar a fragilidade, mas também as potencialidades políticas dessa distinção.

É importante destacar que os conceitos de regimes das artes são elaborados no livro *La partage du sensible*, publicado em 2000. Todavia, é possível traçar a sua gênese em escritos anteriores, notadamente em *La parole muette: Essai sur les contradictions de la littérature*, de 1998, concebido imediatamente após o seu estudo sobre Mallarmé, e, talvez, sua obra mais significativa que versa sobre a questão literária. Nela, o filósofo francês formula o que seria a sua teoria da literatura moderna, ao mesmo tempo em que dá os primeiros passos em direção à sua teoria estética. Destacamos que, ao juntar no mesmo volume a composição de uma estética e a análise do estatuto da literatura, desde o seu nascimento no século XIX, Rancière nos revela que essa arte, assim como o conceito de escrita, possui um lugar central em sua elaboração teórica. Nesse sentido, sua incursão sobre a especificidade literária, a relação entre escrita e política, entre literatura e democracia, dentre outras questões, servirão não só de base para suas reflexões posteriores, mas também ocuparão o lugar de paradigma teórico para seus exames do campo das artes em geral.

Após tais considerações, destacamos a necessidade de se compreender o papel da literatura e da escrita no pensamento de Rancière, justificando o estudo que a presente dissertação pretende expor: a análise da centralidade de ambas as categorias para o desenvolvimento da “revolução estética”, a qual inaugura o regime estético das artes. Para o filósofo, a arte da escrita é responsável pela “revolução silenciosa”, enunciado concebido para descrever as mudanças epistêmicas que culminaram na passagem da tradição das *belles-lettres* à literatura, isto é, a transição do sistema clássico, fundamentado na *Poética* aristotélica, em especial em torno do conceito de *mimesis* (o regime representativo ou poético), para o regime estético das artes. Segundo Rancière, há um “deslizamento de sentido” entre a tradição das *belles-lettres* e a ideia moderna de literatura, deslizamento ínfimo o bastante para não ter sido notado, despercebido pelos diversos teóricos e artistas que se debruçaram sobre a questão do estatuto ou da essencialidade da literatura. Tal deslizamento não significa apenas uma mudança terminológica, mas consiste em uma alteração de paradigma, caracterizando não uma continuidade essencial e sem rupturas entre uma e outra, mas, sim, a transição de um saber para uma arte. De acordo com Rancière, o elemento catalisador dessa transformação, o qual leva à derrogação do sistema clássico da ficção poética, é o conceito de palavra órfã e errante, responsável pela instauração da perturbação democrática no edifício das *belles-lettres*, este erigido sobre as pedras fundantes da *mimesis* clássica. Como bem nota o filósofo, tal perturbação é simultânea ao nascimento da literatura no século XIX, prática que não deve ser resumida a um modo de fatura artística, mas a um sistema de possibilidades, um modo de vida

próprio que suspende os princípios clássicos da *mimesis*, mas que, ao fazê-lo, exterioriza o preço a ser pago: o de ser uma contradição sem fim entre duas formas de escrita, o regime da palavra muda-falante, isto é, a literaridade democrática, e a verdade da palavra encarnada.

Assim, analisaremos, primeiramente, como se principia a relação de Rancière com as palavras, traçando a origem de sua preocupação em torno da escrita, a qual permanece retida pela elaboração dialética entre saber e poder, retornando, para tanto, aos seus anos de formação na França da década de 1960. Veremos que a sua posição reflete, em grande medida, o distanciamento tomado de sua herança formativa, em especial o estruturalismo francês assentado na linguística de Ferdinand de Saussure. Em seguida, adentraremos em sua teoria sobre a escrita por meio de sua análise sobre a crítica platônica da escrita no diálogo *Fedro* para, na sequência, introduzirmos e elaborarmos alguns dos principais conceitos que permeiam o escopo da sua obra filosófica acerca das relações entre estética e política. Será a partir do conceito de “literaridade” que compreenderemos o elo traçado por Rancière entre as dimensões da democracia igualitária, da escrita e da literatura, por se tratar da condição de possibilidade da arte de escrever. Logo após, adentrando em suas pesquisas no domínio da literatura, buscando compreender a “revolução silenciosa” que marca a mudança entre dois regimes de percepção, os quais constituem o núcleo de sua teoria estética, a saber: o regime representativo e o regime estético das artes. Trataremos de elucidar estes conceitos, tendo sempre em vista o papel da literatura para a sua elaboração.

1. AS PALAVRAS ENTRE O SABER E O PODER

Em entrevista concedida a Davide Panagia, para a revista *Diacritics*, publicação da *John Hopkins University*², volume lançado na virada do século, Jacques Rancière é interrogado por seu interlocutor a responder à seguinte interpelação: seria possível caracterizar o seu empreendimento filosófico e suas pesquisas a respeito do pensamento democrático como uma “poética da política”, haja vista o destaque concedido em seus escritos à eficácia política das palavras? (RANCIÈRE e PANAGIA, 2000, p. 113) Por certo, se percorrermos a sua já extensa bibliografia, poderemos traçar essa eficácia em diversos momentos de sua produção teórica: em *Les Noms de l'histoire, Essai de poétique du savoir*, escrito publicado em 1992, Rancière procura mostrar que aquilo que se encontra na base de todo acontecimento revolucionário, a exemplo da Revolução Francesa ao termo do século XVIII, é o “excesso de palavras” entre os indivíduos falantes, excesso que ocorre “na forma específica de um deslocamento do *dizer*: uma apropriação ‘fora da verdade da palavra do outro’ que a faz significar diferentemente”, conflitando, desse modo, os discursos, confundindo os seus tempos e desviando as palavras de seu caminho nominativo (RANCIÈRE, 2014, p. 46 e 52). E é por meio dessa abundância e dessa confusão que embaralha os discursos e desvia as palavras em relação às coisas que, de acordo com Rancière, existe história, justamente porque não há harmonia entre as palavras e as coisas, entre nomes e propriedades, entre *nominações* e *classificações* (RANCIÈRE, 2014, p. 52 e 53).

Em *La Mésentente* (1995), talvez a sua mais importante obra sobre filosofia política, Rancière destaca a figura da “parcela dos sem-parcela”, mediante a qual uma comunidade pode existir enquanto comunidade política, e que expressa o “dano” latente, a contagem malfeita entre as partes da comunidade que instaura o universal singular e polêmico da igualdade do *logos*, o único universal que possibilita a política (RANCIÈRE, 1996, p. 51). Aqui, o “excesso de palavras” aparece sob a forma da “literaridade”, neologismo criado pelo filósofo para indicar o poder que esse excesso possui de desfazer “a relação entre a ordem das palavras e a ordem dos corpos” (RANCIÈRE, 1996, p. 49). Mas, a “literaridade”, além disso, refere-se, simultaneamente, ao regime da escrita, à condição de possibilidade da literatura e, paradoxalmente, ao seu limite, aquilo que a torna indiscernível de outras formas de discurso.

² RANCIÈRE, J.; PANAGIA, D. “Dissenting Words: A conversation with Jacques Rancière”. In: *Diacritics*. Baltimore, Maryland, v. 30, n. 2, p. 113-126, 2000.

Na mesma linha, o filósofo franco-argelino principia sua discussão em *Aux bords de la politique* (1990) com uma viagem ao tema do fim da política, identificado enquanto o fim da promessa – o que ele traz no regresso, senão a identificação entre política e promessa? Uma promessa, sabemos, não é nada menos do que a intenção da palavra, ou a palavra intencionada, o que torna o excesso a essência mesma da promessa.

Esses exemplos servem para ilustrar e destacar uma questão fundamental que se encontra no cerne da filosofia de Rancière: a sua preocupação em torno das palavras, de sua eficácia política e de sua força disruptiva, do poder que seu excesso representa nos campos da política, das artes e dos saberes, bem como de seus efeitos na reconfiguração da ordem do sensível. Tal preocupação não é acidental ou circunstancial, pois ela é proveniente de um *locus* específico e nuclear do seu pensamento, oriundo dos seus anos de formação intelectual, e que pode ser fixado, como afirma Alain Badiou (2015, p. 178), na relação dialética entre saber e poder, entre saber e autoridade.

Alguns anos mais jovem do que a famosa geração de filósofos e teóricos franceses do pós-guerra, notadamente Jacques Lacan, Louis Althusser, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida e Jean-François Lyotard, a geração de Rancière, da qual também fez parte Badiou, foi aquela absorvida pelo entusiasmo que marcou as revoltas de maio de 1968 na França e no mundo. Em 1965, poucos anos antes das tempestades desse período, Rancière, então aluno de Louis Althusser, contribuiu, juntamente com seu mestre e alguns colegas, como Pierre Macherey, Étienne Balibar e Roger Establet, para a redação de *Ler o Capital*, obra resultante dos seminários ocorridos na *École Normale Supérieure*, em Paris, e que foi, durante alguns anos, uma referência central para os estudos sobre Karl Marx. Nesse período, Rancière vivia, como ele diz, “em meio às certezas althusserianas. Althusser havia declarado a necessidade de retornar a Marx, a fim de recuperar toda incisividade de sua ruptura teórica e política” (RANCIÈRE, 1975, p. 334³ apud DERANTY, 2010, p. 2).

De fato, se lembrarmos o que se passa entre 1965 e 1968, no campo da teoria francesa, o reinado do estruturalismo era, na esfera das chamadas ciências humanas, o da própria ciência. Marcado pelos êxitos da linguística estrutural, especialmente o da fonologia, o cientificismo próprio desse período reverberava nos diferentes dispositivos das ciências humanas, como o marxismo e a psicanálise, constituindo-se como “teorias veladas da forma: aparelhos psíquicos

³ RANCIÈRE, J. *La parole ouvrière, 1830/1851*. Paris: Éditions 10/18, 1975.

para a segunda, que são formas do Sujeito; modos de produção para o primeiro, que são formas da História” (BADIOU, 2015, p. 179).

Duas figuras, dois dispositivos: Althusser, leitor de Marx, Lacan, leitor de Freud. Cada um, à sua maneira, assume o ideal de cientificidade e formalização: “um para distinguir radicalmente a ciência da história da ideologia, o outro para fazer dessa formalização, num texto canônico, o ideal da própria psicanálise” (BADIOU, 2015, p. 179). Esse período coloca em seu cerne a questão do saber em suas formas mais rígidas, seja a matemática, a lógica formal ou, nesse caso, a linguística estrutural assentada sobre a fonologia.

Na esfera dos acontecimentos sociais temos, no final da década de 1960, dois grandes eventos: a Revolução Cultural chinesa, desencadeada entre 1965 e 1968, e as revoltas dos operários, a partir de 1967. Ambos trazem, em sua essência, a questão das formas de autoridade do saber. As revoltas estudantis na China, por exemplo, possuíam uma forma antiautoritária que buscava destituir a posição da autoridade dos acadêmicos, ao demolir as estruturas hierárquicas alicerçadas sobre a posse de um determinado tipo de saber. Na mesma linha, as revoltas ocorridas nas fábricas de Shanghai, em 1967, também traziam consigo um caráter anti-hierárquico, na medida em que os operários colocavam em xeque a autoridade de seus superiores, uma autoridade fundada sobre o conhecimento técnico-científico. Também a partir de 1967, teve palco, na França, uma série de revoltas coordenadas por jovens operários, amiúde não sindicalizados e não ligados a partidos políticos, que, semelhante aos movimentos ocorridos na China, tinha como característica a destituição das hierarquias internas das fábricas e usinas, opondo-se a qualquer tipo de enquadramento às diretrizes sindicais. A efervescência desses acontecimentos foi representada no filme *Tout va bien* (1972), de Jean-Luc Godard, obra que, segundo Badiou, é “uma espécie de resumo estilizado de tudo isso”, pois ela pode ser considerada como “um documento artístico sobre o modo como as consciências se educam precisamente pela experiência de uma relação transtornada entre saber e poder” (BADIOU, 2015, p. 180).

Tal relação entre saber e poder será nuclear para a organização das revoltas e dos movimentos estudantis de maio de 1968 e dos anos seguintes, os quais se dirigiam, de maneira explícita, contra a autoridade e a organização verticalizada de transmissão do saber, recaindo sobre diversas questões, principalmente, sobre a da autoridade acadêmica. Tal contexto foi o dos anos de formação de Rancière e instaura, no final da década, uma disposição contrária e paradoxal: “uma balança [...] de uma posição cientista, que fetichiza os conceitos, a uma posição

praticista, que fetichiza a ação e as ideias imediatas de seus atores” (BADIOU, 2015, p. 178). Esse é o paradoxo que, segundo Badiou, devemos ter em mente para compreender a trajetória intelectual de Rancière, paradoxo esse organizado a partir desses acontecimentos, que culminam em maio de 1968:

A balança entre uma espécie de ideologia filosófica dominante sob o paradigma do absolutismo dos saberes científicos e uma série de fenômenos político-ideológicos que, em sentido contrário, desenvolvem a convicção de que a conexão entre saber e autoridade é uma construção política opressiva, que deve ser desfeita, se preciso pela força (BADIOU, 2015, p. 180).

Sabemos que a relação entre saber e poder tornou-se um lugar comum no final dos anos 1960 e durante os anos 1970, particularmente, a partir das pesquisas de Foucault e de sua metodologia arqueológica, de tal modo que ela é compreendida e pensada, hoje, especialmente através da referência sistemática e unilateral à sua obra. Deveras, Foucault já havia abordado a questão do poder em seus primeiros escritos, como em *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961) e *La Naissance de la clinique* (1963), da mesma maneira que discorreu sobre a questão do saber, a qual gira em torno da problemática da constituição das ciências humanas, especialmente a partir de *Les Mots e les choses* (1966). Isso porque, para Foucault, há uma correlação entre saber, poder e sujeito, a qual constitui o eixo central de suas investigações, e em torno do qual ele opera movimentos, torções e deslocamentos teóricos, introduzindo novas questões, ou abordando antigas, sob uma nova perspectiva.

Entretanto, quem talvez melhor do que Foucault possa reivindicar a formulação conceitual da dialética entre saber e poder seja o próprio Rancière. Na esteira de seu antecessor, ele opera uma genealogia das relações entre saber e poder, cuja proposta foi, desde o início, a de refletir sobre a dialética em operação entre ambas as categorias, como podemos ver em sua primeira obra *La Leçon d'Althusser* (1974), na qual ele busca pensar o laço existente entre o cientificismo althusseriano, seu “teoricismo” e a autoridade do Partido Comunista francês, isto é, entre o saber do erudito e o poder do partido (BADIOU, 2015, p. 178). Não por acaso, Rancière, ao se referir tanto ao seu conceito de literatura, quanto às categorias de “regime de identificação das artes”, nucleares em sua teoria estética, admite seu débito a Foucault: “A

genealogia do conceito de literatura que atentei em *La parole muette*, ou em meu trabalho atual sobre os sistemas das artes, pode ser expressa em termos próximos ao conceito de episteme de Foucault” (RANCIÈRE, 2000, p. 13).

Consequentemente, podemos nos perguntar: como Rancière opera a balança, o paradoxo dessa relação? De que maneira ele procura desfazer as figuras existentes da ligação entre saber e poder? Para seu companheiro de geração, Rancière é original em operar o paradoxo:

Há uma circulação de Rancière cuja singularidade merece que se tome a medida, circulação que sua escritura organiza entre as origens propriamente filosóficas da questão, um material extraído notadamente das experiências e das inscrições operárias do século XIX, as teses dos contemporâneos, particularmente as de Foucault, o exame da posição dos sociólogos e dos historiadores, com as contendas significativas do lado da Escola dos Anais, a literatura ou mais geralmente a estética e finalmente o cinema. [...] O material heterogêneo da produção de Rancière prepara, em minha opinião, uma formalização convincente da experiência paradoxal originária (BADIOU, 2015, p. 187).

Não pretendendo abordar todas as particularidades dessa circulação, preocupar-nos-emos com dois desses elementos que o trabalho de Rancière organiza: a escrita e a literatura. Pois, longe de ser subsumida a uma sequência de signos tipográficos, diferenciados da oralidade, no caso da primeira, e muito mais do que um modo de produção artística, no caso da segunda, tanto a escrita quanto a obra de arte literária são, para o filósofo, elementos disruptivos da relação entre saber e poder, cuja potência desloca os corpos de sua posição determinada na hierarquia do tecido social, bem como os desvia de seu “destino natural” das maneiras de ser, fazer e dizer. Podemos afirmar que tanto uma quanto a outra encontram-se no centro das investigações de Rancière no campo da estética e da política, cujo núcleo é organizado pelo conceito de *partilha do sensível*, sobre o qual discorreremos no próximo capítulo.

Com o distanciamento da figura de Althusser, Rancière desenvolve um percurso filosófico original, afastando-se, consequentemente, do estruturalismo e, em certa medida, de sua herança. Por conseguinte, o modo como ele trata a questão das palavras e, portanto, da

linguagem, distingue-se das teorias da chamada “virada linguística”⁴, a qual, segundo ele, “consiste em atribuir aos processos linguísticos certos fenômenos e modos especificáveis de relacionar objetos atribuídos, em uma instância anterior, a processos factuais ou linhas de pensamento”(RANCIÈRE e PANAGIA, 2000, p. 113). Pois o percurso intelectual de Rancière em torno da escrita e da literatura pode ser compreendido como um esforço para se pensar a distância (*écart*) entre as palavras, e das palavras em relação às coisas, mas de uma maneira distinta da “virada linguística” (RANCIÈRE e PANAGIA, 2000, p. 114), em especial do estruturalismo, como este fora elaborado em solo francês a partir da teoria linguística de Ferdinand de Saussure (SALES, 2003, p. 162), e da qual Rancière distinguirá dois momentos: o primeiro deles, apreendido pelo filósofo como “hermenêutica da suspeita”, diz respeito à primeira fase do estruturalismo, a qual envolve as formulações de Claude Lévi-Strauss, Jacques Lacan e do próprio Althusser, enquanto o segundo refere-se ao estágio da crítica ao modelo linguagem-estrutura a partir de um “modelo desconstrutivo”. Assim, na seção subsequente, analisaremos esses dois desenvolvimentos, efetuando, antes, um breve excursão à constituição do estruturalismo, tomando como ponto de partida a obra de Saussure.

1.1. Dois momentos da “virada linguística” estruturalista

O Curso de linguística geral, de Saussure, é, notoriamente, reconhecido como a obra basilar da linguística moderna, e seu autor, o fundador desta disciplina. Nela, Saussure opõe-se

⁴ Por “virada linguística” compreendemos a relação estabelecida entre filosofia e linguagem ocorrida ao início do século XX, cujos efeitos foram sentidos durante toda a época, especialmente ao revisar os problemas tradicionais da filosofia, como a política, a moral, a epistemologia, de acordo com um novo paradigma, o linguístico. Sobre ela, podemos salientar tanto a tradição da filosofia analítica, constituída a partir da Escola Analítica de Cambridge, principalmente, com os trabalhos de Frege, Russel e o Wittgenstein do *Tractatus Logico-Philosophicus*, quanto a do positivismo lógico, resultante da Escola Analítica e formada em torno da Escola de Oxford e do Círculo de Viena, cujos principais autores são Ryle, Austin e o segundo Wittgenstein. Além destas, é preciso destacar a tradição do estruturalismo, cujo início pode ser traçado nas formulações da linguística geral de Saussure e na influência que esta disciplina teve nos mais diversos campos das ciências humanas, como é o caso da antropologia e da psicanálise. Sobre as filosofias analítica e pragmática, ver: MARCONDES, D. “Duas Concepções de Análise na Filosofia Analítica”. In: *Linguagem e Construção do Pensamento*. Casa do psicólogo, São Paulo, 2006, pág. 23; sobre o estruturalismo, ver: SALES, L. S. “Estruturalismo – história, definições, problemas”. In: *Revista de Ciências Humanas*. Florianópolis: EDUFSC, n. 33, p. 159-188, abril de 2003.

Ao procurar se distanciar de uma determinada “virada linguística”, Rancière tem em mente a tradição do estruturalismo como fora elaborada na França, especialmente a partir das obras de Claude Lévi-Strauss, Jacques Lacan e Louis Althusser. No entanto, podemos encontrar nos trabalhos de Rancière também um distanciamento da corrente lógico-positivista, especialmente, em sua crítica à “distinção elementar” formulada por John Searle entre os campos da ficção e da literatura, formulação baseada na sua teoria dos “atos de fala”, a qual fora influenciada pelos trabalhos de Austin e Wittgenstein. Analisaremos mais detalhadamente essa crítica no capítulo 3 da presente dissertação.

tanto à Filologia comparativa, ou à Gramática comparada, quanto à “nova escola” dos neogramáticos, duas das vertentes estudiosas dos fatos da língua que precederam o desenvolvimento da ciência linguística. A primeira delas, de acordo com Saussure, teve o mérito inaugural de abrir o campo de investigação das relações que unem as línguas, como é o caso da ligação entre o sânscrito e as diferentes línguas europeias, como é o caso do grego, do latim e do germânico (SAUSSURE, 2006, p. 8), mas pecou por permanecer em seu espaço e não “determinar a natureza de seu objeto de estudo” (SAUSSURE, 2006, p. 10), retardando a elaboração da ciência Linguística, a qual se constituirá a partir da nova escola. Esta teve, segundo Saussure, o engenho de inquirir sobre “a condição de vida das línguas”, de perceber que o elo efetivo entre elas é um dos aspectos do fenômeno linguístico, não se limitando à metodologia comparativa dos filólogos, a qual seria um dentre muitos dos métodos de sua reconstituição (SAUSSURE, 2006, p. 11). O mérito da Linguística, assim, residiria no fato de ter colocado “em perspectiva histórica todos os resultados da comparação e por ela encadear os fatos em sua ordem natural” (SAUSSURE, 2006, p. 11): não mais crer na organicidade individual das línguas, em considerá-las como “uma esfera à parte, um quarto reino da Natureza” (SAUSSURE, 2006, p. 10) mas o seu fato de “produto do espírito coletivo dos grupos linguísticos” (SAUSSURE, 2006, p. 12).

Todavia, ao contrário dessa vertente historicista da linguística, a qual estabelecia como método de compreensão a gênese e a história das palavras (SALES, 2003, p. 163), Saussure preocupa-se com “a inteligibilidade dos arranjos e das organizações sistemáticas” dos signos (SALES, 2003, p. 162), bem como com as suas relações sintagmáticas e associativas ou paradigmáticas (SAUSSURE, 2006, p. 142-143)⁵. Para ele, a história de uma palavra não era

⁵ “Assim, pois, num estado de língua tudo se baseia em relações” (SAUSSURE, 2006, p. 142). Para Saussure, os termos linguísticos fundamentam-se a partir de suas relações e diferenças em dois domínios discursivos distintos, os quais determinam duas ordens de valores. Por um lado, os termos do discurso (as palavras, os grupos de palavras e os diferentes elementos formados a partir delas) se relacionam levando em consideração a linearidade da língua, o que impossibilita pronunciarmos duas unidades simultaneamente, pois na extensão do discurso um elemento precede e outro segue-se. “Tais combinações que se apoiam na extensão, podem ser chamadas de *sintagmas*. O sintagma se compõe sempre de duas ou mais unidades consecutivas. Colocado num sintagma, um termo só adquire valor porque se opõe ao que o precede ou ao que o segue, ou a ambos” (SAUSSURE, 2006, p. 142), isto é, “a relação sintagmática existe *in praesentia*; repousa em dois ou mais termos igualmente presentes numa série efetiva” (SAUSSURE, 2006, p. 143). De outra parte, ao contrário, no campo externo ao discurso, as palavras se relacionam na memória por compartilharem algo em comum - e também porque a natureza dessa relação acaba por ser retida no espírito - estruturando diferentes agrupamentos por meio dos quais predominam múltiplas associações: “Assim, a palavra francesa *enseignement* ou a portuguesa *ensino* fará surgir inconscientemente no espírito uma porção de outras palavras (*enseigner, renseigner*, etc. ou então *armement, changement*, ou ainda *éducation, apprentissage*); por um lado ou por outro, todas têm algo de comum entre si” (SAUSSURE, 2006, p. 143). Estas associações, as quais Saussure denomina de *relações associativas*, diferem das sintagmáticas pela espécie: enquanto estas caracterizam-se pela extensão, aquelas fazem-se “*in absentia* numa série mnemônica

capaz de dar conta do seu significado presente, realizando, conseqüentemente, uma recusa do paradigma histórico em favor de um novo, o de sistema, a partir da distinção entre linguagem e fala e da elaboração de três regras que serão incorporadas, mais tarde, pelas ciências humanas: a ideia de sistema, as relações sincrônicas e diacrônicas e o nível inconsciente das leis da linguagem (RICOEUR, 1970). Saussure compreende o sistema dos signos como formado pela inter-relação determinante entre os significantes e os significados, entre os sons emitidos e os conceitos. De acordo com Paul Ricoeur: “Nesta determinação mútua, o que conta não são os termos, considerados individualmente, mas os afastamentos diferenciais: são as diferenças de sons e de sentidos e as relações entre ambos que constituem o sistema dos signos de uma língua.” (RICOEUR, 1970, p. 159).

A linguística passa a ser, para o estruturalismo, o seu ponto de partida. Ela recebe o papel de estrela guia no processo de busca das ciências nascentes do homem por um estatuto e uma validade científicos, engendrando nelas revoluções que, segundo Claude Lévi-Strauss, são análogas à revolução desempenhada pela física nuclear no campo das ciências exatas (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 60). Apesar de Saussure ser considerado o pai do estruturalismo, ele não empregava o conceito de “estrutura”, mas sim o de “sistema”. Sua influência deu-se, assim, de maneira indireta, especialmente pelo trabalho de difusão e mediação de sua obra pelos membros da Escola de Praga, notadamente Nikolai Troubetzkoy e Roman Jakobson (SALES, 2003, p. 163). A ênfase dada por estes teóricos à sintaxe, nas elaborações fonológicas, possui um papel decisivo no desenvolvimento do estruturalismo, na medida em que ela é capaz de explicitar a interdependência dos elementos que compõem um determinado objeto de análise, ao contrário da abordagem de cunho semântico, característica da linguística saussuriana. O método da fonologia estrutural, desse modo, foi fundamental nessa tarefa, o qual se constitui em torno de quatro pontos essenciais, elaborados por Troubetzkoy e retomados por Lévi-Strauss:

[E]m primeiro lugar, a fonologia passa do estudo dos fenômenos linguísticos *conscientes* para o de sua *infraestrutura* inconsciente; recusa-se a tratar os *termos* como entidades independentes, tomando como base de sua análise, ao contrário, as *relações* entre os termos; introduz a noção de *sistema* – ‘A fonologia atual não se limita a declarar que os fonemas são sempre membros

virtual” (SAUSSURE, 2006, p. 143). A respeito das relações sintagmáticas e associativas ou paradigmáticas, ver: SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 142 a 147.

de um sistema, ela *mostra* sistemas fonológicas concretos e evidencia sua *estrutura*’ – finalmente, ela visa à descoberta de *leis gerais*, descobertas ou por indução, ‘ou deduzidas logicamente, o que lhes dá um caráter absoluto. (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 60)

Foi o encontro com Jakobson na *New School for Social Research*, em Nova Iorque, que proporcionou a Lévi-Strauss o momento decisivo para a elaboração da antropologia estruturalista (DOSSE, 1993, p. 33). Ao assistir aos seus cursos de fonologia estrutural, Lévi-Strauss formula a metodologia estruturalista, ao mesmo tempo que elabora sua tese “de correspondência formal entre a língua e o sistema de parentesco” (SALES, 2003, p. 164), a qual resultará em *As estruturas elementares do parentesco*, obra que transpõe o método fonológico ao campo antropológico.

Após essas considerações, podemos destacar, com Rancière, duas fases da “virada linguística” estruturalista que versam sobre a questão da linguagem de duas maneiras distintas, heterogêneas à reflexão do filósofo, e das quais ele procurará distanciar-se: a primeira delas surge com a antropologia lévi-straussiana e suas análises das relações sociais e de parentesco, a partir do modelo estrutural linguístico relacional, modelo este que reaparece, em seguida, na obra de Jacques Lacan a partir da ideia do “inconsciente estruturado como uma linguagem”, correlacionando os processos inconscientes da mente à atividade linguística, dotando a linguagem tanto das especificidades freudianas do inconsciente, quanto das propriedades da infraestrutura marxista (RANCIÈRE e PANAGIA, 2000, p. 113-114). De fato, Lacan toma conhecimento da linguística de Saussure através da obra de Lévi-Strauss, em 1953, e, após esse período, debruça-se sobre o *Curso de linguística geral*, o qual passa a fornecer a ele uma nova gramática, um novo campo lexical que se manifesta, já em 1957, em seu texto *L’instance de la lettre dans l’inconscient*: para Lacan, o que a prática psicanalista descobre é a estrutura da linguagem no inconsciente (DOSSE, 1993, p. 131). No entanto, Lacan toma o algoritmo saussuriano do signo e o modifica. Para Saussure, o signo é “a combinação do conceito e da imagem acústica” (SAUSSURE, 2006, p. 81), ou melhor, do significado e do significante, uma “entidade psíquica de duas faces”, em que ambos elementos encontram-se “intimamente unidos e um reclama o outro” (SAUSSURE, 2006, p. 80). Mas, Lacan enfatizará um dos termos dessa mútua relação, qual seja, o significante, realçando seu valor sobre o significado, operando um deslizamento constante deste sob aquele (DOSSE, 1993, p. 132). Este movimento acaba por

descentralizar o sujeito: “o sujeito encontra-se descentrado, efeito de significante que remete ele próprio para um outro significante, é o produto da linguagem que fala nele. O inconsciente torna-se, portanto, efeito de linguagem, de suas regras, de seu código” (DOSSE, 1993, p. 132).

Tal sujeito descentrado, desmembrado, reflete a própria ideia de sujeito corrente na época dos estruturalistas, nos diversos campos das ciências humanas. Tomado como uma ficção, esse sujeito “só tem existência em virtude de sua dimensão simbólica, do significante”⁶ (DOSSE, 1993, p. 132). Isso significa admitir que “o deslocamento do significante determina os sujeitos em seus atos, seu destino, suas recusas, suas cegueiras” (LACAN, 1998, p. 34), como mostra Lacan em seu seminário sobre *A Carta Roubada*, de Edgar Allan Poe, buscando expor como a cadeia significante, a partir da figura metafórica, rege toda a ordenação dos significados.

O inconsciente está no núcleo do estruturalismo, e o corte saussuriano entre língua e fala “proporcionou um status privilegiado a um modelo linguístico, cujo papel era o de uma lei geral que, inconscientemente, estrutura o comportamento de indivíduos e sociedades” (RANCIÈRE e PANAGIA, 2000, p. 114). Esses paradigmas fundamentaram a fase estruturalista da “virada linguística”, na qual a estrutura confunde-se com um espaço interior e furtivo, um recôndito que é preciso descobrir, ler e decifrar: “Ao mesmo tempo, a análise dos atos de fala tornou-se, antes de mais nada, uma análise ‘sintomática’ dos procedimentos de falta de reconhecimento que estruturavam linguisticamente tanto o comportamento dos indivíduos quanto as relações sociais” (RANCIÈRE e PANAGIA, 2000, p. 114). Ao ler com Althusser *O Capital*, de Marx, Rancière nota que a interpretação dos fenômenos linguísticos se cumpria à maneira de um “policiamento do enunciado”, uma maneira de captar aqueles enunciados “inadequados” que “exemplificavam tais procedimentos sintomáticos de falta de reconhecimento” (RANCIÈRE e PANAGIA, 2000, p. 114). Pois é preciso lembrar que um dos horizontes referenciais do estruturalismo foi a obra de Marx, que influenciou tanto Lévi-Strauss quanto Althusser, e cujos ensinamentos legados retinham que “as realidades manifestas nem por isso são as mais significantes e que compete ao investigador construir modelos, a fim de ter acesso aos fundamentos do real e ultrapassar a aparência sensível” (DOSSE, 1993, p. 35). Não por acaso, Rancière designará esse momento da “virada linguística”, ao qual se opõe como uma “hermenêutica da suspeita” (RANCIÈRE e PANAGIA, 2000, p. 114), um modelo interpretativo

⁶ Se Lacan enfatiza o significante, isso não quer dizer que o significado seja exaurido, esvaziado de sua potência: “O fenômeno analítico é incompreensível sem a duplicidade essencial do significante e do significado” (ARRIVÉ apud DOSSE, 1993, p. 132).

das formas discursivas, cujo método esteia-se numa leitura sintomal, como escreve em seu texto *Althusser: a cena do texto*, oposta a uma leitura especulativo-religiosa do texto onde o sentido é imediatamente escrito, traçado sobre o livro, onde a verdade aparece em sua própria carne. Tal hermenêutica do sintoma pode ser vista em seu funcionamento através da política da leitura althusseriana, a qual define-se em oposição à leitura especulativa, leitura esta onde o sentido revela-se pela transparência do escrito, e a qual “sustenta por baixo as ingenuidades do empirismo, que identifica as palavras do livro com os conceitos da ciência e os conceitos da ciência com os objetos que se tem na mão” (RANCIÈRE, 2017, p. 205). Uma leitura deste tipo seria, aos olhos de Althusser, míope, pois se acreditaria ter de maneira imediata, no escrito, a presença do seu sentido, uma relação direta entre ver e ler, visão e leitura. Ela corresponde à leitura que Marx faz de Adam Smith e a qual Althusser distingue no prefácio de *Ler o Capital*⁷: o que Marx imputa ao economista britânico, de acordo com Althusser, é o visto e o não visto, o que este viu no lugar do que deveria ter visto, o engano cometido em sua leitura da organização capitalista, que corresponde à “falta de ver o que estava presente no campo do visível, já que ele, Marx, o viu” (RANCIÈRE, 2017, p. 207). Se há uma relação intrínseca entre teoria da leitura e teoria do conhecimento, então ela seria uma “teoria empirista do conhecimento como vista, como destaque do objeto do real da visão” (RANCIÈRE, 2017, p. 208).

Diametralmente oposta à leitura de tipo especulativa, uma leitura sintomática corresponderia à “ideia do conhecimento como produção” (RANCIÈRE, 2017, p. 208), a qual remete, segundo Althusser, a uma segunda leitura que Marx faz dos economistas⁸, também assinalada ao prefácio de *Ler o Capital*, mas a qual diz respeito à imanência do texto: trata-se de uma teoria do engano, que se encontra no núcleo da leitura sintomal althusseriana: “não mais uma falta de ver o que está no campo dos objetos visíveis, mas uma falta de ver os conceitos que eles mesmos produzem” (RANCIÈRE, 2017, p. 207). Isso porque, segundo o próprio

⁷ “Numa primeira *leitura*, Marx lê o discurso de seu predecessor (Smith, por exemplo) através de seu próprio discurso. O resultado dessa leitura sob retícula, em que o texto de Smith é visto através de Marx, projetado nele como sua medida, é apenas um resumo das concordâncias e das discordâncias, o balanço daquilo que Smith descobriu e daquilo que em que ele falhou, seus méritos e seus fracassos, das suas presenças e de suas ausências. De fato, trata-se de uma leitura teórica retrospectiva, na qual o que Smith não conseguiu ver e compreender aparece apenas como uma falta original.” (ALTHUSSER, 1979, p. 17).

⁸ “Entretanto, existe, em Marx, *uma segunda leitura, e totalmente diversa*, sem paralelo com essa primeira. Esta, que só se sustenta com a dupla e conjunta verificação das presenças e das ausências, das vistas e dos equívocos, torna-se culpada de um equívoco singular: ela não vê que a existência combinada das visões e dos equívocos num autor suscita um problema: o de sua *combinação*. Ela não enxerga esse problema, precisamente porque esse problema só é visível enquanto invisível, porque esse problema diz respeito a coisa inteiramente diversa de objetos dados, para os quais bastaria ter vista clara para ver.” (ALTHUSSER, 1979, p. 18).

Althusser, o problema concerne a “uma relação invisível necessária entre o campo do visível e o campo do invisível, uma relação que define a necessidade do campo obscuro do invisível, como um efeito necessário da estrutura do campo visível” (ALTHUSSER, 1979, p. 18). Eis como essa relação se dá: o que não se vê não é o que não se vê, mas o que se vê, confusão orgânica das identidades entre ver e não-ver – “o equívoco é então não enxergar o que se vê”; ele diz respeito “não mais ao objeto, mas à própria vista. É um equívoco que diz respeito *ao ver*: o não ver é então interior ao ver; é uma forma de ver, logo, numa relação necessária com o ver” (ALTHUSSER, 1979, p. 20).

Neste cenário, o engano não é tratado à maneira da miopia, onde o indivíduo faltou, não vendo o que estava presente, mas diz respeito às propriedades do campo do visível (RANCIÈRE, 2017, p. 207), onde o engano [*bévue*] incide sobre a visão [*vue*] (ALTHUSSER, 1979, p. 23). Quando a economia política clássica “não vê” que encontrou o “valor da força de trabalho” ao procurar o “valor do trabalho” como resultado da equação “reprodução da força de trabalho + reprodução das subsistências”, não é porque trata-se de um objeto preexistente, não visto pela cegueira dos economistas, mas porque diz respeito a um objeto produzido pelas suas próprias operações epistemológicas, operações idênticas ao objeto. Pois o conhecimento é, para Althusser, produção, não uma identidade mitológica entre visão e leitura (ALTHUSSER, 1979, p. 23). A economia clássica não viu o valor da força de trabalho porque não o estava procurando: “o ‘valor de força de trabalho’ e seu complemento, a mais-valia, não são mais apenas algo que a economia clássica não conseguiu ver, eles definem seu *invisível próprio*, a impossibilidade ou a interdição de ver que são internos à estrutura de seu *ver*” (RANCIÈRE, 2017, p. 207). Ela enxerga a resposta à sua própria pergunta: “o valor do trabalho”. Mas esta produz, na realidade, outra resposta, a resposta a uma outra pergunta: “o valor da força de trabalho”. Se a economia política não consegue ver essa resposta, é porque esta responde a uma outra pergunta, mas que ela não fez.

Assim, para Althusser, essa segunda leitura de Marx faz ver essa relação entre ver e não ver, visível e invisível, ao produzir “a pergunta à qual a economia política não sabia que estava respondendo” (RANCIÈRE, 2017, p. 208), ao produzir o próprio texto subentendido da economia clássica, isto é, um novo conceito e um novo conhecimento, ali onde a própria disciplina não sabia onde estava, para onde ela deslizou sem saber:

É Marx quem nos faz ver assim os espaços em branco no texto da resposta da economia clássica: mas com isso ele apenas nos faz ver o que o próprio texto clássico diz não o dizendo e o que não diz ao dizer. Não é, pois, Marx quem diz que o texto clássico não diz; não é, pois, Marx quem intervém para impor, de fora, ao texto clássico, um discurso revelador do seu mutismo – *é o próprio texto clássico quem nos diz que se cala*: seu silêncio são as suas *próprias palavras*. (ALTHUSSER, 1979, p. 21).

É essa leitura que Rancière denomina de “hermenêutica da suspeita”, identificada ao momento estruturalista da leitura sintomal e da qual ele procurará se distanciar. Mas Rancière verifica outro momento da “virada linguística”, momento este que se constituiu de maneira mais ambígua do que o primeiro, e que diz respeito à crítica ao modelo língua-infraestrutura: uma leitura não mais dos sintomas, que rastreia o conhecimento enquanto produção (*pro-ducere* – vir à tona, revelar o que encontra-se oculto), manifestando a cegueira do produtor em relação ao produzido, como Marx o faz, evidenciando, ao produzir o conceito de força de trabalho, a cegueira dos economistas com relação à sua própria produção (RANCIÈRE, 2017, p. 208), mas uma leitura que “combina uma posição de política radical com uma prática de suspeita interpretativa guiada pela ideia de que as palavras sempre escondem algo mais profundo abaixo da superfície” (RANCIÈRE e PANAGIA, 2000, p. 114) e que considera as relações entre língua e política, os jogos político-linguísticos, diferentemente do modelo precedente que os toma como artefatos ideológicos. Sob esta é premente que se examine e leia o sentido oculto, os significados sedimentados, para que se encontre, sempre em cada camada, um tesouro mais enterrado, um segredo mais profundo. Este segredo, no entanto, pode se revelar como uma instância de dominação, mesmo que seja a da própria linguagem, como é o caso da “língua fascista”⁹, assinalada por Roland Barthes (RANCIÈRE e PANAGIA, 2000, p. 114).

De fato, podemos assimilar, com Rancière, esse segundo momento do estruturalismo com a obra do semiólogo; não aquele do *Le degré zero de l'écriture* e das *Mythologies*, que procurava desmontar “as mitologias burguesas que transformavam a história em natureza” (RANCIÈRE, 2017b, p. 18), mas o Barthes já distanciado, em certa medida, do estruturalismo, aquele de *S/Z* e do *L'Empire des signes*, que busca não mais uma desmistificação dos mitos

⁹ “Mas a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer.” (BARTHES, p. 13).

burgueses, mas um dismantelamento da própria noção de signo, cara ao estruturalismo: “não são mais os mitos que é preciso desmascarar (...), é o próprio signo que é preciso abalar” (BARTHES, 1988, p. 80). Tal mudança de perspectiva, a partir de 1968, diz respeito a uma nova *semiologia*, desligada da linguística, e que significa a sua própria desconstrução: “É essa desconstrução da linguística que chamo, quanto a mim, de *semiologia*” (BARTHES, p. 28).

Essa nova semiologia, negativa, *apofática*¹⁰, crítica, tem como objetivo uma nova desmistificação, não mais das naturalizações burguesas, mas do próprio signo: “num primeiro tempo, visa-se à destruição do significado (ideológico); num segundo tempo, visa-se à destruição do signo” (BARTHES, 1988, p. 81). Isso porque ela vê no signo, núcleo do estruturalismo, a impossibilidade de atribuição de caracteres positivos, científicos, transcendentais, como o compreende a metodologia estrutural. Para Barthes, essa semiologia negativa tem como objeto de crítica

não mais a sociedade francesa, mas para além dela, histórica e geograficamente, toda a civilização ocidental (greco-judaico-islâmica-cristã), unificada em uma e mesma teologia (essência e monoteísmo) e identificada pelo sistema de significação que ela pratica, de Platão ao domingo francês (BARTHES, 1988, p. 81).

O signo deve ser destruído, de acordo com Barthes, porque ele está atrelado a um “sistema de significação” que sustenta toda a tradição filosófica e cultural do ocidente. Tal investida contra o signo, como aparece em “A mitologia hoje”, encontra-se próxima do

¹⁰ “Essa semiologia negativa é uma semiologia ativa: ela se desdobra fora da morte. Quero assim dizer que ela não repousa numa ‘semiófisis’, uma naturalidade inerte do signo, e que também não é uma ‘semioclastia’, uma destruição do signo. Ela seria antes, para continuar o paradigma grego: uma semiotropia; voltada para o signo, este a cativa e ela o recebe, o trata e, se preciso for, o imita, como um espetáculo imaginário. O semiólogo seria, em suma, um artista (essa palavra não é aqui nem gloriosa, nem desdenhosa: refere-se somente a uma tipologia): ele joga com os signos como um logro consciente, cuja fascinação saboreia, quer fazer saborear e compreender. O signo — pelo menos o signo que ele vê — é sempre imediato, regado por uma espécie de evidência que lhe salta aos olhos, como estalo do Imaginário — e é por isso que a semiologia (deveria eu precisar novamente: a semiologia daquele que aqui fala) não é uma hermenêutica: ela pinta, mais do que perscruta, *via di porre* mais do que *via di levare*. Seus objetos de predileção são os textos do Imaginário: as narrativas, as imagens, os retratos, as expressões, os idioletos, as paixões, as estruturas que jogam ao mesmo tempo com uma aparência de verossimilhança e com uma incerteza de verdade. Chamaria de bom grado ‘semiologia’ o curso das operações ao longo do qual é possível — quicá almejado — usar o signo como um véu pintado, ou ainda uma ficção.” (BARTHES, p. 37-38).

pensamento de Jacques Derrida e de seus escritos, especificamente, daqueles que constituem a base da desconstrução: *A voz e o fenômeno*, *A escritura e a diferença* e *Gramatologia*. Como podemos ler em seu artigo “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”, em *A escritura e a diferença*, Derrida analisa a noção de estrutura, que estaria presente não somente no estruturalismo, mas também nos diferentes sistemas de pensamentos que remontam às origens da tradição filosófica (DERRIDA, 2011, p. 407). A ideia de estrutura depende, de acordo com Derrida, da ideia de centro, relacionada “a um ponto de presença, a uma origem fixa”, um ponto fundacional, a partir do qual o sentido é emanado: “É certo que o centro de uma estrutura, orientando e organizando a coerência do sistema, permite o jogo dos elementos no interior da forma total. E ainda hoje uma estrutura privada de centro representa o próprio impensável” (DERRIDA, 2011, p. 408).

Ora, se uma estrutura é impensável se desprovida de um centro, uma fonte ou origem, qual seria, então, a forma do núcleo primordial que orienta e organiza a escrita? Se esta é compreendida enquanto uma estrutura, um “sistema de signos” (SAUSSURE, 2006, p. 138), então não seria estranho identificar o seu núcleo com a figura do escritor, a imagem daquele que escreve e, ao escrever, torna-se o centro gravitacional em torno do qual a linguagem é atraída e sistematizada. Assim, se nos referirmos, a partir disso, à arte da escrita, isto é, à literatura, então, poder-se-ia identificar como o centro da estrutura literária nada menos do que o *autor* da obra, sua origem e seu centro inevitáveis.

Entretanto, Derrida nota que a necessidade de um centro, além de abrir a possibilidade do “jogo da estrutura” dos elementos constituintes, o qual nada mais é do que o “jogo da significação” (DERRIDA, 2011, p. 410), acaba por encerrá-lo e limitá-lo (DERRIDA, 2011, p. 408). Consequentemente, o centro, apesar de estabelecer o jogo da significação (estrutura), não está diretamente envolvido em sua constituição:

[o centro] é o ponto em que a substituição dos conteúdos, dos elementos, dos termos, já não é possível. No centro, é proibida a permuta ou a transformação dos elementos (que podem aliás ser estruturas compreendidas numa estrutura). [...] Sempre se pensou que o centro, por definição único, constituía, numa estrutura, exatamente aquilo que, comandando a estrutura, escapa à estruturalidade. Eis por que, para um pensamento clássico da estrutura, o centro pode ser dito, paradoxalmente, *na* estrutura e *fora* da estrutura. Está no

centro da totalidade e, contudo, dado que o centro não lhe pertence, a totalidade *tem o seu centro noutro lugar*. O centro não é o centro. O conceito de estrutura centrada – embora represente a própria coerência, a condição da *episteme* como filosofia ou como ciência – é contraditoriamente coerente. (DERRIDA, 2011, p. 408)

Inversão lógica, essa contradição coerente, o centro que não é centro, pode situar-se tanto fora como dentro da estrutura. Se compreendermos a estrutura como esse jogo da significação – a exemplo da literatura, cuja constituição depende tanto das ambiguidades, das tensões e das relações – então seu significado deve possuir uma origem e um fim, confundidos indistintamente na ideia de centro. Para Derrida, o centro age à maneira de um significado transcendental, pois é a condição de possibilidade da estrutura, seu fundamento, mas que não participa dos jogos de significação. Dizer que o “significado central, originário ou transcendental” (DERRIDA, 2011, p. 409) está “noutro lugar”, significa não somente que ele se encontra fora da estrutura, mas que seu sentido também está “noutro lugar”. É o que constata Barthes em seu texto “A morte do autor”. Ao determinarmos o autor como sendo o centro da obra literária, percebemos que este, ao se constituir como o significado transcendental da obra, não consegue encerrar em si o significado: quem fala, quando fala o homem castrado, disfarçado de mulher, em *Sarrasine*, de Balzac? “É o herói da novela, interessado em ignorar o castrado que se esconde sob a mulher? É o indivíduo Balzac, dotado, por sua experiência pessoal, de uma filosofia da mulher? É o autor Balzac [...]? É a sabedoria universal? A psicologia romântica?” (BARTHES, 1988, p. 65). Para Barthes e para Derrida, não é possível saber. O autor, como todo centro, e, portanto, como todo significado transcendental, é significado na medida em que é significante de outros significados, isto é, na medida em que faz parte de permutas e substituições próprias ao jogo, “*apanhadas* numa história do sentido” (DERRIDA, 2011, p. 408). O autor-centro substitui, enquanto significante, a psicologia, o indivíduo, a experiência pessoal, o senso comum, da mesma maneira que as palavras “*eidos*, *arque*, *energia*, *ousia*, *aletheia*, transcendentalidade, consciência, Deus, homem, etc.” (DERRIDA, 2011, p. 409) substituem, na cadeia de significação, o centro da história da metafísica, cuja forma matricial é, segundo Derrida, a do “ser como *presença*”, uma presença invariante, fixada por essa série de metáforas e metonímias (DERRIDA, 2011, p. 409). A presença do centro jamais é ela mesma, ela é a todo momento “deportada para fora de si no seu substituto” (DERRIDA, 2011, p. 409). É por essa razão que Derrida pode afirmar que “a história

do conceito de estrutura [...] tem de ser pensada como uma série de substituições de centro para centro, um encadeamento de determinações do centro” (DERRIDA, 2011, p. 409).

Se o centro se encontra deslocado, num outro lugar, e se devemos somente tomar a estrutura como uma constituição de séries de substituições de centro a centro, então vale dizer que não há “um lugar natural, [...] um lugar fixo” para o centro, somente “uma função, uma espécie de não-lugar” no qual o jogo da significação se faz de maneira incessante (DERRIDA, 2011, p. 409). De fato, segundo a perspectiva desconstrutiva derridiana, não há centro para o qual se reportar, mas somente discurso, jogo de significação, onde o significado transcendental “nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças” (DERRIDA, 2011, p. 409). Não é possível bloquear tal jogo de significação dos signos, no qual, por não haver centro, origem, transcendentalidade, o significado torna-se sempre significante de outro significado em uma cadeia cujo desenvolvimento é interminável. Por conseguinte, essa ausência “amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação” (DERRIDA, 2011, p. 410).

1.2. A guerra entre duas escritas

Recusando tanto uma “hermenêutica da suspeita” quanto um “modelo desconstrutivo de uma escavação interminável através dos estratos do significado metafórico”, isto é, tanto uma “prática de crítica denunciativa” quanto uma “prática de infinitas leituras” (RANCIÈRE e PANAGIA, 2000, p. 114-115), Rancière busca compreender as palavras e a linguagem de uma maneira distinta desses modelos devedores da época estruturalista, os quais, para ele, não deixam de ser sintomatologias, cujo papel é o de descobrir ou produzir a verdade ocultada por detrás das aparências da superfície, seja sob a forma da ciência althusseriana, seja sob a etiologia própria da psicanálise ou das ciências sociais (RANCIÈRE, 2013, p. 45). Pois ambas, para o filósofo, estão de acordo com a sentença atribuída a Gaston Bachelard, e que será retomada por Althusser e seus seguidores: “existe ciência apenas no que está oculto” (RANCIÈRE, 2014, p. 80). Oposto a essa posição que “pressupõe a necessidade de encontrar ou construir o oculto” (RANCIÈRE, 2013, p. 45), o trabalho de Rancière opera em formas claras, não ocultadas, pois se efetua “em termos de distribuições horizontais, combinações entre sistemas de possibilidade, não em termos de superfície e substrato” (RANCIÈRE, 2013, p. 46). Posto que, onde se pensa em termos de “superfície e substrato”, onde se busca “pelo oculto sob o aparente, uma posição de domínio (mestria) é estabelecida” (RANCIÈRE, 2013, p. 46). E essa posição de mestria pode ser traduzida como uma posição do “alto” que se relaciona com

uma posição do “baixo” sob a forma da verticalidade, onde o fluxo associativo entre o “cima” e o “baixo” é de ordem descendente, refletindo uma relação de dominação. Por esse motivo, Rancière busca “conceber uma topografia que não pressuponha esta posição de mestria” (RANCIÈRE, 2013, p. 46), em cuja superfície seja possível suspender ou reformular a relação entre as palavras e as coisas, entre as palavras e os corpos e, especialmente, a relação entre o corpo da letra e o corpo da comunidade política.

Se Rancière pode descrever a leitura sintomal althusseriana como uma prática da “suspeita”, isso se deve, pelo antagonismo da leitura de Althusser, como vimos, a uma outra forma hermenêutica, que especula o sentido retido na superfície das palavras escritas. Essa forma designa-se “como o ‘mito religioso da leitura’: mito do livro, onde a verdade é dada em sua carne sob a forma de epifania ou de parusia, onde o discurso escrito é a transparência do sentido na evidência de sua presença” (RANCIÈRE, 2017, p. 205). Essa é a leitura atribuída, por Althusser, ao jovem Marx em *Ler O Capital*, retido ainda nas “ilusões” pré-científicas antes do corte epistemológico, para o qual conhecer a essência da realidade sensível, a essência da história e das práticas econômicas, religiosas e estéticas significa mesmo a sua leitura na tecedura da vida: “*ler (lesen, herauslesen)* com todas as letras a presença da essência ‘abstrata’ na transparência de sua existência concreta” (ALTHUSSER, 1979, p. 14-15). Mas é também a leitura imputada ao “herói dessa leitura religiosa”: Hegel, filósofo que lê de maneira imediata a essência na existência, exprimindo na própria leitura a forma religiosa do Saber Absoluto, o Fim da História, “em que o conceito enfim se torna visível a céu aberto, presente entre nós em pessoa, tangível em sua existência sensível” (ALTHUSSER, 1979, p. 15). Ler o Livro do Mundo “em *livro aberto*” é, de fato, mais antigo do que as tentativas de leitura científicas e decifrações dos textos da ciência. Tanto Hegel quanto o jovem Marx, para Althusser, trazem consigo e transmitem os velhos fantasmas da epifania e da parusia religiosa, de uma época onde a verdade era vestida de palavras, e cujo corpo era o próprio livro (ALTHUSSER, 1979, p. 15).

Por ser anterior ao corte e ao conceito, essa leitura, que lê na própria carne das palavras “a verdade que toma corpo e entrega seu sentido em livro aberto” (RANCIÈRE, 2017, p. 205), é recusada pelo estruturalismo, pois, segundo Rancière (2017, p. 205) esse “mito religioso-especulativo da presença imediata do sentido no escrito” sustenta, para toda essa geração, a ingenuidade pré-científica que confunde os conceitos da ciência com as próprias letras inscritas no livro. No entanto, para ele, Althusser e sua época não compreenderam que a verdade atestada pelas Escrituras cristãs não se faz pela presença ou vinda de nenhum corpo de verdade, pois o

livro da religião não é realizado por um corpo em presença. Se o livro *é* enquanto tal, sua existência se deve a um movimento circular e sem fim: de um lado, as Escrituras exigem um corpo manifesto para serem comprovadas; de outro, é preciso sempre da letra escrita do livro para servir sempre de prova à encarnação do corpo de verdade. Como afirma Rancière, “o livro está sempre carente de presença”, uma vez que o único “corpo que o realiza é aquele que se apaga entre o abandono da cruz e a descoberta do túmulo vazio” (RANCIÈRE, 2017, p. 205). Nessa leitura mito-religiosa, não se lê no livro a céu aberto a essência na existência, como acredita Althusser a respeito de Hegel. Ela está mais próxima do livro-firmamento de que nos fala Santo Agostinho, no livro XIII das *Confissões*: “ele nunca nos apresenta nada além de sua face obscura”. Diz Rancière (2017, p. 205):

A face legível está voltada para o outro lado, para o lado do Pai e dos anjos, para o lado daqueles que não têm necessidade de ler o Livro. Realmente, os anjos não têm necessidade do livro cuja face clara está voltada para eles, pois é na própria face do Pai que eles podem ler seus decretos.

Ao contrário das suspeitas de Althusser, a leitura suscitada pela Escritura, como também a leitura do Livro da história e da realidade, não se confirma pela parusia. Ela se encontra, antes, entre a presença encarnada do Verbo e a presença de um corpo que o ateste. “Somente o livro oferece a garantia de que sua verdade foi apresentada pela carne” (RANCIÈRE, 2017, p. 14). Ao mesmo tempo, somente as palavras confirmam que a marca da carne é, de fato, escrita. O paradigma da leitura religiosa permanece, assim, entre a letra e o corpo, revelando pelo paradoxo mais do que um conflito entre duas leituras, antes uma contenda entre duas formas de escrita: uma escrita “menos que escrita” e outra, “mais que escrita”. Define-as Rancière:

Menos que escrita: um puro trajeto do *logos* que não se expõe a nenhum desvio, que não passa por essas palavras/pinturas esses homônimos/simulacros que falam com todos sem serem destinados a ninguém. Mais que escrita: uma escrita cujo teor seja indelével, infalsificável,

pois que traçada na própria textura das coisas, desenhando o corpo mudo/falante da própria verdade (RANCIÈRE, 2017, p. 11).

As Escrituras, portanto, refletem, para o filósofo, essa relação conflituosa entre duas escritas, uma guerra travada, de um lado, por uma escrita inscrita nas coisas mesmas, traçada de maneira indestrutível e infalsificável na própria trama das coisas, “cuja verdade é subtraída aos suportes frágeis e aos signos ambíguos da escrita” (RANCIÈRE, 2017, p. 13) e, portanto, mais que escrita; de outro, por uma escrita que comunica a verdade e o verdadeiro, “apresentação imediata, não mimética, do sentido no sensível” (RANCIÈRE, 2017, p. 12), escrita primordial e sem mentiras, porque não escrita: menos que escrita. Exemplos não faltam para ilustrar ambas as partes desse conflito. Para Rancière, a escrita mais que escrita pode ser lida nas miríades de textos da época romântica, como no seguinte trecho do *System des transzendentalen Idealismus* (1800), de F. J. W. Schelling (1927, p. 628): “Aquilo que chamamos natureza é um poema que permanece encerrado em maravilhosa escrita secreta”. União entre filosofia da natureza e atenção às simples formas da vida, como no seguinte poema do Livro V do *Prelúdio*, de W. Wordsworth (1942, p. 667):

I plainly saw

The one to be a stone, the other a shell,

Nor doubted once but that they both were books,

*Having a perfect faith in all that passed*¹¹.

Entre as marcas da pedra e as espirais da concha, em meio aos rastros da natureza encontramos essa escrita mais que escrita, uma “escrita viva do espírito, aquela em que o sentido não se separa do corpo que o apresenta” (RANCIÈRE, 2017, p. 13). Sentido lacrado nas coisas mesmas, Rancière contrapõe a ele outra escrita, menos que escrita, a qual traz consigo

¹¹ Tradução livre: “Vi claramente/ Que um era uma pedra, o outro uma concha/ Tampouco duvidei que ambos eram livros/ Tendo eu uma fé perfeita em tudo o que passou.

outro sentido, não mais traçado na materialidade da vida, mas que aspira à imaterialidade; de apresentação imediata, não mimética, ela frequentou os sonhos dos vanguardistas da modernidade artística: escrita futurista, ela “imagina um poema apropriado para o ritmo das máquinas, a instantaneidade da propagação elétrica, até mesmo para o pipocar das metralhadoras” (RANCIÈRE, 2017, p. 12); ao mesmo tempo, ela é a escrita indelével do signo mudo, do gesto e da dança, o traçado dos passos da bailarina, como descrita pelo poeta da aurora modernista, Stéphane Mallarmé:

A saber, que a dançarina *não é uma mulher que dança*, pelos motivos justapostos de que *ela não é uma mulher*, mas uma metáfora que resume um dos aspectos elementares de nossa forma, gládio, taça, flor, etc., e de que *ela não dança*, sugerindo, pelo prodígio de *raccourcis* ou de elãs, com uma escrita corporal o que exigiria parágrafos em prosa dialogada bem como descritiva, para exprimir, na redação: poema liberado de todo aparato do escriba (MALLARMÉ, 2010, p. 41).

São essas palavras de *Crayonné au théâtre* que, de acordo com Rancière (2017, p. 12-13), sintetizam a palavra menos que escrita. Modelo de escrita silenciosa, porque “escrita no fólio do céu” (MALLARMÉ, 2010, p. 17), ela traz em seu gesto o mutismo próprio à palavra imaterial dos antigos, aquilo que outrora se expressava, segundo o povo ancestral, através dos ventos nos carvalhos, em Dodona: sabedoria ancestral, egípcia, oracular, mais primordial do que Delfos e Apolo, como relata Sócrates ao seu amigo Fedro, no diálogo homônimo (*Fedro*, 275b).

Esses homens, não importando se por inocência ou ingenuidade, ouviam o sopro da verdade, o sentido oracular dos deuses nas folhas e nas pedras, sem se preocupar com a origem da mensagem. É o que escreve Platão, quase no término desse diálogo, ao contrapor a sabedoria egípcia da palavra viva dos antigos àquela presumida pela escrita: enquanto a primeira garante a verdadeira sabedoria ao escrever “na alma sobre o justo e o belo e o bom” (278a), esta escreve-se sobre o papel dos discursos a serem lidos, discursos “incapazes de assistir-se a si mesmos pela fala, incapazes de ensinar suficientemente a verdade” (276c). Sendo a escrita um mal, não passando mais do que um simulacro do discurso vivo e animado, ela consiste em ser uma

doença, pura infelicidade cujos enunciados transmitidos semeiam nas almas não mais a verdade, mas somente o puro esquecimento. No entanto, lembra-nos Rancière (2017, p. 14 e ss.), Platão só pode incorrer em uma crítica à escrita valendo-se dela. Se Sócrates pode, no diálogo, denegrir a figura da escrita pela sua voz, isso somente é possível porque há “um excesso de escrita morta” que “pode incluir a ‘voz viva’ na escrita morta”. O suplemento de voz não deixa de ser um suplemento de escrita. É apenas pelo dispositivo da escrita que Platão pode manter “a dramaturgia da recusa da escrita unida ao mito da escrita mais que escrita” (RANCIÈRE, 2017, p. 14).

É nesse relato expresso nas letras do *Fedro* que Rancière encontra alegorizado o sonho dessa “outra escrita” – mais e menos que escrita –, cuja história continuará o seu trajeto na poesia erigida pelo espírito romântico e revolucionário, como também no ritmo temulento da modernidade e na escrita silenciosa da bailarina. Tanto a escrita mais que escrita, quanto a menos que escrita buscam, de acordo com o filósofo, conjurar o problema circular exemplificado pelas Escrituras: a necessidade de um corpo para confirmar a palavra escrita, a sua verdade, ou para conjurar o problema que ela representa (trataremos desta questão no capítulo seguinte). No entanto, é somente pelo escrito que a carne (a materialidade da escrita mais que escrita), mas também a voz viva e verdadeira (a imaterialidade da escrita menos que escrita) podem ser confirmadas. No terreno onde se inscrevem uma e outra, a batalha que se trava e o jogo que se joga é deveras complexo. Entretanto, é nesse solo mesmo que a questão da escrita e da literatura, conforme a conceitua Rancière, deve ser compreendida. Para o filósofo, o importante não é tomar partido de uma ou de outra, bem como dos modos diversos de leitura que inspiram, mas compreender a condição histórica de possibilidade que tornou possível a formulação das diferentes formas interpretativas da palavra. Ele se interessa em saber, ao mesmo tempo, como, historicamente, operaram as diversas teorias e formas artísticas – “máquinas de escrita”(RANCIÈRE, 2017, p. 15) - que procuraram dar conta daquilo que ele denomina de “doença da escrita”, a disseminação do ato de escrever e de seus efeitos suspensivos na comunidade, e a maneira como a literatura surge em meio às contradições imanentes às diferentes estratégias discursivas. A hipótese rancièriana é a de que a literatura, como a concebemos, só pode ser possível através do caminho aberto por esses dispositivos de escrita, os quais buscam encerrar um corpo de verdade para confirmar a letra escrita. Como ele diz: “A literatura é o modo do discurso que se institui quando a recusa da mentira pura e simples da mimese poética leva à discussão sobre a verdade ou a falsidade da escrita” (RANCIÈRE, 2017, p. 16). Mas a intenção de dar um corpo à escrita reflete, também, o jogo intrincado entre

o escrito e a comunidade política. Como veremos no capítulo seguinte, a escrita é tomada por Platão como aquilo que implanta a desordem social, retirando um corpo de seu destino próprio. Quando Platão escreve um diálogo, colocando em cena a dramaturgia socrática, o que ele faz é, de acordo com Rancière, inventar um “discurso nobre”, contrário à palavra escrita, “uma imitação do *logos* vivo que protege a própria reserva contra o que a ameaça verdadeiramente: não o vigor da palavra ‘do povo’, mas a dispersão e o desvio democráticos da escrita, a aventura do discurso ‘mudo’”, o qual se difunde “sem uma voz que garanta sua enunciação e a validade do que diz” (RANCIÈRE, 2017, p. 15). Mas a tentativa de preservar o *logos* vivo só pode se fazer mediante as potencialidades do próprio ato de escrever: “poderes de se desmultiplicar para imitar a própria supressão, para relatar os prodígios do sopro imaterial, da semeadura da verdade na alma ou de sua inscrição na carne das coisas” (RANCIÈRE, 2017, p. 15).

Assim, esse embate entre palavra viva e escrita – “palavra morta” – será o ponto a partir do qual Rancière dará início às suas investigações acerca da escrita e da literatura. E tal conflito tem, para ele, sua gênese no *Fedro*, de Platão.

2. DA PALAVRA ÓRFÃ À L'ÉCRITURE

2.1. O *mythos* platônico do nascimento da escrita

Podemos identificar o início das investigações de Rancière a respeito da escrita e da literatura em seu retorno à figura de Platão, em especial ao mito de nascimento da escrita encontrado no *Fedro*, bem como à crítica à escrita realizada nas linhas deste diálogo. De fato, sabemos que tal crítica é um tema recorrente da filosofia platônica, sendo o estatuto da escrita uma questão abordada tanto no *Fedro* (257c-258e) quanto em outros de seus diálogos, sobretudo no *Protágoras* (347d-e), na *Carta VII* (344c-d), no *Político* (294a-302b, especialmente 297a) e nas *Leis*, IV (722c-724a). Não por acaso, a obra platônica é, continuamente, retomada, apesar de seus vinte e cinco séculos de existência, quando a escrita passa a ser objeto de análise e investigação. Desta forma, para discorrermos acerca da teoria da literatura, formulada por Rancière, faz-se necessário uma breve análise do *Fedro*, particularmente, da passagem em que Sócrates narra o mito do deus egípcio Theuth (ou Thoth), no momento em que este presenteia o faraó Thamous com a sua nova invenção: a escrita.

O diálogo começa com uma conversa entre Sócrates e seu amigo e interlocutor Fedro, em que ambos caminham em direção à saída da muralha que circundava Atenas. O primeiro pergunta a seu companheiro "aonde e de onde?", referindo-se ao destino e origem de seu andar, ao que Fedro replica, enfatizando o "aonde", invertendo, assim, a ordem das perguntas, respondendo que vem da casa de Lísias e está indo a passeio para fora da cidade (SOUZA, 2016, p. 7). Sócrates, então, é convidado por seu interlocutor para prosseguir viagem, no decurso da qual poderia contemplar o discurso proferido por Lísias a respeito do amor. Ele pede a Fedro que, em vez de tentar recitá-lo de cor, primeiro ele mostre e leia o discurso escrito, uma vez que Lísias encontra-se presente no texto escrito, preferindo Sócrates ouvi-lo não recitado, mas propriamente lido (SOUZA, 2016, p. 8). Dois temas caros ao diálogo são, neste momento, apresentados, o amor e a retórica, aos quais outros são acrescentados e entrecruzados.

Aqui, o estatuto da escrita aparece de maneira ordenada: primeiramente, o diálogo atenta para o discurso escrito de Lísias (230e-234c) e, em seguida, para o discurso oposto de Sócrates (243e-257b), que Platão expressa como uma *palinódia* (243b-257a). Em seguida, passa-se do

discurso escrito à função do escritor (257c-258e) para, na sequência, conduzir-se das condições boas ou más da escrita¹² (258d, 259e, 274b e 277b-d) ao estatuto do escrito (274e e ss.).

Logo após, Sócrates incorre em sua condenação da escrita valendo-se da elaboração do mito egípcio. O deus Theuth, que descobriu “o número e o cálculo, a geometria e a astronomia, e ainda o gamão e os dados e, enfim, as letras” (274c-d), ofereceu ao faraó Thamous a sua mais nova invenção, a escrita: “Eis, ó rei, o conhecimento que tornará os egípcios mais sábios e mais lembrados; pois, de memória e de sabedoria, foi encontrado o medicamento (*pharmakon*)” (274e). Glorificada pelo deus, essa nova invenção é, ao contrário, repudiada por Thamous:

Ó tecnicíssimo Theuth, um é o capaz de engendrar os elementos da arte, outro o de julgar a parte de dano e de utilidade que ela tem para os que vão usá-la. E assim é que agora tu, sendo o pai das letras, por afeição disseste o contrário do que elas podem. Pois isto, nos que o aprenderam, esquecimento em suas almas produzirá com o não exercício da memória, porque, na escrita confiando, é de fora, por alheias impressões e não por eles mesmos, que se recordam; assim, não para a memória, mas para a recordação encontre um medicamento (275a).

Thamous recusa, assim, a escrita inventada por Theuth, na medida em que, aos seus olhos, ela se mostra inútil, trazendo mais malefícios do que benefícios. Ela transmitiria aos aprendizes não a verdade, mas somente a aparência da verdade, tornando-os “aparentes sábios em vez de sábios” (275b), uma vez que, ao se fiarem ao discurso escrito, confiarão, por conseguinte, somente nas impressões externas, e não em si mesmos. A escrita é remédio, *pharmakon*, não para a memória, mas para a recordação. O que ela ameaça é a própria memória, o bem maior dos homens.

¹² “[...] não é feio em si o escrever discursos. Mas o que já é feio, penso, é discursar e escrever de um modo que não seja belo, mas feio e mau.” (258d); “Por conseguinte, o que há pouco propusemos a exame, o discurso, por onde é belo discursar e por onde não, eis o que carece de examinar” (259e); em 274b é exposta a questão da conveniência ou da inconveniência do escrever, e em 277b-d opõem-se duas escritas: a feita com arte e a realizada sem esta.

Em seguida, Sócrates salienta a semelhança do discurso escrito com a pintura¹³. Nesta, os seres engendrados “estão como se fossem vivos; porém se lhes perguntas algo, solene e total é o seu silêncio” (275d). Da mesma maneira, a escrita se silencia em face ao questionamento, pois o mutismo da letra cristalizada não revela um pensamento que a anime, calando-se ante ao indagador e indicando sempre e somente uma e a mesma coisa (275d)¹⁴. Uma vez escrita, a letra assim fixada em livro “fica rolando por toda parte todo discurso, igualmente entre os que sabem como entre aqueles com os quais nada tem a ver, e nunca sabe a quem justamente deve falar e a quem não”, permanecendo incapaz de se assistir por si mesma e de se defender, sempre necessitando do auxílio de sua paternidade (275e).

Se a escrita é identificada como uma pintura, ela o é somente na qualidade de pintura muda, incapaz de fazer outra coisa senão agir pela imitação e repetição. E, enquanto palavra que rola de um lado para o outro, sem o auxílio de seu pai, a escrita não passa de palavra órfã, subtraída do poder da voz viva, aquela potência que a possibilita assistir-se por si mesma, de responder quando lhe perguntam, de falar e calar no momento oportuno, semente plantada na alma que proporciona o alcance à verdade. Palavra órfã e palavra muda, estas são as duas maneiras pelas quais Rancière interpreta a posição platônica diante do mito de Theuth e do nascimento da escrita (RANCIÈRE, 2010, p. 81).

2.2. Palavra órfã: de uma leitura do *Fedro* à outra

Como Rancière e, antes dele, outro filósofo se ocupou em analisar o mito presente nas últimas páginas do *Fedro*: Jacques Derrida. Em seu famoso livro *A farmácia de Platão*, Derrida, a partir do diálogo platônico, procura compreender a questão própria à escrita, o seu estatuto. Sócrates, ele mesmo, levanta esta questão, mas em seus termos, ao perguntar se o ato de escrever é decente ou indecente: “mas quanto a conveniência e inconveniência do escrever, por onde é belo que isto se faça e por onde é inconveniente, eis o que ainda resta” (274b). Para

¹³A aproximação feita entre a escrita e a pintura é retomada por Platão no décimo livro da *República* em sua crítica à *mimesis* poética, pela qual o filósofo julga como mera aparência a prática da imitação (*República*, X, 598b-600e). A *mimesis* poética, igualmente encontrada na pintura, seria a “imitação da aparência”, a qual produz imagens que se encontram longe do conhecimento da verdade (596e-602c).

¹⁴Sobre a questão do mutismo da palavra escrita, ver também o *Protágoras*, de Platão: “Se alguém consultasse sobre este assunto algum dos nossos oradores políticos, talvez ouvisse idêntico discurso da boca de Péricles ou da de qualquer outro dos mais fecundos oradores. Todos eles, porém, no instante em que lhes apresentam qualquer objeção, comportam-se como livros: ficam sem saber o que responder e incapazes de formular a menor pergunta” (329a-b).

Sócrates, talvez não seja digno escrever, mas ele não responde à questão, valendo-se de um *logos*, de um discurso racional, mas outorga a responsabilidade da resposta a uma *akoé*, a um boato, uma espécie de conhecimento por ouvir dizer, uma história transmitida de um lado a outro: ela é delegada ao mito (DERRIDA, 2005, p. 18). Isso porque a verdade (ou a não-verdade) da escritura “não podemos descobri-la em nós mesmos, por nós mesmos” (DERRIDA, 2005, p. 18). Não sendo objeto de uma ciência, a escrita consiste em ser um não-saber, um boato, uma história contada, uma fábula que se repete. Ela vincula-se ao mito, opondo-se ao verdadeiro conhecimento, aquele que cada um é capaz de colher em si mesmo: “uma história em todo caso posso contar que ouvi dos antigos. O verídico eles conhecem; se o descobríssemos nós mesmos, porventura ainda nos importaria algo de humanas opiniões?” (DERRIDA, 2005, p. 18 e 274c).

Derrida denota a incompatibilidade entre escritura e o verdadeiro. Enquanto *paidiá*, a escrita se repete, jogo insensato de repetição que brinca dizendo sempre o mesmo e a mesma coisa (DERRIDA, 2005, p. 9). Mas nesse jogo logográfico, o pai do discurso escrito não se encontra presente, não assiste à letra da qual dissimula a paternidade. Isso porque, segundo Derrida, a escrita é encenada: o sofista logógrafo escreve discursos os quais não serão por ele pronunciados, e cujos efeitos não serão por ele testemunhados: “Escrevendo o que não diz, não diria e, sem dúvida, na verdade jamais pensaria, o autor do discurso escrito já está instalado na posição do sofista: o homem da não-presença e da não-verdade. A escritura já é, portanto, encenação” (DERRIDA, 2005, p. 12).

Encenação, jogo, não-verdade. Somar-se-á, agora, mais uma qualificação. Mais adiante no diálogo, Sócrates compara o texto trazido por Fedro, escrito por Lísias, a um *pharmakon*, a uma droga (274e). Derrida percebe esta questão, colocando-a no núcleo de suas investigações acerca da escrita. Longe de restringir o seu significado, traduzindo o termo em questão por “remédio”, como fizeram alguns tradutores ao longo da história, Derrida nota a dimensão profunda na qual a palavra *pharmakon* se insere. Ela é uma palavra ambivalente, querendo dizer, ao mesmo tempo, remédio e veneno, benefício e malefício:

O *pharmakon* seria uma substância, com tudo o que esta palavra possa conotar, no que diz respeito a sua matéria, de virtudes ocultas, de profundidade críptica recusando sua ambivalência à análise, preparando, desde então, o

espaço da alquimia, caso não devamos seguir mais longe reconhecendo-a como a própria anti-substância (DERRIDA, 2005, p. 14).

A escritura faz o homem sair de si mesmo e, no diálogo, faz Sócrates literalmente sair da cidade. Derrida nota que se Lísias proferisse o discurso, presencialmente, ele não teria surgido efeito em Sócrates. Para atrai-lo para fora da cidade, enquanto *pharmakon*, o discurso escrito deve ser um *lógoi en biblíois*, isto é, uma fala reservada, diferida, ocultada. Um *logos* não ocultado, sem desvios, presente em toda sua nudez, revelado e manifestado em sua presença viva não teria o poder de carregar Sócrates para fora da cidade, isto é, para fora de seu caminho. Se a escrita é um *pharmakon*, então ela é um mal, um descaminho. Desconfia-se do livro da mesma maneira que do *pharmakon*, mas também da escritura como da eficácia oculta. O livro, enquanto saber morto e acumulado, é tão estranho ao *logos* vivo, palavra não escrita, quanto o mito é ao saber. Como vimos, o mito é aquilo que repete sem saber, sem ter o conhecimento da verdade. A aproximação entre mito e escritura coloca-os na posição diametralmente oposta daquela onde situa-se o *logos* e a dialética. Não sendo objeto de um saber, mas somente de uma fábula que se repete incansavelmente, a escritura revela sua ligação com o mito, mas também sua não-verdade, a de não ser passível de conhecimento por parte do dialético, ocultando-se e distanciando-se, assim como de sua origem, de toda tentativa de redução a objeto de uma verdade:

Torna-se claro o vínculo da escritura com o mito, assim como sua oposição ao saber e especialmente ao saber que se colhe em si mesmo, por si mesmo. E ao mesmo tempo, pela escritura ou pelo mito, ficam significadas a ruptura genealógica e o distanciamento da origem. Notar-se-á, sobretudo, que aquilo de que a escritura será mais adiante acusada — repetir sem saber — define aqui o passo que conduz ao enunciado e à determinação de seu estatuto. Começa-se por repetir sem saber — por um mito — a definição da escritura: repetir sem saber (DERRIDA, 2005, p. 18).

É como *pharmakon*, arte que repete sem saber, que a escrita será recebida por Thamous. Sua recusa revela uma dupla posição: em primeiro lugar, ele não a necessita, uma vez que sua

palavra, sendo rei, é soberana. Em segundo, e aqui o que mais nos interessa, seu repúdio da escrita vem de sua valorização da voz viva. O *logos* vivo, não escrito e, portanto, não morto, confere ao monarca sua liberdade e sua soberana independência (DERRIDA, 2005, p. 22).

De acordo com Derrida, o mito nos revela que o valor da escrita não está em si mesma, dependente sempre da estima do deus pai. É ele quem fornecerá o valor daquilo que, para ele, é menor, um *érgon* vindo de baixo, *pharmakon* estrangeiro “que aguarda seu julgamento condescendente para ser consagrado em seu ser e valor” (DERRIDA, 2005, p. 22). A partir de sua posição de pai, ele recusará a palavra da letra morta, maléfica e inútil. Sem o pai, distante da voz que o estime e o valorize, o *logos* filho não passa de *pharmakon*: o ser mesmo da escrita consistiria na ausência da filiação paterna (DERRIDA, 2005, p. 22). Ora, Derrida nos lembra que a associação entre deus-rei-pai, apesar de fácil, não diminui a potência do esquema platônico que coloca na posição paterna a origem da fala, isto é, do *logos*, não se desprendendo dessa hierarquia que constitui o nascimento da voz viva. “Não que o *logos* seja o pai. Mas a origem do *logos* é seu pai. Dir-se-ia, por anacronia, que o ‘sujeito falante’ é o pai de sua fala” (DERRIDA, 2005, p. 22). Todo *logos*, enquanto filho, encontra seu termo na ausência de sua filiação paterna, pois, sem ela, “ele próprio não é capaz nem de se defender nem de se assistir por si mesmo” (275e)¹⁵.

Desse modo, o que caracterizaria a orfandade da palavra seria a ausência do pai, da voz que lhe fornece seu corpo. Ora, mas se toda a escritura é recusada pelo pai, significa admitir que toda palavra escrita é uma palavra órfã. A ausência paterna constitui o ser da escritura, o *logos* entregue à orfandade: a ausência do pai, seja qual for a causa de sua morte, acarreta na

¹⁵ O tema do “pai do *logos*” pode também ser compreendido pela presença mesma da personagem “Fedro” no diálogo homônimo. Em *O Banquete*, ela aparece como o “pai da ideia”, do discurso vivo, ou seja, do *logos*. Erixímaco diz aos seus interlocutores que, ao fazerem todos discursos sobre o Amor, Fedro deve ser o primeiro deles a falar, pois “está na ponta e é pai da ideia” (*O Banquete*, 177d). A presença dessa personagem, bem como desse tema, levanta a hipótese de uma relação mais intrínseca entre ambos os diálogos. De fato, SANTOS (2016, p. 214) diz a esse respeito: “(...) de tal modo o *Fedro* e o *Banquete* se complementam, que não se poderá apreender a lição de um sem prestar atenção ao outro”. Tal relação suscita a problemática da posição do *Fedro* no *corpus* platônico, questão abordada por alguns comentadores. Uma análise estilométrica da obra de Platão posiciona o diálogo em questão ao final do período médio do *corpus*, revelando, entretanto, uma dificuldade de ordem cronológica com relação às demais obras, especialmente com o *Banquete* (SANTOS, 2016, p. 213). Nesse sentido, ver: MOORE, J. D. “The Relation between Plato’s *Symposium* and *Phaedrus*”. In: MORAVCSIK, J. (org.). *Patterns in Plato’s Thought*. Dordrecht/Boston: D. Reidel, 1973, p. 52-71; ROBINSON, T. M. “The Relative Dating of the *Timaeus* and *Phaedrus*”. In: ROSSETTI, L. (org.). *Understanding the Phaedrus*. Sankt Augustin: Academia Verlag, 1992, p. 23-30; ROWE, C. J. “La data relativa del *Fedro*”. In: ROSSETTI, L. (org.). *Understanding the Phaedrus*. Sankt Augustin: Academia Verlag, 1992, p. 31-39; BRISSON, L. “La Réminiscence dans le *Ménon* (80E-81E) et son arrière plan religieux”. In: SANTOS, J. T. (org.). *Anamnese e saber*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1999, p. 63, nota 3; TRABATTONI, F. *Scrivere nell’anima: verità, dialettica e persuasione in Platone*. Florença: La Nuova Italia, 1994, p. 48, nota 1.

situação de miséria do *logos*, tornado escritura. Mas, a situação do discurso órfão ocasiona duas circunstâncias: ela solicita a assistência de uma presença, dada a sua condição de orfandade. A ausência do pai pode ter inúmeras causas e formas: desaparecimento, morte, assassinio, parricídio. No entanto, o *logos* pode ter desejado afastar-se do pai propositalmente, buscando sua própria emancipação. Ele pode ser visto como um subversivo, cujo desejo de emancipação e liberdade, o tornar-se escritura, *pharmakon*, o colocou a uma distância da paternidade (DERRIDA, 2005, p. 23). E essa distância configura, ela mesma, a posição ontológica e social da escrita, hierarquicamente desvalorizada abaixo da voz viva e acompanhada. Diferentemente da escritura, o *logos* é vivo por ter um pai, pelo reconhecimento deste fato. Somente ele pode atestar sua filiação: “À diferença da escritura, o *logos* vivo é vivo por ter um pai vivo (enquanto o órfão está semimorto), um pai que se mantém presente, de pé junto a ele, atrás dele, nele, sustentando-o com sua retidão, assistindo-o pessoalmente e em seu nome próprio” (DERRIDA, 2005, p. 23).

Com o conceito de *pharmakon*, para denominar o estatuto da escrita no texto platônico, Derrida acaba por antecipar, em alguns anos, a ideia de escrita enquanto palavra órfã, sem pai e, portanto, ilegítima e distinta do *logos* vivo, abrindo, com isso, um caminho interpretativo que será revisitado por Rancière alguns anos depois, e que será central para a sua teoria da escrita e da literatura. Como Derrida, Rancière encontra no mito platônico da desvalorização da escrita uma fissura para algo que altera as relações assumidas entre os modos de ser e do dizer, relações que são sustentadas pela presença do *logos* vivo (KOLLIAS, 2007, p. 82). Apesar de fazer raras referências aos escritos de Derrida, é notável a riqueza existente entre ambos os filósofos no que diz respeito às críticas à posição platônica de tomar a escrita como uma existência que perverte o discurso vivo. Em *Le philosophe et ses pauvres*, Rancière enfatiza o fato da escrita possuir, em Platão, um estatuto inferior em relação ao *logos*, pois, sendo ela desacompanhada de sua filiação, “não pode dar a si assistência”, se contentando em significar uma única coisa, sempre a mesma coisa” (RANCIÈRE, 2007, p. 66), retomando, com isso, as passagens nas quais Platão aproxima o mutismo da escrita àquele da pintura (275d-e).

Tal crítica à condenação platônica da palavra órfã em nome do *logos* sugere uma espécie de aproximação, mesmo que momentânea, entre ambos os filósofos. Ao dizer que Platão condena a “letra morta em nome da palavra viva” (RANCIÈRE, 2014, p. 77), Rancière subitamente evoca Derrida e sua crítica ao logocentrismo. É importante notar como o espaço lexical de seus conceitos guarda uma semelhança e proximidade com aqueles presentes na

constelação conceitual do filósofo da desconstrução, conceitos estes que apontariam para um campo teórico comum partilhado, onde a escrita, compreendida enquanto a palavra órfã, isto é, o *mythos* oposto ao *logos*, estaria na origem das reflexões de ambos sobre escritura e linguagem.

Todavia, é preciso ressaltar: a crítica de Platão à escrita não deve ser compreendida superficialmente, isto é, enquanto uma simples condenação desta em favor da linguagem falada. Tal interpretação seria ingênua e, acima de tudo, incongruente com a própria forma discursiva utilizada por Platão: o diálogo escrito. A este respeito, Derrida e Rancière concordam, pois, a conclusão do *Fedro* não é uma mera “oposição entre uma palavra que comunicaria e uma que não comunicaria” (RANCIÈRE, 2010, p. 82), muito menos uma “condenação da escritura em nome da fala presente” (DERRIDA, 2005, p. 101). O que o diálogo atesta é “a preferência de uma escritura a outra, de um rastro fecundo a um rastro estéril, de uma semente geradora, porque depositada no dentro, a uma semente gasta no fora em pura perda” (DERRIDA, 2005, p. 101). É isto que Sócrates tem em mente quando diz que devemos considerar outro discurso, irmão legítimo da escrita, mas o qual “se escreve com ciência na alma do que aprende e que se pode defender e sabe falar e calar diante de quem é preciso” (276a), isto é, uma palavra viva em oposição à escrita morta. Mas palavra viva não significa oralidade, como bem atesta Rancière (2017). À escrita não se contrapõe a palavra oral, mas sim a palavra viva, categoria antes teológico-filosófica do que linguística (RANCIÈRE, 2017, p. 108). A palavra viva é uma “outra escrita”, uma escrita “menos que escrita”, mais fértil do que a escrita considerada morta, a qual carrega e semeia a verdade no interior dos homens¹⁶. É por isso que Platão pode se valer da metáfora do “grande e robusto animal” no livro VI da *República* (493 a-c), ilustrando os que tomam por sabedoria a abundância de opiniões, agindo *como se* estivessem a observar um grande animal, buscando aprender a razão por detrás do tom de seus urros e de sua voz, depreendendo de seu comportamento uma sabedoria a ser transmitida e ensinada. Essa metáfora não é somente uma metáfora, pois ela “serve rigorosamente para prostrar na animalidade esses seres falantes sem qualidade que introduzem a perturbação no *logos*” (RANCIÈRE, 1996, p. 35) por meio das opiniões, as quais “o vulgo expressa nas assembleias” (493 a) através de suas vozes. Com isso, Platão antecipa o que mais tarde aparecerá, em Aristóteles, como a divisão

¹⁶ Vimos como Rancière conceitua a “guerra da escrita” travada entre uma escrita “mais que escrita” e uma “menos que escrita” no primeiro capítulo do presente trabalho, embate cujo propósito visa dar um corpo de verdade à escrita. A ideia de “palavra viva” será central para Rancière, pois ela será identificada com a palavra em ato própria da ordem representativa clássica, oposta à escrita, o modo da palavra próprio ao que o filósofo denomina de “revolução estética”. Analisaremos essa distinção ao final do Capítulo 3 do presente trabalho.

política entre os seres que detém o *logos*, ou seja, os homens, e os que possuem somente a voz, os animais.

Ainda assim, a despeito desta possível aproximação, é preciso aqui distinguir para onde aponta o projeto teórico dos dois autores. Pois, enquanto a análise da escrita como perversão da palavra viva aponta, em Derrida, para uma origem logocêntrica da metafísica, em Rancière o que importa é perceber uma forma de compreensão das relações entre os modos de ser e do dizer, bem como de suas alterações (KOLLIAS, 2007, p. 82). Ele enxerga a escrita não como um *pharmakon*, mas como o elemento específico de um distúrbio nas relações do sensível, pelo qual confundem-se os campos das ações, dos espaços e das identidades. Esta reflexão encontra-se no núcleo das relações entre estética e política, cujo conceito de “partilha do sensível” (*partage du sensible*) busca dar conta da complexidade das relações entre ambas. Ademais, como nota David Bell, a interpretação feita por Rancière é expressamente mais política do que a efetuada por Derrida: a preocupação de Rancière reside na maneira pela qual a escrita circula por toda parte, se reportando indistintamente a qualquer um, ao “povo” inapropriado e sem qualidade (BELL, 2004). Pois, o que ele retém da crítica platônica é a ideia da escrita como inerentemente anárquica-democrática, à qual falta um princípio (“*an-arkhe*”), um elemento ordenador: a escrita não distingue a quem deve ou não deve falar, sendo apropriada aos propósitos de qualquer pessoa (RANCIÈRE, 2010, p. 82). Como afirma Oliver Davis, a escrita é tomada por Rancière como “promíscua e sem lei, enquanto a linguagem falada é uma faceta das situações sociais controladas e hierarquizadas” (2010, p. 108).

2.3. A partilha do sensível

Se Rancière pode afirmar que a escrita é um elemento perturbador das relações do sensível, isto se deve à ligação estabelecida entre “a supradeterminação do conceito de escrita ao pensamento da ligação comunitária” (RANCIÈRE, 2017, p. 7), ligação tornada possível devido à própria condição do conceito de escrita de ser um conceito político. E ele é um conceito político “porque é o conceito de um ato sujeito a um desdobramento e a uma disjunção essenciais” (RANCIÈRE, 2017, p. 7), pois que o seu próprio feito de gravar sobre a superfície o traçado de seu gesto “não pode ser realizado sem significar, ao mesmo tempo, aquilo que realiza: uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse

corpo com a alma que o anima e com os outros corpos com os quais ele forma uma comunidade” (RANCIÈRE, 2017, p. 7).

Tal gesto de significação, por conseguinte, deixa de ser uma simples atividade, pois ele é, segundo Rancière, uma maneira de ocupar e significar o campo do sensível (RANCIÈRE, 2017, p. 7). O caráter político da escrita não provém dela ser um dispositivo de ou a serviço do poder, nem dela carregar em si os supostos caminhos do conhecimento ou do saber, mas porque ela ocupa o tecido do sensível com o seu traçado, porque “seu gesto pertence à constituição estética da comunidade” (RANCIÈRE, 2017, p. 7) e simboliza esta constituição. Esta “constituição estética” é aquilo que dá à comunidade sua forma, sendo nada menos do que o conceito de “partilha do sensível”, isto é, o modo pelo qual se constitui no sensível a relação entre o comum partilhado e as suas partes exclusivas:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2009, p. 15).

Partilha do sensível significa, assim, o princípio que governa a ordem do sensível que separa os espaços e as formas de participação em um comum partilhado, determinando, antes de tudo, os seus modos de percepção. Uma ordenação significa uma “certa divisão das ocupações”, inscrita numa determinada divisão do sensível, a qual configura-se pelas relações entre “os modos do *fazer*, os modos do *ser* e os do *dizer*”, do lugar ocupado pelos corpos e de suas funções, das relações entre o dizível e o visível, entre as palavras e as coisas que determinam o curso do sentido (RANCIÈRE, 2017, p. 8). Em outros termos, a partilha do sensível diz respeito à posição e à participação dos indivíduos no comum, mediante a aptidão ou inaptidão para esse espaço compartilhado, definidas pelo tipo de ofício, bem como o tempo e o espaço em que ocorre essa atividade: “A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce”.

Pois, ter uma ou outra função, “define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum, etc.” (RANCIÈRE, 2009, p. 16).

É a partir da “partilha do sensível” que, para o autor, devemos compreender as relações entre estética e política. Estas não significam uma “estetização da política”, como conclui Walter Benjamin, a partir de seus diagnósticos sobre a massificação da sociedade por meio da arte, em que esta é usada como propaganda de controle social pelos regimes fascistas¹⁷, nem mesmo uma apreensão da política pelo campo das artes, uma “espetacularização” recente do campo político, como atentam autores como Theodor Adorno e Max Horkheimer, que percebem a sociedade em sua totalidade como subsumida à indústria cultural – “o mundo inteiro é obrigado a passar pelo filtro da indústria cultural” (ADORNO e HORKHEIMER, 2006, p. 104) - não escapando a obra de arte e a política de seu jugo (ADORNO e HORKHEIMER, 2006, p. 132). Pois a política, de acordo com Rancière, “é estética desde o início, na medida em que é um modo de determinação do sensível, uma divisão dos espaços – reais e simbólicos – destinados a essa ou àquela ocupação, uma forma de visibilidade do que é próprio e do que é comum” (RANCIÈRE, 2017, p. 8). Logo, para ele, estética não designa uma teoria moderna da sensibilidade ou do gosto, nem mesmo uma teoria ou ciência do belo ou uma disciplina que trate da arte (RANCIÈRE, 2012, p. 11), mas refere-se a uma “estética primeira”, isto é, a um “sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir¹⁸. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define, ao mesmo tempo, o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2009, p. 16-17). Ela se encontra na base da política, encarregando-se daquilo que é visto e do que se pode dizer ou não sobre o visível, do que pertence à ordem do discurso e à ordem dos corpos, de

¹⁷ Na seção final de seu famoso escrito *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, texto que se tornou basilar para se compreender e diagnosticar a condição da obra de arte na modernidade, especialmente em sua relação com a ascensão do fascismo e do comunismo, Walter Benjamin atenta para o perigo de “estetização da vida política” pela arte. Esta estetização não seria nada menos do que a tentativa de massificação da sociedade pelo fascismo por meio da arte, a partir da retomada de seu valor de culto perdido – sua “aura” –, estendendo-o ao culto da guerra, da destruição e da figura do líder. A saída encontrada por Benjamin seria a da “politização da arte” pelo comunismo. Cf.: BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. São Paulo:

¹⁸ Compreender essa “estética primeira” como um “sistema das formas *a priori*” é entendê-la em um sentido kantiano, revisitado por Foucault (RANCIÈRE, 2009, p. 16). De fato, Rancière salienta sua aproximação com Kant, ao constatar que a “estética primeira”, a qual se situa na base da política, “retém o princípio do transcendental kantiano, que substitui o dogmatismo da verdade com a busca pelas condições de possibilidade” RANCIÈRE, 2013, p. 46. Ao mesmo tempo, tal sentido é devedor da noção foucaultiana de *episteme*, a qual diz respeito às condições históricas próprias que determinam a possibilidade de experiência – a disposição horizontal que governa os discursos de uma determinada época, a experiência desnuda dessa ordem (CASTRO, 2017, p. 54) - ou, como diz o próprio Foucault, os “códigos fundamentais de uma cultura – aqueles que regem sua linguagem, seus esquemas perceptivos, suas trocas, suas técnicas, seus valores, a hierarquia de suas práticas – fixam, logo de entrada, para cada homem, as ordens empíricas com as quais terá de lidar e nas quais se há de encontrar” (FOUCAULT, 1999, p. XVI).

quem pode ou não pode ver e dizer, participar do comum e dele tomar parte, baseado na atividade que faz e ocupa, levando em conta o tempo e o espaço a partir dos quais se exerce tal ou qual função.

É preciso observar, ao percorrer o campo teórico de Rancière, as múltiplas reverberações de sentido características de seus conceitos. De maneira estrita, a palavra “partilha” significa, em um primeiro momento, a ideia de “compartilhamento”, de “repartição”, isto é, a ação de transformar aquilo previamente não compartilhado em algo da ordem do compartilhado, comum a todos. Mas, para que algo seja “repartido”, é preciso antes ser “dividido”. Conceito paradoxal, a “partilha” carrega em si toda a potência do polissemia, possuindo tanto o sentido do verbo “compartilhar” quanto o da ação de “dividir”, sendo esta semelhante ao “*isto é meu*”, proferido pela voz fundadora da sociedade civil, como descrita por Rousseau na segunda parte de seu *Discurso sobre a origem da desigualdade entre os homens* (ROUSSEAU, 1973, p. 265). Para Rancière, as parcelas e as partes pertencentes ao comum são, a princípio, como explica Panagia (2010, p. 97), “cortadas e designadas para indivíduos e grupos de acordo com sua porção, isto é, de acordo com uma ordem apropriada da sociedade”. Desse modo, uma “partilha” não quer dizer apenas um compartilhamento das posses, mas concerne, ao mesmo tempo, à sua divisão, possuindo um duplo sentido: “a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição dos quinhões” (RANCIÈRE, 2017, p. 8).

Mas para que haja uma “distribuição dos quinhões” e das partes respectivas, é preciso haver um critério “apropriado” de distribuição e de circulação de quê e de quem, uma lógica que fundamenta a “própria” ordem das coisas, dos corpos e das palavras “em funções que correspondam à sua ‘natureza’” (RANCIÈRE, 1996, p. 104). Essa correspondência entre uma função e uma natureza é o que o filósofo chama de “ordem policial”, um princípio de organização da percepção do sentido. A partilha que divide as partes assegura também a partição que garante a divisão da percepção do sensível, aquilo que é da ordem da *aistheton*, isto é, o que é passível de ser apreendido pelos sentidos. O que é determinado como “sentido” não advém da concordância entre as partes deliberantes, mas é consequência de uma relação entre a percepção e o sentido que estabelece quais vozes e corpos serão contados como sensível, e quais, ao contrário, não passarão de vozes ruidosas e corpos ilegítimos (PANAGIA, 2010, p. 97). A política acontece, para Rancière, quando os seres – indivíduos, grupos, coletivos – considerados ilegítimos, prostrados na invisibilidade dos corpos e no barulho das vozes, não

contados como parcela, contestam a ordem dominante que determina a partilha do “tomar parte”, e que os coloca na impropriedade da vida.

Desse modo, por detrás da legitimidade ou não de uma comunidade, há o embate entre duas lógicas opostas, “duas lógicas do estar-junto” (RANCIÈRE, 1996, p. 41), duas maneiras pelas quais os corpos se situam na camada sensível da comunidade: uma lógica pautada pela igualdade, e outra que distribui os lugares e as posições no *topos* social em função da “propriedade” de cada um:

Há, portanto, de um lado, essa lógica que conta as parcelas unicamente das partes, que distribui os corpos no espaço de sua visibilidade ou de sua invisibilidade e põe em concordância os modos do ser, os modos do fazer e os modos do dizer que convêm a cada um. E há outra lógica, aquela que suspende essa harmonia pelo simples fato de atualizar a contingência da igualdade, nem aritmética nem geométrica, dos seres falantes quaisquer (RANCIÈRE, 1996, p. 40-41).

2.4. A ordem policial e a política

À lógica que determina a contagem das partes e das funções, estabelecendo a ordem harmônica dos corpos “que define as divisões entre os modos do fazer, os modos do ser e os modos do dizer, que faz que tais corpos sejam designados por seu nome para tal lugar e tal tarefa”, Rancière, em *La Mésestante*, dá o nome de *polícia* (RANCIÈRE, 1996, p. 41). Para ele, não devemos compreender o termo pela associação usual com a ideia de força policial, a “baixa polícia”, ou seja, a ordem imperante e repressora, que se faz presente através da força do cassetete, uma vez que esta não deixa de ser um reflexo específico de uma ordenação *a priori*, primeira, uma “ordem mais geral que dispõe o sensível, na qual os corpos são distribuídos em comunidade”¹⁹ (RANCIÈRE, 1996, p. 41). Ademais, ela não deve ser confundida com a noção

¹⁹ Aqui, Rancière define o conceito de *polícia*, evocando as análises históricas de Foucault. Para ele, a *polícia* se refere ao sentido amplo do termo, próximo ao conceito identificado por Foucault nos autores dos séculos XVII e XVIII, como um sinônimo da ordenação social compreendida em sua amplitude, que estende sua ação “a tudo o que diz respeito ao ‘homem’ e à sua ‘felicidade’” RANCIÈRE, 1996, p. 41. Cf. FOUCAULT, M. *Dits et écrits, tome IV: 1980-1988*. Paris: Gallimard, 1994 (FOUCAULT, M. *Ditos e escritos, IV: Estratégia, poder-saber*; tradução: Vera Lucia Avellar Ribeiro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.).

de “aparelho de Estado”. Nesta, já se encontra implicado o pressuposto de uma dissociação entre sociedade e Estado, onde este impõe à vida cotidiana a sua racionalidade estruturante (RANCIÈRE, 1996, p. 42). Uma ordem policial é definida pela distribuição das partes e das funções, portanto ela é devedora de ambas as parcelas, tanto das relações sociais, quanto das funções rígidas do Estado (RANCIÈRE, 1996, p. 42). Polícia significa, assim, “a lei, geralmente implícita, que define a parcela ou a ausência de parcelas das partes” (RANCIÈRE, 1996, p. 42). Não sendo um modo de disciplinarização dos corpos, a ordem policial é, antes de tudo, uma partilha do sensível que permite o seu aparecimento, “uma configuração das *ocupações* e das propriedades dos espaços em que essas ocupações são distribuídas”, a norma do dizível e do visível, por meio da qual esta ou aquela atividade seja perceptível, uma palavra seja ou não identificada enquanto *logos* (RANCIÈRE, 1996, p. 42).

Assim, uma ordem policial fixa os indivíduos em posições determinadas, conseqüentemente, assumindo que suas ações e pensamentos estarão em sincronia com as posições particulares na sociedade. Com ela, cada indivíduo possui seu lugar “próprio” no seio da comunidade, pressupondo que o modo de agir de cada um estará em conformidade com a sua própria posição: “a sociedade consiste aí em grupos votados a modos de fazer específicos, em lugares onde estas ocupações se exercem, em modos de ser que correspondem a estas ocupações e a estes lugares” (RANCIÈRE, 2014b, p. 146-147). Não há, portanto, lugar para a ausência, para qualquer tipo de vazio. O “não há” e o “não ser” são excluídos da equação policial. Não por acaso, Rancière a define, na sétima de suas dez teses sobre a política, como “uma partilha do sensível cujo princípio é a ausência de vazio e de suplemento” (RANCIÈRE, 2014b, p. 146).

Oposta à lógica policial, encontramos uma outra, cuja essência é a de desordenar a partilha do sensível definida pela primeira ao pôr em jogo um suplemento, eliminando, por conseguinte, a ausência de vazio: a ela Rancière dá o nome de *política*. Segundo o filósofo, precisamos apreender a política não como o exercício do poder, nem sequer como uma teoria sobre diferentes formas de governo, por meio das quais o poder se exerceria (RANCIÈRE, 2014b, p. 137). Antes, devemos tomá-la como um modo de relação, “uma ruptura específica da lógica da *arkhé*” (RANCIÈRE, 2014b, p. 140). No entanto, ela não supõe uma ruptura apenas da ordenação das posições entre aqueles que possuem o direito de dominar e os que são submetidos à dominação. Se a política é uma ruptura, ela rompe com a ideia mesma “de que há disposições que definem um ‘próprio’ dessas posições (RANCIÈRE, 2014b, p. 140). Assim, a

política é a atividade “que rompe a configuração sensível na qual se definem as parcelas e as partes ou sua ausência”, mas ela o faz “a partir de um pressuposto que, por definição, não tem cabimento ali: a de uma parcela dos sem-parcela” (RANCIÈRE, 1996, p. 42). Essa “parcela dos sem-parcela” é o suplemento que desestrutura a partilha do sensível da ordem policial. Mas como devemos compreendê-la?

Segundo ele, a política tem seu início a partir da contagem feita das parcelas e das partes da comunidade, uma contagem que é, na verdade, uma “falsa contagem, uma dupla contagem ou um erro na contagem” (RANCIÈRE, 1996, p. 22). Mas, no que consiste este erro de cálculo? Se lembrarmos bem, a partir da *Política*, como Aristóteles define cada regime de governo, “a oligarquia dos ricos, a aristocracia das pessoas de bem e a democracia do povo” (RANCIÈRE, 1996, p. 22), é pela posse de determinadas *axiai*, de valores específicos, de títulos da comunidade - a riqueza dos *oligoi*, a virtude (*aretê*) dos *aristoi*, e a liberdade (*eleutéria*) do *demos* - que cada regime é fundado (*Política*, 1279a22-1280a5 e RANCIÈRE, 1996, p. 22). Na ordenação harmoniosa das *axiai*, nos títulos fornecedores de uma determinada comunidade, somente um não se configura enquanto uma posse ou atributo positivo: a liberdade. Isso porque, enquanto a riqueza dos *oligoi* é facilmente reconhecida pela lei mercantil da troca, e a virtude dos *aristoi* pela excelência dos poucos, seja esta adquirida pelo nascimento ou não, a liberdade do *demos* não é uma “propriedade identificável, mas facticidade pura”, uma monstruosidade para a reflexão: pela contingência de ter nascido na *pólis* ateniense, após o fim da escravidão por dívidas, “qualquer um desses corpos falantes fadados ao anonimato do trabalho e da reprodução” passa a ser contado “nessa parte da *pólis* que se chama povo como participante dos negócios comuns enquanto tais” (RANCIÈRE, 1996, p. 22-23). A impossibilidade da escravidão tornou-se uma positividade para o *demos*, a possibilidade de sua contagem como parcela da comunidade. É esse o erro de contagem que, de acordo com Rancière, está na gênese da política: “o ‘próprio’ do *demos* que é a liberdade não se deixa determinar por nenhuma propriedade positiva” (RANCIÈRE, 1996, p. 23). Mais do que isso, esse “próprio” do povo é também uma propriedade dos *aristoi* e dos *oligoi*, a liberdade do *demos* é também reconhecida nos demais: “a gente do povo é de fato simplesmente livre *como* os outros” (RANCIÈRE, 1996, p. 23).

Tal é, segundo Rancière, o *dano* primordial da política: “o povo apropria-se da qualidade comum como sua qualidade própria” (RANCIÈRE, 1996, p. 24), inserindo na ordenação comunitária o litígio. Mas, não é somente a apropriação da liberdade que deve ser compreendida

como o elemento litigioso. Essa disputa refere-se também ao motivo pelo qual o povo se apropria do comum: “é em nome do dano que lhe é causado pelas outras partes que o povo se identifica com o todo da comunidade”, um dano causado por “aqueles cuja qualidade ou propriedade têm por efeito natural relançá-la na inexistência daqueles que ‘não tomam parte em nada’” (RANCIÈRE, 1996, p. 24). O *demos* é aquele que não tem parcela, a “parcela dos sem-parcela” que instaura o litígio e o dano na comunidade, e é através dele que a comunidade política existe, isto é, a “comunidade dividida por um litígio fundamental, por um litígio que afeta a contagem de suas partes” (RANCIÈRE, 1996, p. 24).

Assim sendo, é por meio dessa parcela sem posse, sem propriedade, sem um “próprio”, que a partilha do sensível da ordem policial é interrompida, a dominação e seus efeitos suspensos. Essa interrupção de toda ordem não é nada menos do que um deslocamento primordial, o qual coloca em cena, na dramaturgia da hierarquia dos corpos e das funções, o dano e, conseqüentemente, a política como a multiplicação desse dano (RANCIÈRE, 1996, p. 28). A “parcela dos sem-parcela” que detém essa impropriedade, o *demos* ateniense, é a comunidade “da ausência de qualidade, a efetividade da disjunção primeira que porta o nome vazio de liberdade, a propriedade imprópria, o título do litígio” (RANCIÈRE, 1996, p. 28). Para Rancière, a política começa exatamente na disputa em torno dessa propriedade litigiosa, desse *comum* que não é, de fato, uma propriedade positiva, mas uma propriedade vazia, um elemento “incomensurável no seio dos corpos falantes”, o qual perturba a hierarquia da cidade fundamentada em uma *arkhé* (RANCIÈRE, 1996, p. 33), as divisões do sensível estabelecidas pela ordenação policial, determinando, desse modo, uma nova partilha do sensível. A atividade política embaralha o sensível dado, ela demove os corpos de suas posições destinadas, “desloca um corpo de lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, (...) faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho” (RANCIÈRE, 1996, p. 42).

Ora, um discurso que se faz presente como barulho nada mais é do que aquele emitido pelas vozes que perturbam o *logos*, vozes que, em seu conjunto, igualam-se aos balidos dos animais e interrompem a boa ordem do discurso (*República*, 493 a-c). De fato, Platão, a partir da metáfora do gordo animal, no livro VI da *República*, antecipa a divisão determinada pela posse ou não do *logos*, em que o estatuto político do homem é definido pela sua propriedade. Rancière (1996) lembra-nos bem que, em Aristóteles, somente o homem é, dentre os animais, o possuidor da palavra (*Política*, 1253a 9-18). Esta detém a potência de tornar as coisas

manifestas, diferentemente da voz, órgão presente em todos os animais, cuja função limita-se a uma mera expressão de sentimentos e sensações. O que Aristóteles faz, apoiado em seu mestre, é separar, através do *logos*, duas posições: a da comunidade política dos homens, definida pela posse do verdadeiro discurso, e a dos animais, os quais, por não possuí-lo, são rebaixados à inferioridade denotada pelo limite da sua voz: “A destinação supremamente política do homem atesta-se por um indício: a posse do *logos*, ou seja, da palavra, que manifesta, enquanto a voz apenas indica” (RANCIÈRE, 1996, p. 17). Mas, o que a palavra torna manifesto? Se ela é “apta a enunciar o justo”, ela pode, também, enunciar o seu contrário, a injustiça, a qual, em seu menor grau, manifesta-se naquilo que é nocivo a cada indivíduo. Por conseguinte, o que é justo é, em grau máximo, o que é útil a cada um. Ora, então a palavra “serve para tornar claro o útil e o prejudicial e, por conseguinte, o justo e o injusto” (I, 1253a 13-14), uma vez que somente o homem “sente o bem e o mal, o justo e o injusto” (I, 1253a 15-16).

Rancière (1996) nota que Aristóteles, ao separar os que detém o *logos* daqueles que possuem somente a voz, acaba instaurando duas formas de participação do sensível: uma forma inferior, marcada pela manifestação dos sentimentos de prazer e dor, comum a todos os animais; e uma forma superior, identificada somente aos homens, pois a eles cabe a percepção daquilo que lhes é útil e daquilo que lhes é nocivo. Mas, esse reconhecimento não garante a participação no *logos*. Aristóteles afirma que é pelo nascimento que se estabelece a quem cabe governar e a quem cabe ser governado (I, 1254a, 20), asserção indicativa de “quem *toma parte* no fato de governar e ser governado” (RANCIÈRE, 2009, p. 16). Todavia, o “tomar parte” pressupõe, por sua vez, uma partilha que determina os sujeitos que são aptos a tomar parte. Anterior ao *logos*, que permite tornar manifesto, “há o *logos* que ordena e confere o direito de ordenar” (RANCIÈRE, 1996, p. 31), ou seja, um *logos* estruturante da ordenação social, na qual uns nascem para mandar, enquanto outros destinam-se a reconhecer o mando de outros. Contudo, uma ordem obedecida é uma palavra compreendida e reconhecida como ente a ser obedecido. Mas, para tanto, é preciso que haja sua compreensão. Aquele que compreende a ordem dada possui algo que o liga ao seu emissor: o entendimento da palavra. Este fato revela uma igualdade primeira entre quem manda e quem obedece, uma “igualdade das inteligências”, primordial, axiomática, a qual se encontra *a priori* e fornece a sua *graça* àqueles cujo destino já estava traçado na ordenação republicana das almas e dos corpos (RANCIÈRE, 2015, p. 38).

2.5. Da igualdade axiomática à subjetivação política

A partir de seu estudo sobre a aventura intelectual de Joseph Jacotot, em *O mestre ignorante* (2015), revolucionário francês em 1789, exilado nos Países-Baixos no período da restauração monárquica e fundador do “método” da emancipação intelectual e do Ensino Universal, que se fundamentava no princípio da igualdade das inteligências, Rancière analisa a voz dissonante e inaudita desta figura que, segundo ele, tomou a palavra neste momento pós-revolucionário, no qual as desordens consumadas pela revolução encontravam seu termo na constituição de um governo onde se alinhavam ordem e progresso. E “quem pretende conciliar ordem e progresso encontra naturalmente seu modelo em uma instituição que simboliza sua união: a instituição pedagógica” (RANCIÈRE, 2015, p. 10), entidade cujo objetivo maior era a progressão dos indivíduos através da assimilação dos conteúdos e das matérias programáticas, isto é, a instrução dos cidadãos, palavra de ordem que visava o governo pelos indivíduos esclarecidos e qualificados, mas também a educação da massa, ao lhe proporcionar um nível de saber e conhecimento indispensáveis à diminuição da distância que a impedia de tomar parte no comum da comunidade fundada nas luzes e na boa medida (RANCIÈRE, 2015, p. 10-11).

Nesse sentido, o estabelecimento de uma sociedade que desfecha os tumultos revolucionários encontra, na instituição pedagógica, o principal mecanismo da ordem progressiva, “a ordem idêntica à autoridade dos que sabem sobre os que ignoram, ordem votada a reduzir *tanto quanto possível* a distância entre os primeiros e os segundos” (RANCIÈRE, 2015, p. 10). Contudo, Rancière nos previne, com Jacotot, que essa distância a ser reduzida pela pedagogia é, ela mesma, reproduzida e multiplicada pela própria instituição educacional, pois, “quem estabelece a igualdade como *objetivo* a ser atingido, a partir da situação de desigualdade, de fato a posterga até o infinito”. Isso porque “a igualdade jamais vem após, como resultado a ser atingido. Ela deve ser sempre colocada antes” (RANCIÈRE, 2015, p. 11). A desigualdade social entre os que nascem para o governo e os governados prevê esta situação primeira: “aquele que obedece a uma ordem deve, primeiramente, compreender a ordem dada e, em seguida, compreender que deve obedecê-la. Deve, portanto, ser já igual a seu mestre, para submeter-se a ele” (RANCIÈRE, 2015, p. 11). Há, portanto, “um laço mínimo de uma *coisa* comum” (RANCIÈRE, 2015, p. 18), algo que liga as inteligências e atesta o axioma de sua igualdade. Este algo pode ser tanto o fato da compreensão do discurso, o *logos* compartilhado, quanto o *Telêmaco*, um livro, seu acontecimento, ou ainda uma faculdade afim, que possibilita aos homens se apiedarem mutuamente, comunicando seus sentimentos de prazer e de sofrimento

(RANCIÈRE, 2015, p. 106). Isso porque a inteligência necessita do outro, ela é a potência “que passa pela verificação do outro. E somente o igual compreende o igual” (RANCIÈRE, 2015, p. 107).

Essa igualdade, atesta Rancière (1996, p. 30), é o indício de toda contingência da ordem, ela revela a falta de *arkhé* das ordenações sociais naturalizadas. O mau instaurado do “qualquer um” é o mais grave dos males, pois ele revela o que se encontra na base de toda ordem policial, de toda hierarquia entre os corpos e as funções, entre os modos de ser, dizer e fazer: a pura anarquia da igualdade das inteligências (RANCIÈRE, 1996, p. 30). Se não há fundamento natural para a política, isso não significa dizer que ela é convencional. O que a caracteriza é a falta de fundamento, a sua ausência, a contingência da ordem e da hierarquia: “Há política simplesmente porque nenhuma ordem social está fundada na natureza, porque nenhuma lei divina ordena as sociedades humanas” (RANCIÈRE, 1996, p. 30). Há política, portanto, quando essa igualdade basilar atravessa a lógica da dominação tida como natural (RANCIÈRE, 1996, p. 31).

No entanto, atestar o axioma da igualdade das inteligências, bem como de toda contingência da ordem, não garante o estabelecimento de nenhum corpo social (RANCIÈRE, 1996, p. 32). É o que mostra Sócrates ao fazer, no *Menão*, o escravo menino chegar à conclusão do cálculo geométrico da duplicação do quadrado (82 c – 85 c). Este consegue guiar-se pelo pensamento, assimilando as perguntas feitas pelo seu interlocutor a respeito de lados, áreas e diagonais do polígono. No entanto, se o escravo “compreende a linguagem”, ele “não a possui” (RANCIÈRE, 2009, p. 16). Apesar de compreender o *logos*, ato que confirma a axiomática da igualdade, o escravo dele não participa, a não ser “sob a forma da compreensão (*aisthesis*), não da posse (*hexis*)” (RANCIÈRE, 1996, p. 32). Participar da comunidade da linguagem, sob a forma da compreensão, isto é, da igualdade das inteligências, “não estabelece em seu favor nenhuma forma de inclusão comunitária” (RANCIÈRE, 1996, p. 32). O escravo continua sendo escravo, ele continua fazendo somente o seu próprio negócio, mesmo assimilando o discurso alheio. Isso porque a inteligência não constitui uma propriedade sobre a qual uma comunidade política de seres igualitários pode se formar. “A inteligência não segue as leis da matéria”, diz Rancière (2015, p. 111). A sua igualdade esboça um contorno imaterial que não se concretiza como uma comunidade estrutural, porque toda estrutura pressupõe um elemento comum, uma propriedade do conjunto, um centro de atração para o qual as diferentes partes constituintes se atraem (RANCIÈRE, 2015, p. 111). E toda força gravitacional age somente sobre a matéria, e

não sobre os espíritos (RANCIÈRE, 2015, p. 111). A inteligência “não pode, portanto, ser propriedade de nenhum conjunto”, pois “ela é indivisível, sem comunidade, sem partilha”, encontrando-se “somente nos indivíduos”, e não em “sua reunião” (RANCIÈRE, 2015, p. 111). É o que constata o próprio Jacotot em suas *Mélanges posthumes* (1852): “Na cooperação de duas moléculas intelectuais que nomeamos homens, há duas inteligências; elas têm a mesma natureza, mas não há uma inteligência única que presida essa reunião” (p. 117). Ou ainda: “Na matéria, a gravidade é força única a animar a massa e as moléculas; na classe dos seres intelectuais, a inteligência somente dirige indivíduos: sua reunião está submetida às leis da matéria” (p. 117). Assim, o princípio da igualdade revela sua interna contradição, a qual pode ser resumida pela declaração de outro axioma: “a natureza do todo não pode ser a mesma do que a das partes” (RANCIÈRE, 2015, p. 183); ou como escreve Jacotot, se a igualdade “fosse propriedade de uma massa, ela não pertenceria às partes isoladas” (1852, p. 118).

Logo, uma comunidade política não pode ser instaurada pela igualdade das inteligências. Para que ela ocorra, é preciso haver um vazio na ordenação social, a inserção de uma propriedade vazia, incomensurável. A igualdade de cada indivíduo com qualquer indivíduo, a qual é sempre possível de ser verificada, é um “vazio apolítico”, pois é somente uma propriedade das partes singulares (RANCIÈRE, 1996, p. 46). Para que haja política é preciso que ocorra uma transformação do vazio apolítico da igualdade em uma propriedade política, uma propriedade vazia como é o caso da liberdade do *demos* ateniense (RANCIÈRE, 1996, p. 46):

Existe política quando a contingência igualitária interrompe como "liberdade" do povo a ordem natural das dominações, quando essa interrupção produz um dispositivo específico: uma divisão da sociedade em partes que não são "verdadeiras" partes; a instituição de uma parte que se iguala ao todo em nome de uma "propriedade" que não lhe é absolutamente própria, e de um "comum" que é a comunidade de um litígio (RANCIÈRE, 1996, p. 32).

Quando o povo usurpa para si a propriedade “comum”, quando a liberdade é adquirida como sua propriedade, todavia “uma propriedade vazia, uma propriedade imprópria pela qual aqueles que não são nada colocam seu coletivo como idêntico ao todo da comunidade”

(RANCIÈRE, 1996, p. 123), isto é, quando há a autoproclamação da massa como *demos*, sua identificação como povo, por meio da apropriação da categoria comum, ocorre o processo denominado, por Rancière, de *subjetivação*, a única maneira pela qual o dano pode ser tratado. E toda *subjetivação* é um procedimento político, na medida em que ela lesa e interrompe a divisão ordenada dos corpos no próprio seio da comunidade. Ela inverte a fórmula cartesiana do *ergo sum*, *ergo existo*, colocando em cena o *nos sumus*, *nos existimos*, a figura de uma multiplicidade que irrompe a ordem policial, que a contradiz a partir da sua existência, por carregar em si um novo conjunto de operações disjuntivas que abrem, no campo do sensível, novas configurações de experiência (RANCIÈRE, 1996, p. 47).

Assim, a política “é a prática na qual a lógica do traço igualitário assume a forma do tratamento de um dano, onde ela se torna o argumento de um dano principal que vem ligar-se a tal litígio determinado na divisão das ocupações, das funções e dos lugares” (RANCIÈRE, 1996, p. 47). E essa prática é “assunto de sujeitos”, isto é, de formas de subjetivação, compreendida como a possibilidade de enunciação da palavra, tornada viável pela reconfiguração do plano da experiência sensível (RANCIÈRE, 1996, p. 47). Ora, mas toda subjetivação é também uma “desidentificação”, um “arrancar à naturalidade de um lugar” que gera novos espaços de sujeitos, onde os incontáveis passam a ser levados em conta (RANCIÈRE, 1996, p. 48). É nessa tomada de palavra²⁰ que Rancière compreende a política, enquanto um exercício de um determinado tipo de discurso:

Há política porque *o logos* nunca é apenas a palavra, porque ele é sempre indissolivelmente a contagem que é feita dessa palavra: a contagem pela qual uma emissão sonora é ouvida como palavra, apta a enunciar o justo, enquanto uma outra é apenas percebida como barulho que designa prazer ou dor, consentimento ou revolta (RANCIÈRE, 1996, p. 36).

²⁰ De acordo com Rancière, devemos compreender a tomada de palavra própria à subjetivação política em um duplo sentido: como o *Untergang* nietzschiano, isto é, a “perda”, a “passagem-para-além”, ou ainda o “ocaso”, a “ruína” ou o “poente”, como aparece no “Prólogo de Zaratustra”, em *Assim falou Zaratustra*, e também no aforismo 342, de *A gaia ciência*, mas também como a “tomada de palavra” desenvolvida por Jean-Luc Nancy em *Le sens du monde* (1993). Nesse sentido, ver: RANCIÈRE, J. *O desentendimento*. São Paulo: Editora 34, 1996, p. 49; NIETZSCHE, F. W. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 13; NIETZSCHE, F. W. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 205 e nota 85 do tradutor.

Mas a tomada de palavra que garante o tratamento desse dano só pode ocorrer na medida em que há palavras em circulação, soltas, sem referentes e sem voz paterna, que permitam ao múltiplo subjetivar-se e desviar-se do seu destino “próprio”. Não por acaso, Rancière afirmará, a partir de Aristóteles, que somos animais políticos porque somos animais literários (RANCIÈRE, 1996, p. 49). Essa reinterpretação da famosa sentença aristotélica instaura um duplo significado: somos animais literários não somente porque instrumentalizamos a linguagem para fazer política, mas, antes, porque somos assombrados pelo excesso de palavras em circulação na comunidade: “O animal político moderno é antes de tudo um animal literário, preso no circuito de uma literaridade que desfaz as relações entre a ordem das palavras e a ordem dos corpos que determinavam o lugar de cada um” (RANCIÈRE, 1996, p. 49).

2.6. Escrita e literaridade

É a partir dessas considerações que, seguindo Rancière, devemos compreender a escrita enquanto um conceito político, pois ela “traça, e significa, uma re-divisão entre as posições dos corpos, sejam eles quais forem, e o poder da palavra soberana, porque opera uma re-divisão entre a ordem do discurso e a das condições” (RANCIÈRE, 2017, p. 8). É por meio dessa acepção que o filósofo compreende o mito do nascimento da escrita no *Fedro* e a sua condição de orfandade. Longe de ser um remédio para a memória e para a conservação da sabedoria, um meio de reprodução das palavras, como queria Theuth, a escrita é um novo regime da palavra, um novo “regime de enunciação e circulação da palavra e do saber”, um regime da palavra órfã que vem perturbar a ordenação dos corpos e dos discursos, palavra alheia e indiferente à sua origem, ao seu pai, que fala a qualquer um, endereçada ao “qualquer um”, palavra errante despreocupada com seu destinatário (RANCIÈRE, 2010, p. 82).

A orfandade da palavra permite a Rancière destacar a dupla crítica platônica à escrita presente no *Fedro*: a de ser muda e falante demais (RANCIÈRE, 2017, p. 8). Como vimos, Platão aproxima a escrita da pintura, pois ambos os signos agem, segundo ele, somente pela imitação e repetição, calando-se ao serem interrogados. E, ao ser jogada na orfandade e na errância, a escrita se revela uma “palavra muda”, pois, a voz do pai, a qual acompanhava o *logos* vivo, não mais se encontra presente: “Ela [a escrita] é muda. Entendamos com isso que não há nenhuma voz presente para dar o tom de verdade às palavras que ela organiza, para

acompanhá-las de modo a semeá-las no espírito preparado para as receber e fazê-las frutificar.” (RANCIÈRE, 2017, p. 8).

Essa interpretação permite a Rancière afirmar que o estatuto da escrita, no diálogo platônico, é “o *logos* mudo, a palavra que não pode nem dizer de outro modo o que diz, nem parar de falar: nem dar conta do que profere, nem discernir aqueles aos quais convém ou não convém ser endereçada” (RANCIÈRE, 2012, p. 34). O constituir-se enquanto palavra órfã é o que gera a mudez da palavra. Esta é sua primeira característica. Se não há mais nenhuma voz que forneça às palavras traçadas, pela escrita, seu matiz de verdade, que as acompanhe e as plante nas almas daqueles que estão preparados e facultados a recebê-las, então a escrita se vê emancipada do discurso que concede ao “*logos* sua legitimidade, que o inscreve nos modos legítimos do falar e do ouvir, dos enunciadores e dos receptores autorizados” (RANCIÈRE, 2017, p. 8-9).

De uma maneira paradoxal, é nesse sentido que a palavra muda também será loquaz, pois, não sendo mais uma palavra acompanhada, ela estará disposta a todo mundo, sem destinatário específico, endereçada a todos, a qualquer um: “É por isso, também, que ela é falante demais: a letra morta vai rolar de um lado para o outro sem saber a quem se destina, a quem deve ou não falar” (RANCIÈRE, 2017, p. 9). Se a todos ela se destina, o “qualquer um” pode tomá-la para si, possuí-la, dando a ela uma outra voz, uma outra presença, construindo com ela uma nova “cena de fala”, retirando dela a orfandade constituinte e, assim, determinando uma nova partilha do sensível: “Há escrita quando palavras e frases são postas em disponibilidade, à disposição, quando a referência do enunciado e a identidade do enunciador caem na indeterminação ao mesmo tempo” (RANCIÈRE, 2017, p. 9). E essa disponibilidade embaralha, por conseguinte, as vozes e os enunciados, os discursos e a legitimidade paterna de cada um e aqueles aos quais eles devem se remeter. Ela desfaz toda relação entre a ordem dos discursos e dos saberes, balizando, ao mesmo tempo, “todo fundamento legítimo da circulação da palavra, da relação entre os efeitos das palavras e as posições dos corpos no espaço comum” (RANCIÈRE, 2009, p. 17). A palavra muda, em outros termos, inaugura um novo “regime da palavra”, uma partilha do sensível que estabelece, mais do que uma mera oposição entre voz enunciativa e signo escrito, um baralhamento entre as maneiras de ser, dizer e fazer, uma reordenação da comunidade sensível que, para Platão, não é nada menos do que uma desestruturação das hierarquias estabelecidas entre as almas e os corpos, a ordenação legítima

definida pelo *logos*, este que determina o lugar de cada corpo no seio da vida comum (RANCIÈRE, 2010, p. 82-83).

Como sabemos, a teoria da hierarquia das almas e dos corpos é tratada por Platão nos livros III e IV da *República*. No livro III, o filósofo distingue, na cidade ideal, três classes, no que diz respeito às atividades e às funções de cada uma: os governantes, os guardiões e os artesãos. Cabe ao primeiro resguardar a unidade da cidade republicana, composta pela harmonia entre as suas diferentes partes, mesmo que, para tanto, uma história deva ser contada, “uma mentira única e genuína” (*República*, 414c). Tal história diz respeito ao mito que alega serem os homens todos irmãos, nascidos da terra, mas que, àqueles capazes de governar, o deus misturou o ouro; aos seus auxiliares, os guardiões, ele misturou a prata; e aos artesãos e agricultores, ferro e bronze (414c-415d). Após cada indivíduo ter estabelecido a sua função “própria”, Sócrates conclui, no livro IV, que a justiça reside nisto, quando cada qual exerce sua própria atividade, ocupando seu devido lugar na cidade: “E que cumprir a tarefa que é a sua sem meter-se em muitas atividades é justiça, isso ouvimos de muitos outros, e nós mesmos dissemos muitas vezes” (433b). A divisão tripartida da cidade ideal será o vínculo, por meio do qual Platão retornará à análise do indivíduo, dado que em cada homem se encontram as mesmas partes que constituem a cidade:

- Sócrates: Então, disse eu, o que se diz ser o mesmo, embora seja maior e menor, pela mesma razão pela qual é o mesmo será dissemelhante ou é semelhante?

- Gláucon: Semelhante, disse.

- Sócrates: Ah! E um homem justo em nada diferirá de uma cidade justa em relação ao próprio gênero da justiça, mas será semelhante.

- Gláucon: Será semelhante.

- Sócrates: Todavia, nossa opinião era que a cidade é justa quando as três classes de naturezas que nela existem cumprem sua tarefa, e ela é também temperante, sábia e corajosa graças a certas condições e disposições dessas mesmas classes.

- Gláucon: É verdade, disse.

- Sócrates: Ah! Eis, amigo, a apreciação que faremos do indivíduo. Se ele tem em sua alma esses mesmos gêneros de qualidades, merecerá os mesmos nomes que a cidade, já que tem as mesmas disposições. (435a-c)

Um homem será justo se, assim como a cidade, as três partes constituintes da sua alma estiverem em harmonia e acordo: a razão, a impetuosidade e a concupiscência (441a). Se uma cidade justa é aquela onde o governante – a parte racional – legisla com o auxílio dos guardiões – a parte corajosa -, contendo a parte desejanse - formada pelos artesãos e agricultores -, a alma do indivíduo será justa, na medida em que sua parte racional, coligada à parte impetuosa, policie a esfera do desejo. A cidade boa e justa, do mesmo modo que a alma justa, é, portanto, aquela cujas partes estejam em harmonia sinfônica, dispostas em uma hierarquia onde cada uma deve fazer a sua própria função, do contrário sendo injusta e desarmônica.

O que a palavra muda em sua errância faz é desordenar essa harmonia hierárquica dos seres, desfazendo “todo princípio ordenado da encarnação da comunidade do *logos*” (RANCIÈRE, 2010, p. 83). Essa disseminação da palavra muda instaura a desordem e a dissonância no seio da comunidade republicana da boa proporção e simetria, interrompendo a ordem policial dos modos do fazer, do ser e do dizer, ou seja, a harmonia entre a função do cidadão, isto é, sua ocupação – “o que eles ‘fazem’, mas, mais ainda, o modo como ocupam o tempo”, seu *ethos* – “sua maneira de estar em seu lugar e de significar esta ocupação” e o *nomos* da comunidade – “que não é apenas a lei, mas também o ar da comunidade, seu espírito sentido como tom fundamental, como o ritmo vital de cada um e de todos” (RANCIÈRE, 2010, p. 83).

Deveras, lembra-nos Rancière (2017) que, antes de Sócrates discorrer sobre o mito do nascimento da escrita, ele narra outro mito, o das cigarras. Segundo este, as cigarras, antes de terem nascido as Musas, eram homens que, ao ouvirem o canto destas, acabaram por se deleitar de prazer, de tal modo que esqueceram de se alimentar, não percebendo, então, que tinham morrido. As Musas fizeram, assim, a raça das cigarras como descendente desses homens, recebendo delas a condição de não precisar se alimentar, podendo cantar desde o nascimento até à morte (259b-d). Uma interpretação corrente desse mito, no interior do diálogo, afirma que seu relato por Sócrates serve como um lembrete a seu amigo para não se deixar inebriar por seu amor pelos discursos, obrigando-o a ponderar, de maneira crítica, acerca de seus interlocutores

(GRISWOLD, 1986²¹, p. 165-8 apud SANTOS, 2016, p. 224). No entanto, houve um tipo de ser que se deixou embriagar pelo canto das Musas, aquele que deu origem às cigarras, o mesmo que, de acordo com Platão, adormece ao meio-dia na hora da sesta, e ao qual não se deve imitar (259d). Rancière nota bem a distinção platônica entre dois tipos de seres: “os trabalhadores que vêm, na hora quente em que cantam as cigarras, fazer sua sesta à sombra; e os dialéticos, separados do primeiro pelo lazer da palavra, da troca viva e ilimitada da palavra” (RANCIÈRE, 2010, p. 83). Enquanto aos dialéticos sobra tempo para o lazer, no qual podem trocar palavras a qualquer hora do dia, aos trabalhadores resta somente viver entre dois tempos, o da atividade, que lhe designa a natureza, e o do descanso, no qual eles vêm, nos momentos de calor, dormir sob o sol do meio-dia.

A categoria de tempo, descrita por Platão, não é aquela da geração, do crescimento e da morte, ela é um conceito de difícil precisão, pois escapa, de acordo com Rancière (2007), de sua dimensão puramente ontológica. Ela é uma noção “meio filosófica, meio vulgar, meio natural e meio social”, que permite ou não o passatempo, que institui a sua medida a uns e não a outros, que dá a uns o lazer e a outros retira: “o fator de exclusão é a ausência de tempo – ou a falta de lazer: *a ascholia*” (RANCIÈRE, 2007, p. 22). Platão não estabelece que um trabalhador não pode ser, a cada vez, cidadão e artesão. O problema está em sê-los ao mesmo tempo, em dividir seu tempo entre uma atividade e outra, entre o plantio e a feitura de móveis; entre a sapataria e a tecelagem. O que a *República* instaura, em seu livro II, não é a exclusão pela função, mas a impossibilidade do ser múltiplo, da multiplicidade e da pluralidade, ao postular a tese de que cada um nasce naturalmente com as aptidões para realizar somente uma determinada atividade (*República*, 370b-c), fundamentando, desse modo, uma divisão do trabalho, uma distinção entre “classes”. A cidade ideal, verdadeira e justa, “conhece apenas um mal, mas é o mal absoluto: que duas coisas são em uma, duas funções no mesmo lugar, duas qualidades em um mesmo ser” (RANCIÈRE, 2007, p. 24). Pois a própria ideia do trabalho não é a de ser uma atividade cujo horizonte é somente a modificação material: ela é, em si mesma, uma partilha do sensível, que impossibilita, pela falta de tempo, o “fazer outra coisa” (RANCIÈRE, 2009, p. 64).

A expulsão dos poetas da cidade tem como fundamento essa “impossibilidade de se fazer duas coisas ao mesmo tempo” (RANCIÈRE, 2009, p. 17), apoiada na “ausência de tempo” (RANCIÈRE, 2009, p. 64). Não é segredo a querela de Platão com a poesia e os poetas, a qual

²¹ GRISWOLD JR., C. L. *Self Knowledge in Plato's Phaedrus*. New Haven/Londres: Yale University Press, 1986.

termina na expulsão destes da cidade ideal. Para Platão, Homero e os demais poetas enganam duplamente, seja através dos *mythoi* enganadores, seja em sua *lexis*, ao se esconderem por detrás das vozes das personagens (RANCIÈRE, 2017, p. 30). Como sabemos, a base fundamental da educação grega, de sua *paideia*, era composta pelos escritos dos poetas. No Livro II da *República*, Platão avalia esse papel pedagógico da poesia, enxergando, nas figuras dos poetas, especialmente na de Homero e Hesíodo, grande nocividade à educação dos jovens. Em seus versos, os deuses são apresentados como mentirosos e maléficos (380a), mutáveis, a cada momento aparecendo sob diferentes formas (380d), e como violentos, em constante conflito e estado de guerra (378c-e), contradizendo a noção mesma do divino. Essa justificativa de cunho pedagógico faz Platão recusar a *mimesis*, apontando o engano das fábulas apresentadas pelos poetas, sejam elas expressas sob a forma da poesia épica ou trágica.

Já a outra forma, pela qual os poetas enganam, diz respeito ao modo de sua enunciação. Não mentindo somente sobre os deuses, através de sua atividade mimética, os poetas mentem também sobre si mesmos, ao esconderem sua voz por detrás de atores trágicos ou personagens épicos, abrindo mão, por conseguinte, da responsabilidade paterna que detêm sobre ela. A ficção poética desestabilizaria, com isso, a ordem da cidade, perturbando “o temperamento dos cidadãos, provocando as contradições das paixões e a duplicidade das vozes” (RANCIÈRE, 2010, p. 84). De fato, a mentira dos poetas coloca em cena o múltiplo, a influência da duplicidade, de se fazer mais do que uma coisa ao mesmo tempo. O produtor de *mimesis* perturba a partilha policial, pois o seu ser constitui uma dualidade: “ele é o homem do duplo, um trabalhador que faz duas coisas ao mesmo tempo” (RANCIÈRE, 2009, p. 64). E o “fazer duas coisas” é misturar os espaços, conceder a uma cena outro significado, dá-lhe outro sentido: “o fazedor de *mimesis* confere ao princípio ‘privado’ do trabalho uma cena pública” (RANCIÈRE, 2009, p. 64). É re-partilhar as cenas do sensível por meio dessa atividade que não se limita a ser uma “exterioridade do trabalho”, mas uma “forma de visibilidade deslocada”: a prática artística (RANCIÈRE, 2009, p. 65).

No entanto, mais perturbadora do que a dissimulação dos poetas na cidade é a palavra órfã-muda, desacompanhada, a qual rola sem destino de um lado para o outro. Isso porque, na atividade de imitação, apesar do pai do discurso se encontrar escondido sob as vozes das personagens em cena, ele ainda está presente, mesmo que oculto, prestes a socorrer a palavra, caso seja preciso, enquanto a palavra órfã da escrita se apresenta desacompanhada, não podendo ser auxiliada, livre de sua filiação, abandonada, sem origem nem destino:

O gesto que exclui o poeta não é senão consequência do gesto que lhe designa o seu lugar. (...) Mas o abandono da escrita exposto pelo mito do *Fedro* é de natureza completamente diversa. Pois ele furta o “pai do discurso” a qualquer determinação. Este já não está oculto, e sim ausente. À fábula mentirosa, devedora para com a verdade daquilo que diz, opõe-se o escrito órfão que não se deixa mais confrontar com sua verdade. O simulacro poético é um corpo a mais que deixa reconhecer sua textura de ilusão e denuncia seu pai. Em compensação, é próprio do escrito apagar a semelhança que permite atribuir um discurso a seu pai. O corpo da letra se furta tornando sua alma invisível. A letra muda/tagarela não separa apenas o filósofo do logógrafo. Ela apaga as delimitações entre os modos do discurso ao fazer desaparecer o princípio de filiação que permite identificar um discurso ao reconhecer seu pai. (RANCIÈRE, 2017, p. 30-31)

É esse apagamento entre os modos do discurso, a separação da palavra da voz que lhe enuncia e designa seu destino que caracteriza a escrita: ela é o elemento que embaralha toda relação entre os modos do fazer, do ser e do dizer. Não se resumindo somente à materialidade do traçado dos signos em oposição à voz enunciativa, a escrita é um estatuto da palavra, uma disjunção, uma partilha que “identifica ao traçado material da mão o traçado de sua própria significação” (RANCIÈRE, 2017, p. 108). Ela interrompe a ordem dos corpos no interior do tecido social, desfazendo toda organização de uma comunidade baseada no *logos*. Ela é o regime que vem desregular a hierarquia das ocupações e dos corpos, perturbando a ordenação republicana da comunidade, subtraindo o “lugar próprio”, isto é, a posição determinada no interior de uma dada ordem policial, afastando os homens, conseqüentemente, das atividades às quais somente deveriam se dedicar. Esse regime da escrita instaura tal perturbação no seio da comunidade, e a ele Rancière dá o nome de democracia: “A perturbação teórica da escrita tem um nome político: chama-se democracia. À condição órfã do escrito sem pai corresponde o estado de uma política sem pastor nem *arkhé*.” (RANCIÈRE, 2017, p. 9). Pois que a democracia “não é, com efeito, um regime que se diferencia dos outros por uma diferente distribuição de poderes. Ela se define mais profundamente como uma partilha determinada do sensível, uma redistribuição específica de seus lugares” (RANCIÈRE, 2010, p. 83). A democracia é, antes, o regime da escritura, o princípio dessa partilha dos lugares e das posições,

a qual instaura a desordem das correspondências entre a origem, o destino e o conteúdo de um determinado discurso, inaugurando uma nova lógica do sensível. A esta desordem Rancière denomina *literaridade*, o regime democrático da palavra órfã.

Ao fazermos uma breve genealogia do conceito de literaridade, na obra de Rancière, podemos ver que ele surge, pela primeira vez, em *Os nomes da história* (1993) e, na sequência, em *O Desentendimento* (1995). O primeiro livro, em linhas gerais, trata-se de ser um ensaio de *poética do saber* da ciência histórica, um “estudo do conjunto dos procedimentos literários pelos quais um discurso se subtrai da literatura, dá a si mesmo um *status* de ciência e significado” RANCIÈRE, 2014, p. 12, isso quer dizer, um conjunto de regras pelas quais um determinado conhecimento organiza-se enquanto um gênero discursivo; o segundo versa sobre a ideia de filosofia política, mais precisamente sobre o conceito de desentendimento, compreendido como “um tipo determinado de situação de palavra: aquela em que um dos interlocutores ao mesmo tempo entende e não entende o que diz o outro” (RANCIÈRE, 1996, p. 11), não um mal-entendido ocasionado pela dinâmica das palavras, muito menos um desconhecimento acerca delas, mas a racionalidade mesma dos usos da palavra, de seu litígio, a qual constitui, para Rancière, a racionalidade da política. Esse fato revela que o conceito de literaridade não se encerra nas discussões sobre estética e literatura, mas, antes, se relaciona tanto com os desdobramentos da filosofia política, quanto com os saberes da ciência histórica e social. Essa integração não significa um acaso, uma relação extemporânea do conceito com outros campos do saber. Ela ocorre, de fato, porque o poder da literaridade se encontra na própria origem do conceito de democracia:

No princípio da democracia, há o próprio poder da literaridade. Entendamos com isso a aventura da vida banal agarrada pela escrita, arrancada, pelo poder de algumas palavras e algumas frases, à obscuridade do mundo onde são produzidos e reproduzidos os modos de viver e os corpos vivos (RANCIÈRE, 2017, p. 15).

À palavra errante que circula de um lado a outro e que se encontra disponível tanto aos sujeitos autorizados quanto aos não autorizados, falta uma voz legitimadora. Como vimos, esta falta interrompe a lógica platônica do “próprio”, a qual busca determinar o lugar devido de cada

corpo e de cada voz e requer que cada um faça somente o seu próprio negócio no interior da comunidade. A literaridade nada mais é do que o excesso de palavras órfãs, onde a escrita circula livremente no interior da comunidade, uma abundância de palavras sem nenhum pai, sem *arkhé*, que desordena a relação entre as palavras e as coisas, perturbando “a relação entre uma ordem do discurso e sua função social” (RANCIÈRE e PANAGIA, 2000, p. 115). Isso significa dizer que a literaridade causa uma indeterminação entre a origem e o destino das palavras, na medida em que estas se separam da sua ordem habitual, são tomadas da ordem do discurso e jogadas em circulação, deparando-se, conseqüentemente, com aqueles que não as podem possuir, a vida anônima do “qualquer um”, delineando “um espaço único que se sobrepõe ao arranjo normal dos corpos em uma comunidade e reorganiza toda a relação entre palavras e coisas, entra a ordem do discurso e a ordem das condições” (RANCIÈRE, 2004, p. 102).

Há, por isso, uma relação essencial entre o uso da palavra e as condições sociais, na qual a ordem dos discursos e das posições “próprias” de cada um é desfeita por essas palavras em disposição, as quais redistribuem os lugares e os papéis do corpos em comunidade, graças a sua própria abundância em relação às ocupações, perturbando (*dérèglement*) a harmonia platônica dos modos de ser, dizer e fazer. É por isso que Rancière pode afirmar, com base em Aristóteles, que somos animais literários, pois somos passíveis de sentir o efeito perturbador da escrita, a qual nos desvia do nosso “próprio” caminho: “O homem é um animal político porque é um animal literário, que se deixa desviar de sua destinação ‘natural’ pelo poder das palavras” (RANCIÈRE, 2009, p. 59-60).

Desse modo, a literaridade recorta (*redécoupe*) a distância entre o corpo e a comunidade, esboçando sobre esta uma nova topografia dos espaços, traçando os contornos de um outro corpo social, a comunidade democrática (RANCIÈRE, 2004, p. 103-104). Se a democracia é compreendida enquanto uma partilha do sensível, como uma redistribuição dos lugares e das posições, e não como um sistema político dentre outros, o que estrutura essa redistribuição “é o próprio fato da literaridade: o sistema ‘órfão’ da escrita, reservada, o sistema desses espaços de escrita que, com o seu vazio superpovoado e seu silêncio demasiado tagarela, criva o pano vivo do *ethos* comunal” (RANCIÈRE, 2004, p. 104).

A democracia é essa nova topografia traçada pela literaridade, o espaço da comunidade fundada pela escrita. Ao afirmar que a literaridade “criva o pano vivo do *ethos* comunal”, Rancière indica que o tecido da comunidade instituído pela lógica policial é perturbado pelo

poder da escrita. No entanto, as palavras escritas, “na medida em que não são corpos no sentido de organismos, mas quase-corpos” (RANCIÈRE, 2009, p. 60), isto é, uma massa de palavras sem princípio e sem destino, não possuem o poder de fundar, elas mesmas, corpos comunitários. “Antes, porém, introduzem nos corpos coletivos imaginários linhas de fratura, de desincorporação” (RANCIÈRE, 2009, p. 60). É a partir desses corpos fragmentados e desincorporados pelo poder da literaridade que uma comunidade, conquanto ilegítima, pode se formar, a qual se torna para si mesma o seu próprio destino, pois encontra apoio na igualdade fundamental da página escrita disponível de maneira equitativa aos olhos de todos: essa igualdade “institui a comunidade dos leitores como comunidade sem legitimidade, comunidade desenhada tão somente pela circulação aleatória da letra” (RANCIÈRE, 2009, p. 19).

Assim, sua convicção, como expressa em *La partage du sensible*, é que os efeitos da literaridade na comunidade são menos da ordem da homogeneização e mais da ordem da perturbação (DAVIS, 2010, p. 182). Mas, ressaltar o caráter ilegítimo de uma comunidade significa admitir o seu contrário, isto é, que há uma comunidade legítima. Se a falta de legitimidade diz respeito à comunidade constituída a partir da disponibilidade igualitária da letra escrita a todos e a qualquer um, isto é, à comunidade democrática, o regime político fundado na “parcela dos sem parcela”, então o seu contrário se refere ao impedimento da circulação da letra errante, à comunidade republicana platônica da hierarquia harmoniosa, a qual impossibilita a existência do ser múltiplo, um corpo de fazer mais do que o seu próprio negócio, uma palavra de fazer mais do que seu próprio traçado. Por detrás da legitimidade ou não de uma comunidade, há o embate entre duas lógicas opostas, “duas lógicas do estar-junto” (RANCIÈRE, 1996, p. 41), duas maneiras pelas quais os corpos se situam na camada sensível da comunidade: a lógica da política, pautada pela igualdade, e a lógica policial, a qual distribui os lugares e as posições no *topos* social em função da “propriedade” de cada um. A comunidade traçada pela literaridade é, assim, a comunidade democrática que rompe a estrutura da ordenação policial. Isso porque há uma relação de cumplicidade entre o estabelecimento da comunidade democrática e o modelo discursivo da escrita, entre a palavra órfã e errante da literaridade e a democracia como forma política (RANCIÈRE, 2017, p. 18).

Entretanto, é preciso observar o seguinte: a escrita da literaridade não surge concomitantemente à democracia compreendida enquanto uma *práxis* política: “a democracia da palavra escrita ainda não é a democracia como uma forma política” (RANCIÈRE, 2013, p. 49). A escrita órfã e errante, sem pai e destino, estabelece uma espécie de condição

transcendental de possibilidade para a democracia, na qualidade de regime político, mas ela não se confunde com a própria democracia. Para Rancière, o que de fato é coincidente ao surgimento da democracia moderna é a invenção histórica da arte da escrita: a literatura – “o modo histórico de visibilidade das obras de arte de escrever [...]” (RANCIÈRE, 2010, p. 13). Esta desponta, especificamente, a partir do que Rancière denomina de “revolução estética”, a passagem entre dois regimes específicos de identificação das artes, duas partilhas do sensível que constituem os modos de articulação entre as maneiras do fazer, do ver e do dizer, característicos daquilo que denominamos *artes*: a passagem entre o “regime representativo ou poético” e o “regime estético das artes”.

A revolução estética é o acontecimento pelo qual é balizada a estrutura hierárquica que marca a lógica do regime da representação – o regime representativo ou poético - : o modo específico de conceber e organizar o campo das artes baseado na *mimesis* e na representação, definindo não somente as regras da fatura artísticas, mas também o seu modo de apreciação. E a igualdade da escrita é o elemento mesmo que “destrói todas as hierarquias da representação” (RANCIÈRE, 2009, p. 19), minando suas coordenadas sensíveis. É no interior dessa revolução, a qual abre as portas para o regime de identificação das artes, próprio à era moderna - o regime estético das artes –, que o filósofo enxerga a ascensão da literatura, mais especificamente do romance, enquanto símbolo desse princípio igualitário: “Ela [a literatura] é democrata, dizem seus adversários, na sua opção de pintar em vez de instruir” (RANCIÈRE, 2009, p. 19). Não haveria mais os bons temas a serem representados a partir de um estilo adequado. Com o romance, qualquer pessoa, coisa, palavra e tema passa a ser um objeto digno de representação, havendo uma indiferença com relação ao estilo a ser utilizado. “Mas esta indiferença, o que é ela afinal senão a igualdade de tudo que advém numa página escrita, disponível para qualquer olhar?” (RANCIÈRE, 2009, p. 19).

Tendo em vista o uso do conceito de literaridade para compreender a partilha do sensível, ocorrida no interior do corpo social, a qual desfaz a relação entre as ocupações e os discursos, o seu emprego na esfera da estética literária, especialmente a respeito da literatura moderna, revela o paralelismo existente entre a democracia comunitária dos corpos e a democracia da letra “órfã”. A revolução estética analisada por Rancière pressupõe essa interconexão entre “a supradeterminação do conceito de escrita e o pensamento da ligação comunitária”, em que se pode conceber a escrita enquanto uma atividade propriamente política (RANCIÈRE, 2017, p. 7). Com isso, não devemos depreender a existência de uma relação

particular entre a posição política do indivíduo escritor e o ato mesmo de escrever, mas, antes, conceber que toda escrita atribui sentido aos objetos por meio da palavra e, como qualquer coisa pode suportar um sentido, a igualdade é significativa para se compreender a revolução no estatuto do regime das artes. Assim, a prática da escrita é um conceito político, na medida em que ela é uma atividade suscetível, ao mesmo tempo, de duplicação e afastamento, “uma maneira de ocupar o sensível e dar sentido a essa ocupação” (RANCIÈRE, 2017, p. 7). Ao estabelecer a comunidade estética, através de seu feito, ela compreende em si mesma o conceito de igualdade, não sendo apenas “uma simples questão de palavras” (RANCIÈRE, 2014, p. 10). Enquanto excesso de palavras, o conceito de literaridade torna possível a arte da palavra justamente por esta não ser uma propriedade específica da materialidade do significante, isto é, na condição de ser a democracia radical da letra sem dono, democrática. Pois “a escritura é tudo menos uma linguagem rendida à pureza de sua materialidade significante. A escritura significa o inverso de tudo que é próprio da linguagem, ela significa o reino da impropriedade” (RANCIÈRE, 2007c, p. 22). A literaridade é a radical democracia da letra. Além do “qualquer um” poder se apossar da palavra, a arte literária se funda na possibilidade de apropriação de um leitor “qualquer”. É desse modo que a literaridade democrática é a condição de possibilidade da literatura (RANCIÈRE, 2007c, p. 22).

Dito isso, analisaremos, no capítulo seguinte, como são caracterizados os regimes de identificação das artes, questão colocada a partir da problemática em torno do estatuto da literatura, focando nossa atenção nos dois regimes específicos que estão no cerne da teoria literária elaborada por Rancière: o regime representativo ou poético e o regime estético das artes. Investigaremos como se dá a mudança de um regime ao outro, e como a literatura se configura como a arte por excelência que “revoluciona” o regime representativo, inaugurando o regime estético das artes. Veremos qual é o estatuto da arte da escrita em ambos os regimes, analisando a natureza e as modalidades de cada um, e como a ruína do paradigma do sistema normativo das *belles lettres*, o qual caracteriza o regime representativo, marca a “revolução silenciosa”, fundadora do regime da modernidade artística, ou seja, a passagem de um sistema baseado na poética clássica à literatura, compreendida esta enquanto o novo regime de identificação da arte de escrever.

3. A REVOLUÇÃO SILENCIOSA DA LITERATURA

3.1. *Qu'est-ce que la littérature?*

A pergunta fundamental que alicerça as investigações de Rancière no campo da literatura é a seguinte: o que podemos entender pelo termo literatura? Tal questionamento aparece nas primeiras páginas da introdução de *La parole muette: essai sur les contradictions de la littérature* (1998), sua obra mais considerável sobre teoria literária, indicando muito mais do que uma mera retomada da querela moderna sobre a essência da arte da palavra, pois ela denota, acima de tudo, a metodologia histórica operada por Rancière em seus escritos mais recentes sobre política e estética. Conquanto, quando abertamente pronunciamos a interrogação “o que é a literatura?”, imediatamente um nome nos vem à mente: Jean-Paul Sartre. Assim como para Rancière, a interpelação pelo estatuto da literatura foi uma preocupação do filósofo existencialista, o qual enxergava na escrita um papel de engajamento político, um comprometimento ético com a realidade.

Em *Qu'est-ce que la littérature?*, Sartre busca fazer um exame da arte de escrever contra os diversos críticos que o acusam, dentre várias injúrias, de assassinar a literatura com sua posição de escritor engajado. Ao se colocar perante os críticos, o filósofo tentará responder a três questões fundamentais: “Que é escrever? Por que se escreve? Para quem se escreve?” (SARTRE, 2004, p. 7). Sucintamente, podemos dizer que Sartre enxerga na literatura uma função libertadora: “Escrever é uma certa maneira de desejar a liberdade”, diz ele em determinado momento (SARTRE, 2004, p. 53). Ela se amalgamaria com o negativo, isto é, “com a suspeita, a recusa, a crítica, a contestação” (SARTRE, 2004, p. 81), tendo como horizonte o exercício da liberdade humana (SARTRE, 2004, p. 82). A cada tomada de consciência, através da qual o homem se liberta da história, literatura e verdade fundem-se na negatividade abstrata, na qual a objetividade concreta torna-se o universal, onde o concreto transforma-se em abstração (SARTRE, 2004, p. 82). Através de uma retórica dialética, Sartre propõe um tipo de literatura engajada, cuja função seria a de intermediar autor e leitor, uma arte que colocaria o escritor na realidade dos signos, isto é, na efetividade objetiva do mundo: seria através da prosa que o escritor se posicionaria e se relacionaria com o mundo.

Ao fixar essa ideia de literatura, Sartre a opõe a um outro tipo de escrita, aquela que se realizaria pela intransitividade da palavra: a poesia. Igualada à pintura e à música, o poema, de

acordo com Sartre, operaria com objetos, e não com signos (SARTRE, 2004, p. 13). O seu significado encontrar-se-ia em sua própria forma, em sua materialidade, na propriedade de cada coisa; seu sentido não seria uma meta, um fim a ser alcançado, como o é para a prosa (o exercício da liberdade), mas algo em si mesmo natural (SARTRE, 2004, p. 14). Para o poema, o significado, no limite, tornar-se-ia a própria coisa, pois, aos olhos do poeta, “a linguagem é uma estrutura do mundo exterior” (SARTRE, 2004, p. 14). Ao pintar com as palavras, o poeta transformaria o sentimento em coisa: não seria mais significado, mas substância vista do exterior (SARTRE, 2004, p. 17):

Ó estações! Ó castelos!

Que alma é sem defeito?

[Rimbaud] Fez uma interrogação absoluta; conferiu à bela palavra "alma" uma existência interrogativa. Eis a interrogação tornada coisa, tal como a angústia de Tintoretto se tornou céu amarelo. Não é mais um significado, é uma substância; é vista de fora, e Rimbaud nos convida a vê-la de fora com ele; sua estranheza vem do fato de que nos colocamos, para considerá-la, do outro lado da condição humana; do lado de Deus.

Essa exterioridade seria revelada ao poeta pela linguagem, isto é, pelo significante, pois, funcionando como uma espécie de espelho do mundo, acabaria por representá-lo como uma imagem. É desse modo que Sartre compreende que a palavra do poeta teria o papel de representar, ao invés de expressar um significado (SARTRE, 2004, p. 15). A palavra, em sua materialidade concreta, revelaria, em si, o significado realizado: “o significado funciona, por sua vez, como imagem do corpo verbal” (SARTRE, 2004, p. 15). Os sentimentos, desse modo, tornar-se-iam coisa, e o artesão das palavras retiraria delas, de suas frase-objetos, as emoções e as paixões que incitariam o engajamento político. “Como esperar que o poeta provoque a indignação ou o entusiasmo político do leitor, quando, precisamente, ele o retira da condição humana e o convida a considerar, com os olhos de Deus, o avesso da linguagem?”, questiona Sartre (2004, p. 18). Ao considerar as palavras em seu reverso, a poesia se revelaria ao calar-se: não se servindo das palavras, a poesia, antes, serviria a elas, como sua amante e laiaia. Ao poeta não caberia, desse modo, a busca pela verdade das coisas, pois a linguagem não é, em

suas mãos, instrumento utilitário. Ele se afastaria da “linguagem-instrumento” com sua atitude poética, a qual considera as palavras como coisas e não como signos (SARTRE, 2004, p. 13). Isso significa dizer que, ao contrário do homem da fala, que está mais próximo do objeto, e, portanto, além das palavras, e o prosador, o qual lida com o signo, consequentemente, afetando e estabelecendo uma relação com o sujeito leitor, o poeta estaria aquém delas e a elas se deteria, como o pintor à cor e o músico aos sons (SARTRE, 2004, p. 14).

Ao contrário do poeta, o prosador empregaria a palavra de maneira utilitária, não servindo a elas, mas se servindo delas. Para Sartre, o escritor de prosa considera a linguagem em seu aspecto “correto”, e não em seu avesso (SARTRE, 2004, p. 18). Isso significa dizer que a prosa se valeria dos significantes, ou seja, da designação dos objetos, e suas palavras teriam a potência de indicar as coisas no mundo: “A prosa é, antes de mais nada, uma atitude do espírito; há prosa quando, para falar como Valéry, nosso olhar atravessa a palavra como o sol ao vidro” (SARTRE, 2004, p. 19). No entanto, se há nela a preocupação em formular as sentenças, de modo que a linguagem seja a mais clara possível, a ação do prosador visaria, no limite, a uma função comunicativa das palavras. A literatura seria, portanto, a arte da escrita, na medida em que comunicaria uma posição, um mundo nomeado e não imparcial pela sua atividade de desvendamento. Afinal, para o escritor, “a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar” (SARTRE, 2004, p. 20).

Se a palavra do prosador é ação e engendra mudança, a literatura, consequentemente, carrega em si uma potencialidade política. De fato, do mesmo modo que Rancière, Sartre apreende o conceito de literatura em sua relação com a esfera da política. Curiosamente, os dois partilham um interesse comum por certos autores da tradição literária francesa, como é o caso de Gustave Flaubert e Stéphane Mallarmé, aos quais ambos dedicaram alguns escritos, como *Mallarmé: La lucidité et sa face d'ombre*²² e *L'idiote de la famille*²³, de Sartre, e *Mallarmé: La politique de la sirène*²⁴, de Rancière.

Apesar disso, o estudo de Sartre sobre o autor de *Un coup de dés*, o qual fora publicado postumamente, não é mencionado por Rancière em *Mallarmé: La politique de la sirène*, lançado em 1996, como bem nos lembra HOWELLS (2011, p. 83). Uma consideração ao texto de Sartre só será feita, futuramente, em *Politique de la littérature*, especificamente no ensaio

²² SARTRE, J-P. *Mallarmé: La lucidité et sa face d'ombre*. Paris: Gallimard – Arcades N° 10, 1986.

²³ SARTRE, J-P. *L'idiote de la famille*. Paris: Gallimard, 1988.

²⁴ RANCIÈRE, J. *Mallarmé: La politique de la sirène*. Paris: Hachette-Pluriel, 1996.

“L’intrus. Politique de Mallarmé”²⁵, conquanto com a intenção de assinalar uma leitura oposta à sua, que acusa o poeta simbolista de elitista, hermético e petrificador da linguagem (RANCIÈRE, 2007c, p. 93-112 e HOWELLS, 2011, p. 82). Tal oposição, no entanto, pode ser traçada anos antes, na letra de *La parole muette*: em seu primeiro capítulo, Rancière refere-se a Sartre como um “*contempteur fasciné de Flaubert et Mallarmé*” (RANCIÈRE, 2010, p. 17), isto é, como um “desdenhoso fascinado” desses escritores, os quais supostamente despreza pela sua utilização de uma linguagem “petrificada” e, portanto, mais ligada à morte do que à vida, como podemos perceber no interesse flaubertiano pelos poemas em língua morta, “palavras de pedra caindo dos lábios das estátuas”, mas também na “coluna de silêncio” do poema mallarmeano (RANCIÈRE, 2010, p. 17).

Contudo, o aspecto que, particularmente, nos interessa dessa disputa é, precisamente, a questão que se liga à política da literatura, e a qual se constitui como problema essencial para a teoria estética de ambos os autores, a saber, a pergunta “o que é literatura?”, como a mencionamos no início do presente capítulo. Na “Introdução” de *La parole muette*, Rancière se refere ao texto de Sartre *Qu’est-ce que la littérature?*, cujo título parece soar como infamo, pelo menos aos ouvidos de um “eminente teórico da literatura”, Gérard Genette, para o qual a pergunta sobre o ser literário não pode ser formulada, hoje, sem se apresentar como ridícula. Para este, Sartre não respondeu à questão que ele mesmo colocou, e, além disso, talvez fosse melhor nem tê-la formulado, pois, em suas palavras, como as cita Rancière, “a uma pergunta estúpida, nenhuma resposta; de repente, a verdadeira sabedoria seria, talvez, não perguntar” (RANCIÈRE, 2010, p. 5, tradução nossa²⁶).

Neste ponto, não há como não recordar a discussão levantada por Derrida, em *La Dissémination*, sobre a possibilidade da pergunta *qu’est-ce que (la littérature)* - o que é (a literatura) – ser feita, a qual é considerada, segundo ele, “já como uma citação”, aludindo ao texto sartreano (DERRIDA, 1972, p. 203). Na seção “La Double Séance”, Derrida incorre em sua famosa leitura do pequeno texto em prosa *Mimique*, de Mallarmé, o qual é escrito pelo poeta a partir do silêncio²⁷, “único luxo após as rimas” (MALLARMÉ, 2010, p. 57), justapondo-o a um trecho do diálogo *Filebo*, de Platão, no qual Sócrates e Protarco discutem

²⁵ RANCIÈRE, J. “L’intrus. Politique de Mallarmé”. In: *Politique de la littérature*. Paris: Éditions Galilée, 2007.

²⁶ “Car, nous dit Gérard Genette, ‘à sotte question, point de réponse; du coup, la vraie sagesse serait peut-être de ne pas la poser’”.

²⁷ “O silêncio, único luxo após as rimas, uma orquestra não fazendo com seu ouro, seus raspões de pensamento e de fim de tarde senão detalhar-lhe a significação igual a uma ode calada e que cabe ao poeta, suscitado por um desafio, traduzir! o silêncio nas tardes de música; (...)”.

como “a memória, coincidindo com as sensações” (*Filebo*, 39a), pode escrever palavras em nossa alma²⁸. Para Derrida, essa dupla seção encontra seu “canto ENTRE a literatura e a verdade, entre a literatura e o que se deve responder à questão *o que é? (qu’est-ce que?)*” (DERRIDA, 1972, p. 203, tradução nossa²⁹), salientando o caráter ontológico da nossa interrogação: *qu’est-ce que la littérature*. Mas tal pergunta, sugere o filósofo, não é mais possível de ser externada, pois a presença do “o que é...?” demanda algo impossível: a essência ou a verdade da literatura. Todavia, este problema, certifica Derrida (1972, p. 253), não deve nos censurar de buscar “o que foi representado e determinado sob o termo – literatura – e por quê” (tradução nossa³⁰).

Por certo, o juízo derridiano ecoa preteritamente, pois não foram poucas as tentativas de precisar, desde a juventude da modernidade, o que a palavra literatura representa e designa. Não somente Sartre, mas também outros teóricos e escritores envolveram-se na empresa de fornecer uma resposta à pergunta “o que é a literatura?”, encontrando-se esta igualmente presente nas palavras dos pesquisadores e dos artistas, sendo tão múltiplas quanto diversas as tentativas de respostas: em *Linguagem e Literatura*, Tzvetan Todorov afirma, ao lado de Paul Valéry, que “a literatura é, e não pode ser outra coisa, senão uma espécie de extensão e de aplicação de certas propriedades da Linguagem” (TODOROV, 1979, p. 53); Ezra Pound declara, por sua vez, em seu *Abc da Literatura*, que ela é “linguagem carregada de significado”, e uma “grande literatura” seria aquela cuja linguagem carregaria em si o significado em grau máximo (POUND, 2007, p. 32), sustentando, ademais, que a “literatura é novidade que permanece novidade” (POUND, 2007, p. 33); ou ainda, para o sr. Settembrini, conviva doidivas de Hans Castorp, em *A montanha mágica*, autoproclamado “*homo humanus*”, a literatura “é outra coisa que belos caracteres”, não sendo “outra coisa senão isto: a associação de humanismo e política, associação que se realiza como a maior naturalidade (...)” (MANN, 2016, p. 185).

Ora, como a pergunta sobre o estatuto da literatura pode suscitar essa variedade de respostas, cujo teor é tão diverso? Seria a literatura um conceito vago, cuja sabedoria comum aconselha a não interpelar? Ou seria ela uma noção suficientemente conhecida, ao ponto de

²⁸ “- Sócrates: E então? Será que o que está claro para mim sobre isso, está claro também para ti? – Protarco: Como assim? – Sócrates: A memória, coincidindo com as sensações, e as afecções a elas relacionadas parecem-me quase como se escrevessem discursos em nossa alma, e quando essa afecção escreve coisas verdadeiras, surgem em nós, como resultado, tanto a opinião verdadeira quanto os discursos verdadeiros; e quando tal escritor escreve em nossas almas coisas falsas, o resultado é o contrário das verdadeiras.” (39a-b)

²⁹ “(...) *trouvera son coin ENTRE la littérature et la vérité, entre la littérature et ce qu’il faut répondre à la question qu’est-ce que?*”

³⁰ “(...) *ce qui s’est représenté et déterminé sous ce nom – littérature – et pourquoi.*”

todas as respostas confundirem-se, no limite, significando uma e a mesma coisa? De outra maneira, ela se enquadraria naquelas formulações de uso corrente, cujo sentido perdeu-se ao ser retirada de seu contexto de origem? Ou ela se compreenderia nas noções de ordem transcendental, as quais permanecem distantes do nosso campo de experiência e, portanto, conservam a dificuldade de sua validação ou invalidação? Para Rancière (2010, p. 6), todavia, a literatura não pertence a nenhuma dessas noções. Não sendo nem uma ideia comum, nem um conceito de difícil precisão, quem procura delimitar “o ser da coisa literária esbarra na opacidade de um nome”, pois a literatura possui a ínclita capacidade “de apagar as operações que a constituíram como objeto teórico” (RANCIÈRE, 2017, p. 27). Longe de seguir a trilha dos teóricos e escritores que buscaram responder à questão, empenhando-se em dar um corpo que encerre a verdade da escrita, tomando a literatura como um conceito autoevidente, Rancière utiliza-a como preâmbulo para analisar os diferentes esquemas de pensamento que buscaram definir a natureza da obra literária, sua essência, ou, como ele mesmo diz, o seu “próprio” ou sua “singularidade” (RANCIÈRE, 2017, p. 27 e ROCKHILL, 2004, p. 54). Como vimos acima, diferentes posições teóricas procuraram responder à pergunta “o que é a literatura?”: uma abordagem de caráter empírico, por exemplo, aquiesce com essa suposta autoevidência, determinada por conveções teóricas. ao longo da história, que estabelecem um certo *corpus* de textos como sendo imanentemente literatura, definível a partir de condutas e práticas artísticas (RANCIÈRE, 2010, p. 8 e ROCKHILL, 2004, p. 54). Oposta a esta é a posição daqueles que postulam uma essência do literário, irreduzível às classificações textuais impostas pelas delimitações bibliográficas (ROCKHILL, 2004, p. 54). Ora, sem ter que escolher entre Scylla e Charybdis, Rancière se interessa pelas condições históricas que possibilitam tal escolha como sendo ou não possível, uma vez que essa historicidade “nunca é simplesmente aquela das maneiras de fazer. Ela é aquela da ligação entre as maneiras de fazer e as maneiras de dizer” (RANCIÈRE, 2010, p. 8). Ao recusar responder, imediatamente, à questão “o que é a literatura?”, Rancière busca, desse modo, “ressituar a própria questão em seu contexto histórico e examinar os diversos fatores que determinam as possíveis respostas” (ROCKHILL, 2004, p. 54).

Isso porque, para Rancière, não há literatura, da mesma maneira como não há arte, em geral³¹. Tais categorias são, para ele, historicamente construídas. Como escreve em *Politique*

³¹ A esse respeito, diz Rancière em *Malaise dans l'esthétique*: “O que a ‘arte’ no singular significa é a divisão de um espaço de apresentação através do qual as coisas da arte são identificadas enquanto tais” (RANCIÈRE, 2004b, p. 36, tradução nossa). Ou seja, pelo termo “arte” Rancière designa uma partilha do sensível, a qual estrutura o modo pelo qual as diferentes práticas artísticas podem ser concebidas e percebidas enquanto “artes”. Exploraremos

de la littérature, o termo literatura, assim como o concebemos nos dias de hoje, “só adquiriu esse sentido tardiamente”, isto é, a partir do século XIX (RANCIÈRE, 2007c, p. 12)³². Longe de buscar, com isso, depreender uma análise empírica da natureza histórica das práticas artísticas e literárias, ele persiste na “necessidade de examinar práticas em conjunção aos discursos teóricos que estabelecem as condições pelas quais elas são percebidas como práticas artísticas e literárias” (ROCKHILL, 2011, p. 6). Desse modo, Rancière recusa a premissa comumente difundida de que a história da literatura, bem como a história da arte, pode ser tomada singularmente, fora do campo da história da teoria estética. Para ele, “as simples práticas artísticas não podem ser separadas dos discursos que definem as condições de sua percepção como práticas de arte” (RANCIÈRE, 2010, p. 8). Mas essa rejeição de uma separação entre o campo teórico e o das maneiras de fazer não deve ser tomada como uma posição arbitrária do filósofo: ela já se encontra presente na gênese de suas investigações teóricas, quando da sua recusa do marxismo althusseriano, o qual estabelece, segundo Rancière, uma separação entre “o que as pessoas fazem do que dizem que estão fazendo”(MARTIN, BELLOUR, *et al.*, 2000, p. 97³³ apud ROCKHILL, 2011, p. 179).

Assim, Rancière busca demonstrar como os domínios da literatura e da história da estética são coextensivos, longe de se configurarem como esferas heterogêneas. As práticas da literatura e as teorias que buscam definir as especificidades dessa arte não podem, em última instância, serem separadas. É preciso, portanto, “esforçar-se em reconstruir a lógica que faz da literatura, ao mesmo tempo, uma noção tão evidente e tão mal determinada” (RANCIÈRE, 2010, p. 8). Para ilustrar essa relação, Rancière, na Introdução de *La parole muette*, analisa a disputa entre John Searle e Gérard Genette em torno da definição do ser literário.

Em *Expressão e Significado*, Searle estabelece como premissa uma distinção entre obras de ficção e obras literárias: nem toda obra literária constitui-se como ficção, igualmente nem toda ficção pode ser enquadrada como literatura - “toda literatura não é ficção, toda ficção não é literatura” (GENETTE, 1991, p. 41). Uma história em quadrinhos, por exemplo, é ficcional,

essa ideia, de maneira mais atenta, ao longo do presente capítulo, versando especificamente sobre o caso da literatura.

³² Gabriel Rockhill indica, na Introdução escrita para a tradução inglesa de *La parole muette*, que argumentos parecidos foram elaborados por Paul Oskar Kristeller em *Renaissance Thought and the Arts* (Princeton: Princeton University Press, 1980) e Larry Shiner em *The Invention of Art: A Cultural History* (Chicago: University of Chicago Press, 2003). Cf. ROCKHILL, G. “Through the Looking Glass”. In: RANCIÈRE, J. *Mutue speech: literature, critical theory, and politics*. New York/Chichester: Columbia University Press, 2011, p. 178-179, nota 16.

³³ MARTIN, J-C, BELLOUR, R, *et al.* “Autour de La parole muette de Jacques Rancière,” In: *HORLIEU-(X)*, n. 18, 2000.

mas não é literatura. Há, ao mesmo tempo, escritos considerados literários, mas que não são compreendidos enquanto ficção, como é o caso de *In Cold Blood*, de Truman Capote, e de *Armies of the Night*, de Norman Mailer. Como a maior parte das obras literárias é amplamente julgada na qualidade de ficção, temos a tendência, de acordo com Searle, de confundir as definições de ficção e literatura (SEARLE, 2002, p. 96).

No entanto, apesar de estabelecer uma “distinção elementar” entre o campo da ficção e o da literatura, para Searle é somente possível analisar o estatuto lógico do discurso ficcional. Isso porque, segundo o autor, há três motivos que impedem a análise e, por conseguinte, a definição do conceito de literatura: em primeiro lugar, não existe traço comum entre os diferentes escritos literários que os defina enquanto obra literária. Tomando de empréstimo a definição de Wittgenstein, para Searle “a noção de literatura é uma noção por semelhança de família” (SEARLE, 2002, p. 97). Em segundo lugar, se podemos considerar um romance de Tolstói ou uma peça de Racine como possuindo o estatuto de obra literária, isso se dá “em razão do prazer que eu sinto ou que atribuo a todos os seus leitores ou espectadores” (RANCIÈRE, 2010, p. 6). A literatura, segundo Searle, não seria nada mais do que um “conjunto de atitudes que assumimos perante uma porção de discurso”, e não um elemento ou uma propriedade imanente ao próprio discurso, cabendo somente ao leitor decidir se uma obra se caracteriza ou não como literatura (SEARLE, 2002, p. 97). Por último, se há uma distribuição das obras literárias e não literárias em um contínuo, não existe, portanto, limites nítidos que estabeleçam distinções precisas entre os campos da literatura e das obras não literárias. Se Tucídides e Gibbon escrevem obras de História, podemos considerá-las ou não como literatura. Se Sherlock Holmes escreve ficção, cabe à nossa opinião saber se ela se constitui ou não enquanto obra literária (SEARLE, 2002, p. 97).

Mas o problema reside em como interpretamos essas “atitudes”, em que sentido as tomamos, e como pensamos essa “ausência de propriedade interna”. Rancière percebe que a interpretação de Searle não coloca em questão a ideia de “propriedade” ou de “próprio”, reduzindo o problema à relação entre interior e exterior: “se não há propriedade interna ao texto que o torne literário, ele simplesmente deduzirá daí que isto é o predicado de um julgamento exterior” (RANCIÈRE, 2017, p. 40). Tal posição, afirma Rancière, menospreza a historicidade imanente ao conceito de literatura, invertendo a direção do seu trabalho de auto elaboração, colocando nas mãos e nos olhos do leitor a responsabilidade pela palavra última sobre o estatuto

da literatura, consequentemente restringindo e diminuindo a esfera da literatura ao “campo da sociologia do juízo de gosto” (RANCIÈRE, 2017, p. 40).

Em direção contrária, Genette responde à Searle que um escrito não pertence à literatura em razão do prazer ou dos efeitos produzidos no leitor, propondo uma solução distinta. Para tanto, adota a seguinte definição como ponto de partida: “a literatura é a arte da linguagem” (GENETTE, 1991, p. 11). Sua característica literária não advém da utilização de um *médium* linguístico. O emprego de palavras e frases não é suficiente para definir a literatura como obra de arte. Genette nos lembra que essa negatividade já fora identificada por Hegel em seus *Cursos de estética*, o qual enxergava na literatura (mais especificamente na poesia) uma “prática constitutivamente indecisa e precária” (GENETTE, 1991, p. 12), na qual “a arte mesma começa a se dissolver e alcança para o conhecimento filosófico o seu ponto de transição para a representação religiosa como tal, bem como para a prosa do conhecimento científico” (GENETTE, 1991, p. 20) – transição esta, acrescenta Genette, que extravasa “para a prosa da linguagem ordinária, não somente religiosa ou científica, mas também utilitária e pragmática” (GENETTE, 1991, p. 12). Ora, essa característica da linguagem de “transbordar de todas as partes seu investimento estético” (GENETTE, 1991, p. 12) é o que fará Roman Jakobson, nas palavras de Genette, atribuir como objeto da poética não a prática objetiva e empírica do fazer literário, mas a *literaridade*, definida como “o que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte” (JAKOBSON, 1963, p. 210³⁴ apud GENETTE, 1991, p. 12).

Distinta do conceito de literaridade, formulado por Rancière, o qual, como vimos no capítulo anterior, diz respeito à democracia da palavra órfã, a literaridade, elaborada por Jakobson e adotada por Genette, refere-se ao aspecto estético das práticas literárias (GENETTE, 1991, p. 12). Este aventa a distinção entre dois critérios de literaridade: um critério constitutivista [*constitutiviste*] ou essencialista [*essentialiste*], o qual consiste em tomar por certo ou definitivo a literaridade própria dos textos, isto é, “um critério que depende do gênero da escrita em si” (RANCIÈRE, 2010, p. 6) e que pode ser sintetizado pela seguinte pergunta: “Quais são os textos que *são* obras [literárias]?” (GENETTE, 1991, p. 14); e um critério condicionalista [*conditionaliste*], que diz respeito às condições ou circunstâncias pelas quais um texto, sem alterações internas, pode vir a ser ou deixar de ser uma obra literária (GENETTE, 1991, p. 14). O primeiro desses critérios diz respeito às poéticas clássicas de maneira ampla, isto é, às formulações aristotélicas e suas repercussões ao longo da história, para além do

³⁴ JAKOBSON, R. *Essais de linguistique générale*. Paris: Éd. de Minuit, 1963.

classicismo canônico, e cujo princípio afirma “que alguns textos são literários por essência, ou por natureza e pela eternidade, e outros não” (GENETTE, 1991, p. 15). Já o segundo critério, contrário ao primeiro, “difícilmente foi expresso em textos doutrinários ou demonstrativos”, sendo confiado ao juízo de gosto e, portanto, “mais instintivo e ensaístico do que teórico” (GENETTE, 1991, p. 26), sintetizado pela seguinte expressão: “Eu considero como literário todo texto que provoca em mim uma satisfação estética” (GENETTE, 1991, p. 27). Em certa medida, tal critério pode ser interpretado como ligado estritamente à forma do texto literário, ao invés de seu conteúdo, cuja apreciação reside mais na escritura e menos na significação.

Podemos ligar, assim, o critério condicionalista à posição de Searle, o qual, como vimos, transfere para a exterioridade do juízo de gosto arbitrário a tarefa de definir a obra literária. No entanto, se esse critério fundamenta a literaridade condicional a partir do juízo estético, cuja única ligação com a universalidade é, como Kant já mostrou bem, da ordem do desejo (o belo deve ser universal: aquilo que julgo ser belo desejo que seja julgado por todos da mesma maneira), ele não pode, todavia, se estender aos domínios das literaridades constitutivistas (GENETTE, 1991, p. 29). Para Genette, “se uma epopeia, uma tragédia, um soneto ou um romance são obras literárias, não é em virtude de uma avaliação estética, mesmo que ela seja universal, mas por um traço de natureza, tal como a ficcionalidade ou a forma poética” (GENETTE, 1991, p. 29). Se podemos considerar uma peça, como é o caso de *Britânico*, de Racine, como uma obra literária, ela o é, segundo Genette, por pertencer ao gênero teatral, por ser uma peça de teatro, e não pelo prazer conferido ao sujeito particular ou universal (GENETTE, 1991, p. 29).

Por um lado, Rancière concorda com a crítica de Genette: conferir ao *Britânico* o estatuto de obra literária não se deve somente ao prazer propiciado, pois a literatura não pode se resumir a um juízo estético arbitrário, ou a uma sociologia do juízo de gosto. Mas, ele não pode aceitar, contudo, a sua contraposição que determina uma obra como sendo literatura a partir do gênero específico ao qual pertence. Esta dedução é falsamente evidente, pois, segundo o filósofo, “nenhum critério, nem universal nem histórico, fundamenta a inclusão do gênero ‘teatro’ no gênero ‘literatura’” (RANCIÈRE, 2010, p. 7). Isso porque o teatro pertence ao gênero do espetáculo e não ao da literatura. Rancière lembra-nos bem que a conclusão de Genette seria algo incompreensível para os contemporâneos de Racine, visto que, para eles, o *Britânico* é, estritamente, uma tragédia, isto é, ele pertence ao gênero da poesia dramática e, portanto, à poesia, e não à literatura (RANCIÈRE, 2010, p. 7). Pois, para Racine e sua época, a

literatura não designava a forma da arte de escrever, nem a subdivisão das obras escritas, como a compreendemos hoje, mas ela significava uma forma de saber e de conhecimento (RANCIÈRE, 2010, p. 10). Não por acaso, Voltaire, um século adiante, em seu *Dicionário Filosófico*, correlacionará o termo moderno literatura com aquilo que os antigos denominavam por gramática:

A literatura é precisamente o que era a gramática entre os gregos e entre os romanos. A palavra *letra* só significava inicialmente *gramma*. Mas, como as letras do alfabeto são o fundamento de todos os conhecimentos, com o tempo chamavam-se gramáticos não somente os que ensinavam a língua, mas também aqueles que se aplicavam à filosofia, ao estudo dos poetas e dos oradores, aos escólios, às discussões dos fatos históricos. [...] A literatura constituída pela gramática de Aulo Gélíio, de Ateneu, de Macróbio designa em toda a Europa um conhecimento de obras agradáveis, uma tintura de história, de poesia, eloquência e crítica (VOLTAIRE, 1973, p. 248).

Assim, a definição de Voltaire revela essa espécie de conhecimento que a literatura nomeia: ela “não designa as obras ou a arte que as produz, mas o saber que as aprecia” (RANCIÈRE, 2010, p. 10). Ela se insere no movimento de evolução da *res literaria* - o conhecimento ilustrado dos escritos do passado, fossem de poesia ou de matemática, de retórica ou de história natural³⁵- o qual postula a diferença entre o literato [*littérateur*] e o poeta. Enquanto o primeiro possui o conhecimento e a erudição acadêmica, julgando tanto as obras do passado quanto aquelas destinadas ao gosto popular, oscilando entre um conhecimento das normas poéticas e um juízo, a partir do qual qualifica as obras dos criadores, detendo, portanto, “um conhecimento, meio-erudito, meio-amador, que permite falar como conhecedor das obras das *Belles-Lettres*” (RANCIÈRE, 2010, p. 9), o poeta, por sua vez, possui a potência de produzi-las, seja a poesia de Corneille e Racine, seja as obras de história e retórica de Bossuet e Fénelon:

³⁵ “Um homem que leu os autores antigos, que comparou suas traduções e seus comentários, tem uma literatura maior do que aquele que com mais gosto se limitou aos bons autores de seu país e que tem unicamente como preceptor um prazer fácil” (VOLTAIRE, 1973, p. 248).

Homero foi um gênio, Zoile um literato. Corneille foi um gênio e um jornalista que fala sobre suas obras-primas é um homem de literatura. Não se distinguem as obras de um poeta, de um orador, de um historiador pelo vago termo literatura, embora seus autores possam demonstrar um conhecimento muito variado e possuir tudo o que entendemos pelo termo letras. Racine, Boileau, Bossuet, Fénelon, que tinham muito mais literatura do que seus críticos, seriam mal definidos se fossem expressamente chamados gente de letras, literatos.” (VOLTAIRE, 1973, p. 248)

Há, portanto, uma dupla via: de um lado a das obras mesmas, sintetizadas pelo termo *Belles-Lettres*, e de outro, o conhecimento dos literatos e dos homens de letras. Mas, esse conhecimento, diz Rancière, conserva um estatuto de ambiguidade, oscilando entre o antigo saber dos eruditos a respeito das normas da fatura artística e o gosto próprio dos literatos que dissecam a obra, sua beleza e seus defeitos, para o julgamento do público, encontrando-se, desta forma, na sombra e na dependência do poeta (RANCIÈRE, 2010, p. 10-11). Entretanto, Rancière percebe que essa oscilação denota uma mudança de sentido. Ao centralizar o saber literário sobre as obras das *Belles-Lettres*, isto é, sobre a poesia e a eloquência, e não mais sobre todo e qualquer saber escrito do passado, Voltaire “testemunha o lento deslizamento que conduz a literatura ao seu significado moderno” (RANCIÈRE, 2010, p. 11), deslizamento este que a faz designar não mais um saber, mas o seu próprio objeto. A literatura passa a ser, então, a atividade do escritor.

Não é fortuita a escolha de Rancière em destacar essas passagens do *Dicionário Filosófico*. Ele entrevê, em Voltaire, o ponto de passagem, o meio do caminho através do qual a história do termo literatura trespassa. Encontrando-se com um pé em cada lado dessa história, Voltaire simboliza o seu movimento, cujo deslocamento vai da *res litteraria* renascentista até o seio da modernidade, e que representa um deslizamento de sentido, a passagem de um saber para uma arte. Como literato, Voltaire designa a literatura como uma “luz adquirida sobre as belas-artes” (VOLTAIRE, 1973, p. 248), julgando “a linguagem e as ações dos heróis cornelianos” (RANCIÈRE, 2010, p. 11). Mas, essa luz, todavia, pode ser enganadora, visto que ela nem sempre ilumina aqueles que acreditamos. Afinal, como afirma Voltaire (1973, p. 248), Racine, Boileau, Bossuet, Fénelon tinham mais literatura do que seus críticos. À vista disso, o filósofo da ilustração também age como anti-literato, colocando em cena e reconhecendo a

sabedoria que há no ponto de vista dos poetas: “que os amadores saboreiem seu prazer e deixem aos autores a preocupação de desvendar as dificuldades de Aristóteles” (RANCIÈRE, 2010, p. 11).

Encontrando-se a meio-termo do saber e da arte, as formulações de Voltaire contribuem, como constata Rancière, para com a noção de gênio criador, que definirá, no século XIX, o Romantismo e sua concepção de literatura emancipada das regras clássicas da fatura que marcavam as obras de arte desde Aristóteles e elevada ao sentido de obra de arte. Por conseguinte, esse conceito, diz Rancière, não pode ter sua invenção imputada à época de Victor Hugo e dos irmãos Schlegel, pois ele mostra já a sua face embrionária nos discursos dos pensadores que simbolizavam, para o novo século, as velhas regras e normas. Diz Voltaire no *Dicionário Filosófico*:

Chamamos de bela literatura aquela que se atém aos objetos possuidores da beleza: a poesia, a eloquência, a história bem escrita. A simples crítica, a polimatia, as diversas interpretações dos autores, os sentimentos dos antigos filósofos, a cronologia não são belas literaturas, são sem beleza. [...] Assim, não se diz: um belo escólio, uma bela crítica, uma bela discussão, como se diz um belo trecho de Virgílio, Horácio, Cícero, Bossuet, Racine, Pascal. Uma dissertação bem-feita, tão elegante quanto exata e que espalha flores sobre um objeto espinhoso também pode ser chamada um belo trecho de literatura, embora numa categoria muito subordinada às obras do *gênio* (VOLTARE, 1973, p. 248, grifo nosso).

Com efeito, a presença do gênio aparece também nos escritos de Charles Batteux, (em especial nos seus *Cours de Belles-Lettres ou Principes de littérature*, mas também em seu *Les beaux arts réduits à un même principe*) contemporâneo de Voltaire, para o qual a obra das belas letras existe tão somente pelo fogo divino criador que inflama a alma do gênio, conflagrando nele um *entusiasmo* que o anima, possibilitando-o a representar toda a natureza e a expandir sobre todos os seus objetos esse espírito que ora refere-se a uma visão celeste, ora a um estado de embriaguez ou arroubamento; quer se trate de um espírito profético, quer de uma influência divina (BATTEUX, 2009, p. 34). Na esteira deste, já na aurora do século romântico,

Jean-François de la Harpe, o qual representava, para os novos tempos, o século antecedente e a poética clássica, enuncia, em seu *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne*, que a palavra gênio não significa nada menos do que “a superioridade do espírito e do talento, e, conseqüentemente, ela admite o maior e o menor e pode aplicar-se a tudo o que depende das faculdades intelectuais” (LA HARPE, 1825, p. 15).

Longe de propor com isso uma genealogia do conceito de gênio entre os séculos XVIII e XIX, Rancière intenta mostrar como o seu uso, pelos românticos, reflete a mudança praticamente lenta e imperceptível de sentido, pela qual passa o termo literatura. Se Batteux pode equivaler, em seu tratado, os nomes “belas-letras” e “literatura”, isso se deve a essa “revolução suficientemente lenta para nem precisar ser notada”, e a esse deslizamento de sentido “ínfimo o bastante em sua operação para que alguns possam simplesmente tê-lo ignorado” (RANCIÈRE, 2010, p. 11 e 2017, p. 27). Apesar de já haver indícios dessa mudança de sentido na época de Voltaire e La Harpe, Rancière nota que o século de Hugo, Balzac e Flaubert não deu a ela a devida consideração. Se recorrermos aos escritos de Mme. de Staël, Sismondi e August Schlegel³⁶, por exemplo, veremos como neles são subvertidas as relações entre arte, linguagem e sociedade que circunscrevem o universo literário, incluindo novos horizontes na equação, marcando, com isso, uma ruptura com o passado. Ainda assim, nenhum deles “julga interessante em comentar a própria evolução da palavra. Nem mesmo Hugo em suas declarações mais iconoclastas. A posteridade dos escritores, assim como a dos professores de retórica ou de literatura, os seguirá nesse ponto” (RANCIÈRE, 2010, p. 12). É como se a passagem das belas-letras à literatura refletisse apenas um deslocamento da posição do apreciador para a do conhecimento das particularidades do produtor. O século XIX veria, então, sob o nome de “literatura”, somente um termo mais apropriado para designar as artes da palavra desde a antiguidade, uma mudança de nomenclatura: muitos estabeleceram “uma relação entre os acontecimentos e as correntes políticas historicamente definidos e um conceito intemporal de ‘literatura’”, enquanto outros procuraram “levar em conta a historicidade do conceito de literatura” (RANCIÈRE, 2007c, p. 13).

No entanto, o filósofo alerta: não se trata somente de uma mudança lexical, uma transformação da palavra “belas-artes” em “literatura” que acompanharia essa revolução

³⁶ Cf. STAËL, Mme. *De la littérature considérée dans ses reports avec les institutions sociales*. Paris: Flammarion, 1991 e *De l'Allemagne*. Paris: Garnier-Flammarion, 1968; SISMONDI, S. *De la littérature du Midi de l'Europe*, Paris, 1829; BARANTE, P. de., *De la littérature française pendant le dix-huitième siècle*, Paris, 1822; SCHLEGEL, A. W. “Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur”. In: *Kritische Schriften und Briefe*, v. V. Stuttgart: W. Kohlhammer-Verlag, 1966.

silenciosa. Se Genette pode, no século XX, considerar o *Britânico* como uma obra literária, e se um autor como Maurice Blanchot é capaz de definir a literatura como “uma preciosa morada de silêncio, uma defesa firme e uma alta muralha”, uma “fala secreta sem segredo” estranha o suficiente para parecer dizer algo, quando, na verdade, nada diz; um “vazio falante” impessoal, o qual “fala do interior embora seja o próprio fora”; um “silêncio que fala”, mas que vem a ser uma falsa fala inaudita (BLANCHOT, 2013, p. 320-321), isso se deve ao estatuto, em retrospecto, conferido a ela pela época do romantismo e do idealismo alemão, através de numa nova ideia de arte e de literatura. As metáforas de Blanchot a respeito da experiência literária não são simples metáforas, elas demonstram, precisamente, a consagração da literatura enquanto obra de arte, expressando a absolutização da arte³⁷ como fora proclamada pela poesia de Hölderlin e Novalis, pela poética dos irmãos Schlegel, e pela filosofia de Schelling e Hegel que “confundiram, irremediavelmente, a arte e a filosofia – com a religião e o direito, a física e a política – na mesma noite do absoluto” (RANCIÈRE, 2010, p. 12-13).

É, justamente, pela confusão entre arte e filosofia que nossa época pode, de acordo com Rancière, engendrar suas especulações literárias. Haveria, assim, uma coincidência entre a mudança de sentido do termo literatura e a elaboração de especulações de ordem filosófico-poéticas, as quais afirmarão ser a literatura um inaudito exercício radical entre pensamento e linguagem. É preciso, portanto, “buscar o que liga essa mudança silenciosa de um nome à instauração de um projeto teórico que permite identificar a teoria da literatura a uma teoria da linguagem e seu exercício de produção de um silêncio” (RANCIÈRE, 2010, p. 13). Isto é, faz-se necessário analisar “o que tornou possíveis a revolução silenciosa que mudou o sentido de uma palavra, as absolutizações conceituais da linguagem, da arte e da literatura que são implantadas nela e as teorias que as opõem umas às outras” (RANCIÈRE, 2010, p. 13).

Uma vez que, para o filósofo, o conceito de arte está intrinsecamente ligado a um determinado regime de percepção, o qual define o que é e o que pode ser visto como arte ou literatura numa época e contexto determinados. As ideias sobre o ser da arte, ou sobre o que

³⁷ A ideia de absolutização da arte espelhada nas metáforas de Blanchot, Rancière salienta, foi exaltada pelos jovens alemães na aurora do século XIX: “missão hölderliniana do poeta mediador, absolutização schlegeliana do ‘poema do poema’, identificação hegeliana da estética ao desdobramento do conceito de Absoluto, declaração de Novalis da intransitividade de uma linguagem que não é ‘ocupada senão de si mesma’. Finalmente, por intermédio do pensamento schellingiano do indeterminado, [as metáforas] retornariam, através da teosofia de Jacob Boehme, à tradição da teologia negativa, dedicando a literatura ao testemunho de sua própria impossibilidade, como aquela se dedicou a dizer a indescritibilidade dos atributos divinos” (RANCIÈRE, 2010, p. 12). Nesse sentido, Cf. TODOROV, T. *Critique de la critique: un roman d'apprentissage*. Paris: Éditions du Seuil, 1984; SCHAEFFER, J-M. *L'Art de l'âge moderne*. Paris: Gallimard, 1992 e MESCHONNIC, H. *Poésie sans réponse. Pour la poétique V*. Paris: Gallimard, 1978.

consideramos ou não como uma prática artística, não podem ser rebaixadas a meros reflexos de análise do conteúdo empírico previamente estabelecido (ROCKHILL, 2004, p. 55). Elas pertencem, antes de tudo, às configurações históricas que permitem a uma prática artística aparecer e ser vista como tal. Por isso, o erro fundamental de Searle e de Genette consiste em aplicar a uma obra do período clássico os paradigmas conceituais da nossa época, “como se pudessemos separar a história das ideias da historicidade das formas literárias” (ROCKHILL, 2004, p. 55).

Com isso, Rancière busca analisar o estatuto ambíguo da literatura no discurso contemporâneo, tendo em vista compreender as construções artístico-conceituais que possibilitaram a multiplicidade dos discursos a respeito das características dos escritos literários (ROCKHILL, 2004, p. 55). Se para ele a literatura não é “nem a ideia vaga do repertório das obras escritas, nem a ideia de uma essência particular” (RANCIÈRE, 2010, p. 8), é porque a escolha mesma entre uma e outra é determinada por um sistema de formas de percepção, ação e pensamento *a priori*, isto é, uma partilha do sensível, denominada por ele de “regime de identificação das artes”. Portanto, ao definir a literatura, Rancière distancia-se da querela entre os que defendem uma essência ou natureza do literário e os que buscam definir a obra literária pela sua circunscrição em limites fixos de gêneros. Longe de ser “um termo trans-histórico que designa o conjunto de produções das artes da palavra e da escritura” (RANCIÈRE, 2007c, p. 12), a literatura, para o filósofo, define-se como o “modo histórico de visibilidade das obras de arte da escrita” (RANCIÈRE, 2010, p. 13), e as contradições características do conceito de literatura podem ser explicadas através do sistema de percepção e pensamento inaugurado pelo “regime estético das artes”.

Assim, ao analisar os fundamentos históricos da pergunta sobre o estatuto da literatura, Rancière busca delimitar as condições que possibilitaram tanto a multiplicidade das perguntas, quanto a ambiguidade das respostas. Ambas serão inseridas pelo filósofo no quadro conceitual dos regimes representativo e estético das artes, bem como na esfera de sua relação histórica. Tal procedimento permite a Rancière demonstrar “que a noção paradoxal da literatura é de fato um elemento constitutivo da revolução silenciosa no sentido do termo ‘literatura’ entre a tradição das belas letras e a época moderna introduzida pelo Romantismo” (ROCKHILL, 2004, p. 56). Se o nome “literatura” se tornou um homônimo nas palavras traçadas pela tinta dos filósofos, dos teóricos e dos artistas, isso se deu pela capacidade dessa revolução de ser, simultaneamente, a consagração de um absoluto e a tentativa do esquecimento silencioso.

Responder à pergunta “o que é a literatura?” consiste, assim, em operar uma genealogia das condições históricas que formularam a miríade de perguntas e suas respostas contraditórias (ROCKHILL, 2004, p. 56).

3.2. Os regimes de identificação das artes

A ligação conceitual que unifica, no interior da teoria de Rancière, as dimensões da teoria política e da estética está assegurada, como vimos no capítulo anterior, pela ideia de “partilha do sensível” (*partage du sensible*), a qual “faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (RANCIÈRE, 2009, p. 16). A questão fundamental para Rancière diz respeito às formas de invisibilidade das atividades e das vozes inaudíveis do “povo”, este ser dos dominados, cuja vida é imperceptível na hierarquia da ordenação social das boas ações e condutas. No interior da desigualdade há, assim, uma problemática “estética”, no sentido que Rancière dá ao termo, como vimos, na qualidade de ser uma forma *a priori*, a qual diz respeito às condições de possibilidade do que se dá à percepção: a contingência de uma atividade de ser vista, ouvida ou realizada reflete a própria estrutura da dominação. A “partilha do sensível” expressa a ambiguidade de sentido sobre a qual a sociedade se apoia: a ligação entre uns e outros, bem como a sua participação num comum, é concomitante à separação e repartição dos lugares e das partes, determinando quais atividades e vozes são apropriadas, e quais devem permanecer na obscuridade do mundo (RANCIÈRE, 2009, p. 15 e 2017, p. 15).

Mas não é somente enquanto forma basilar da política que se encontra essa “estética primeira”. Para o autor, é a partir dela que devemos compreender o campo das práticas artísticas, isto é, as suas “formas de visibilidade [...], do lugar que ocupam, do que ‘fazem’ no que diz respeito ao comum” (RANCIÈRE, 2009, p. 17). Elas são, antes de tudo, “maneiras de fazer”, que irrompem na organização usual de sua distribuição, intervindo nas formas de ver e nos modos de ser (RANCIÈRE, 2009, p. 17). Por isso, antes de tudo, a estética diz respeito a um modo do pensamento sobre os haveres da arte, manifestando como os objetos artísticos participam da esfera da racionalidade, se constituindo como objetos do pensamento (RANCIÈRE, 2012, p. 12).

Desse modo, a partir da esfera do que propriamente denominamos de *artes* na tradição do pensamento ocidental, Rancière formula o conceito de “regimes de identificação das artes”³⁸, uma partilha do sensível que pode ser definida como “uma relação específica entre práticas, formas de visibilidade e modos de inteligibilidade”³⁹ que permitem identificar ou compreender um determinado objeto, prática ou ação como sendo arte, como descreve em *Malaise dans l'esthétique* (RANCIÈRE, 2004b, p. 43), determinando com isso “os modos específicos pelos quais cada época histórica concebe a natureza e a lógica da representação artística” (DERANTY, 2010, p. 117). Rancière, assim, elabora em *La parole muette* ao se referir propriamente à literatura: são “os modos de relação entre pensamento, linguagem e mundo” que se constituem historicamente (RANCIÈRE, 2010, p. 67). Portanto, um regime das artes pretende caracterizar como cada período histórico concebe a relação entre as “maneiras de fazer” das artes e o sensível que constitui o tecido social. Ou seja, esse conceito, que se encontra no núcleo das pesquisas e reflexões do filósofo no campo da estética, é uma partilha do sensível que “determina como certas práticas [artísticas] são vistas e como essas práticas e os modos de vê-las são compreendidas” (DAVIS, 2010, p. 134).

De acordo com Jean-Philippe Deranty (2010, p. 118), é preciso compreender a noção de “regimes das artes”, primeiramente, como uma instância descritiva, pois ela serve como ponto inicial para apreender a teoria estética de Rancière. Ressalta, ainda, a intenção filosófica que fundamenta a elaboração desse conceito: para ele, Rancière enfatiza o caráter histórico das práticas e das representações artísticas, pois as diferentes noções que buscam definir as “maneiras de fazer” das artes, bem como o que é ou não um artista são intrinsecamente históricas (DERANTY, 2010, p. 117). Não por acaso, escreve Rancière em *Le destin des images*: “Não há arte sem o olhar que a veja como tal” (RANCIÈRE, 2012b, p. 82).

Essa ênfase no caráter histórico dos regimes poderia colocar Rancière na esteira do materialismo histórico do século XIX, junto de autores como Hegel e Marx (lembremos da primeira fase da produção teórica de Rancière: aluno e orientando de Althusser, contribuiu para

³⁸É preciso lembrar que o conceito de “regimes das artes” manifesta-se, pela primeira vez, em *Le partage du sensible: esthétique et politique*, livro entrevista publicado em 2000 pela La Fabrique-Editions. No entanto, o núcleo desse conceito já despontava nas pesquisas anteriores do filósofo, aparecendo em escritos da década de 1990, especialmente em *La parole muette: Essai sur les contradictions de la littérature*. Neste escrito, Rancière não se vale do termo “regime”, mas fala em “sistemas de representação” e “sistemas poéticos”. Cf. DERANTY, 2010, p. 116. Por esse motivo, se justifica uma investigação a respeito do papel da escrita e da literatura na obra de Rancière, pois a arte da escrita detém um lugar central em sua teoria estética.

³⁹ Em *Le partage du sensible*, Rancière define os regimes das artes de maneira semelhante, como “um tipo específico de ligação entre modos de produção das obras ou das práticas [artísticas], formas de visibilidade dessas práticas e modos de conceituação destas ou daquelas” (RANCIÈRE, 2009, p. 27-28).

a redação de *Ler o Capital*), os quais enfatizam a temporalidade relativa da natureza histórica das categorias do pensamento, a partir das quais apreendemos a realidade (DERANTY, 2010, p. 117). Entretanto, seria mais assertivo identificarmos os regimes das artes não como categorias históricas, mas como conceitos meta-históricos, pois eles apontam para diferentes “ideias de artes”, isto é, para as leis *a priori* que determinam como uma dada época idealiza as representações artísticas, assemelhando-se ao conceito de *episteme*, como fora elaborado por Michel Foucault.

Deveras, se recordarmos como Rancière compreende a partilha do sensível como sendo um sistema das formas *a priori* que determina o possível de ser sentido, então a ideia de “regime de identificação das artes” não deixa de ser a condição de possibilidade das práticas, formas, atividades e visibilidades artísticas, condições estas imanentes a um particular sistema de pensamento e expressão (RANCIÈRE, 2013, p. 46). Para uma forma de expressão ser visível como uma forma artística, ela necessita desse *a priori*, desse “regime de percepção e inteligibilidade”, o qual é, por sua vez, historicamente estabelecido (RANCIÈRE, 2013, p. 46). Vimos, na seção 3 do capítulo anterior [Cf. nota 6], como essa ideia possui sua raiz na interpretação foucaultiana do transcendental kantiano. Essencialmente, Foucault elabora o conceito de *episteme* para se referir à “experiência nua da ordem”, à região branca e mediana entre os “códigos ordenadores” de uma cultura e as “reflexões sobre a ordem”, isto é, à experiência e aos modos de ser da lei interior e secreta que rege todas as coisas (FOUCAULT, 1999, p. XVIII). Ele é o *a priori* histórico, as condições históricas específicas que possibilitam algo de ser experienciado; um saber, um conhecimento, uma ciência ou ideia possível. Em entrevista a Gabriel Rockhill, para a edição inglesa de *A partilha do sensível*, Rancière admite a influência metodológica de Foucault: “Eu diria que minha abordagem é um pouco semelhante à de Foucault. Ela retém o princípio do transcendental kantiano, que substitui o dogmatismo da verdade com a busca pelas condições de possibilidade” (RANCIÈRE, 2013, p. 46). Contudo, há um elemento divergente nas estratégias hermenêuticas de ambos. Como ressalta Rancière (2013, p. 46): “Eu difiro de Foucault na medida em que sua arqueologia me parece seguir um esquema de necessidade histórica, segundo o qual, depois de certo abismo, algo não é mais pensável, não pode mais ser formulado”. Isso porque, enquanto os regimes das artes, formulados por Rancière, pressupõem uma coextensividade, a arqueologia de Foucault revela as descontinuidades entre as diferentes *epistemes* da nossa cultura: para uma nova “positividade” surgir, é preciso haver “uma série de mutações necessárias e suficientes”, uma sequência de configurações que cedam terreno a diferentes formas antes não inteligíveis

(FOUCAULT, 1999, p. XX). É dessa maneira que Foucault enxerga, por exemplo, a ruptura entre as epistemes da idade clássica, a ordem de pensamento própria do século XVII, e da idade moderna, as quais, segundo o autor, surgem no início do século XIX e marcam o prelúdio de nossa época: “a ordem, sobre cujo fundamento pensamos, não tem o mesmo modo de ser que a dos clássicos” (FOUCAULT, 1999, p. XIX). Para Foucault, apesar da haver uma crença comum numa espécie de continuidade entre as diferentes ordens de pensamento, cuja racionalidade tenha se apresentado como ininterrupta, desde o Renascimento até os nossos dias, “no nível arqueológico, vê-se que o sistema das positivities mudou de maneira maciça na curva dos séculos XVIII e XIX” (FOUCAULT, 1999, p. XIX). Entre um período e outro, o modo de ser das coisas e da ordem que as possibilita ao conhecimento foi demasiadamente alterado: por exemplo, não haveria uma horizontalidade entre as histórias naturais de Tournefort, de Lineu e de Buffon, e a biologia, a anatomia de Cuvier e a teoria da evolução de Darwin. As primeiras estariam, segundo Foucault (1999, p. XX), mais próximas das teorias da moeda, da riqueza e do valor, como também da teoria da linguagem e da representação imanentes ao século XVII, do que dos saberes e da ciência da vida. próprias ao século XIX. É a partir deste século, contudo, que ocorre uma mudança essencial:

É esta configuração que, a partir do século XIX, muda inteiramente; a teoria da representação desaparece como fundamento geral de todas as ordens possíveis; a linguagem, por sua vez, como quadro espontâneo e quadriculado primeiro das coisas, como suplemento indispensável entre a representação e os seres, desvanece-se; uma historicidade profunda penetra no coração das coisas, isola-as e as define na sua coerência própria, impõe-lhes formas de ordem que são implicadas pela continuidade do tempo; a análise das trocas e da moeda cede lugar ao estudo da produção, a do organismo toma dianteira sobre a pesquisa dos caracteres taxonômicos; e, sobretudo, a linguagem perde seu lugar privilegiado e torna-se, por sua vez, uma figura da história coerente com a espessura de seu passado (FOUCAULT, 1999, p. XX).

Ao contrário, os regimes de identificação das artes, apesar de se estabelecerem como regimes de percepção historicamente constituídos, são conceitos mais plásticos em relação à noção de episteme (DAVIS, 2010, p. 137). Isso porque um determinado regime de identificação

não desaparece quando outro emerge no horizonte (RANCIÈRE, 2013, p. 46); não há a dissolução de um regime no momento da constituição de um novo sistema de percepção. Apesar das formas de expressão artísticas decorrerem dos sistemas históricos de possibilidade “que determinam [suas] formas de visibilidade e [seus] critérios de avaliação” (RANCIÈRE, 2013, p. 47), não significa haver uma mudança, um “salto” de um sistema a outro, pois a existência de um sistema não significa necessariamente a imediata impossibilidade daquele que o antecede. Os regimes das artes, de maneira oposta à episteme foucaultiana, podem se entremear e coexistir. Por exemplo, o regime que identifica as práticas e as formas do que, comumente, denominamos de modernidade artística não abole, necessariamente, o regime próprio ao período clássico.

Após essas considerações, analisaremos os três regimes das artes elaborados e distinguidos por Rancière: o regime ético das imagens, o regime representativo ou poético e o regime estético das artes.

3.2.1. O regime ético das imagens

Começamos pelo primeiro. Cabe notar, de antemão, a diferença de nomenclatura para designar o regime ético. Enquanto os regimes representativo e estético referem-se, propriamente, ao que denominamos “arte”, o regime ético diz respeito às imagens. Isso porque, segundo Rancière, neste regime não há precisamente aquilo que concebemos por “arte” no singular, em seu sentido próprio, ou seja, os objetos ou as maneiras de fazer pertencentes à esfera da arte enquanto tal. Nele, a ideia de arte não se interpõe, pois em seu âmbito compreende-se somente tipos diversos de imitação, isto é, diferentes tipos de imagens, as quais são julgadas pela sua origem (elas representam dignamente o seu objeto?) e destino (quais são os efeitos produzidos naqueles que as recebem?) (RANCIÈRE, 2012b, p. 121). Diz Rancière em *La partage du sensible*: “Há um tipo de seres, as imagens, que é objeto de uma dupla questão: quanto à sua origem e, por conseguinte, ao seu teor de verdade; e quanto ao seu destino: os usos que têm e os efeitos que induzem” (RANCIÈRE, 2009, p. 28). A esse regime vincula-se, por exemplo, a questão das imagens divinas, da permissão e do direito dessas imagens serem ou não (re)produzidas, se a divindade retratada é, de fato, uma divindade genuína (e, caso seja, se ela foi representada como deveria), bem como a questão sobre o seu estatuto (RANCIÈRE,

2009, p. 28 e 2004b, p. 43). Rancière toma como objeto de exemplificação a estátua de mármore de Juno Ludovisi, produzida no século I a.C.:

Fig.1 - Juno (Hera) Ludovisi⁴⁰.

Considerar a estatuária da deusa como sendo ou não uma obra de arte, e em qual sentido de arte ela se enquadra, dependerá do regime por meio do qual ela é assimilada. No regime ético, ela é “exclusivamente apreendida como uma *imagem* da divindade” (RANCIÈRE, 2004b, p. 43). Não havendo “arte”, no sentido próprio do termo, a estatuária é subsumida à esfera das imagens, “imagens que julgamos em função de sua verdade intrínseca e de seus efeitos sobre a maneira de ser dos indivíduos e da coletividade” (RANCIÈRE, 2004b, p. 43). Ou seja, o que define conceitualmente o regime ético é o juízo a respeito da veracidade ontológica da representação, a autenticidade da imagem em relação ao seu modelo ideal. Este pode ser tanto a própria divindade, como é o caso da deusa Juno (ou Hera) ou das demais estatuárias da antiguidade greco-romana, mas também das imagens que suscitam as discussões teológicas sobre o estatuto da imagem divina. Mas ele pode ser, ainda, um simples objeto qualquer, como uma cama ou mesa construída pelo carpinteiro, ou um sapato fabricado pelo artesão, como vemos no livro X de *A República*.

⁴⁰ A estátua de mármore Juno (ou Hera) Ludovisi pertence à coleção do Palazzo Attemps do Museo Nazionale Romano. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6c/Hera_Ludovisi_Altemps_Inv8631.jpg

De fato, é possível afirmar que a esfera do regime ético é, justamente, o âmbito ético platônico (RANCIÈRE, 2012b, p. 121), pertencendo a ele toda a problemática contra os simulacros das imagens, da pintura, da dramaturgia e do poema (RANCIÈRE, 2009, p. 28). A importância da relação da imagem com o seu modelo ideal não diz respeito somente à questão do conhecimento ou da veracidade ontológica da imagem, mas concerne também à moral e à política (DERANTY, 2010, p. 120). Esta é a razão, segundo Rancière, pela qual os poetas, através de sua atividade mimética, são expulsos da cidade ideal platônica. Se Platão pode traçar uma separação entre as artes verdadeiras e as artes dos simulacros, que imitam as aparências banais, é porque estas carregam consigo e reproduzem, através da *mimesis*, uma perturbação moral e política no tecido da comunidade. É o que ocorre com a dramaturgia: “do ponto de vista platônico, a cena do teatro, que é, simultaneamente, espaço de uma atividade pública e lugar de exibição dos ‘fantasmas’, embaralha a partilha das identidades, atividades e espaços” (RANCIÈRE, 2009, p. 17). Mas também, como bem vimos no capítulo anterior, é o que ocorre com a escrita: “circulando por toda parte, sem saber a quem deve ou não falar, a escrita destrói todo fundamento legítimo de circulação da palavra, da relação entre os efeitos da palavra e as posições dos corpos no espaço comum” (RANCIÈRE, 2009, p. 17). Se a abolição dos poetas deve-se mais à impossibilidade de se fazer duas coisas ao mesmo tempo do que à imoralidade de seus versos, a própria “questão da ficção é, antes de tudo, uma questão de distribuição dos lugares” (RANCIÈRE, 2009, p. 17). Excluir da comunidade o criador de imitações significa, para Platão, constituir a comunidade ideal onde não só o trabalho e as atividades, mas também os corpos e as maneiras de ser estão em seu devido lugar.

Retirar os corpos do seu lugar próprio significa, como vimos, perturbar a sua destinação. Rancière alega que a dramaturgia e a escrita são, para Platão, as duas formas, por excelência, “de existência e de efetividade sensível da palavra” (2009, p. 17), e constituem ambas o elemento instaurador do distúrbio que desvia o artesão do seu trabalho e do seu lugar devido. Diante disso, as imitações são, no regime ético, duplamente diferenciadas: em primeiro lugar, quanto à sua gênese, sua criação e proveniência; em segundo, quanto à sua destinação. Esta última é compreendida “pela maneira como as imagens do poema dão às crianças e aos espectadores cidadãos uma certa educação e se inscrevem na partilha das ocupações da cidade” (RANCIÈRE, 2009, p. 29). As mentiras dos poetas, engendradas pelas imagens dos seus versos, influenciam no *ethos* e no espírito da comunidade. Consequentemente, o termo “ético” para designar esse primeiro regime: “Trata-se, nesse regime, de saber no que o modo de ser das

imagens concerne ao *ethos*, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades” (RANCIÈRE, 2009, p. 29).

O regime ético instaura, desse modo, uma separação entre os meros simulacros engendrados pela ficção poética e as artes – as maneiras de fazer - verdadeiras, estas cujo fim não é outro senão a educação do corpo comunitário, isto é, a determinação de cada parte que compõe a comunidade em sua função e lugar próprios. Para confrontar os perigos causados pela ficção engendrada pela poesia e, mais ainda, pela literaridade, “pois, se a desordem da ficção poética é uma manifestação da cidade mal constituída, a desordem da literaridade é constitutiva dessa perversão” (RANCIÈRE, 2010, p. 85, tradução nossa), Platão, atenta Rancièrre, não somente expulsa os poetas da boa cidade, mas também opõe à má imitação - à má *mimesis* -, uma boa *mimesis*, ou melhor, “um outro estatuto da *mimesis*” (RANCIÈRE, 2010, p. 85, tradução nossa), fundamentado no livro X da *República*. Mentor e iniciador dos demais poetas trágicos, Homero, o mau imitador, encontrando-se a três graus de distância da verdade, nos fornece somente imagens inanes, imitações da aparência, como é o caso do modelo de sapiência e engenho Odisseu, ou do modelo de coragem Aquiles, armado com suas armas divinas e com o seu discurso arrebatador. Ora, diz Platão, se Homero não fosse um mero imitador das aparências, “um demiurgo de imagens vãs que definimos como imitador” (599d-e), ele conheceria a verdade, o “ser” daquilo que aparenta conhecer através de suas imagens vazias, isto é, “os temas mais importantes e mais belos (...), as guerras, os comandos bélicos e o governo das cidades, a educação dos homens (...)” (599c-d) e, ao invés de imitá-los por meio de seus versos, teria ele governado cidades, legislado suas leis, comandado exércitos em batalhas como líder militar, educado e cultivado os melhores e mais sábios homens de seu tempo. Tal é, de acordo com Rancièrre, a verdadeira *mimesis* oposta por Platão: “aquela que imita uma virtude na alma e nos corpos vivos de um indivíduo ou de uma cidade” (RANCIÈRE, 2010, p. 85, tradução nossa). Ela é, como bem lembra o filósofo, a σωφροσύνη (*sôphrosýnê*) socrática, a virtude derivada da prudência, do equilíbrio e da boa medida, oposta à ὕbris (*hybris*), ao descomedimento e à desmedida; ela é o controle das paixões e dos sentidos, que possibilita suportar igualmente as dores, os prazeres e o cansaço, a mesma empregada por Sócrates - “ele mesmo obra de arte” - no *Banquete*, como atesta-o Alcibíades (RANCIÈRE, 2010, p. 85, tradução nossa):

Antes de tudo, nas fadigas, não só a mim me superava mas a todos os outros – quando isolados em algum ponto, como é comum numa expedição, éramos forçados a jejuar, nada eram os outros para resistir – e por outro lado nas fartas refeições, era o único a ser capaz de aproveitá-las em tudo mais, sobretudo quando, embora se recusasse, era forçado a beber, que a todos vencia (220a)⁴¹.

Ao mesmo tempo, ela é, de maneira similar, a melhor e mais correta forma de vida, a única derivada da virtude, como defendida pelo ateniense no livro VII das *Leis*:

O que sustento é o seguinte: que a vida certa não deve buscar prazeres nem afastar-se inteiramente das dores; mas deve abarcar esse estado intermediário de alegria (como o denominei há pouco), que - como todos nós corretamente supomos, com a força de uma expressão inspirada - é a própria condição do próprio Deus (*Leis*, VII, 793b).

Alcançar a divindade é perseguir (imitar) esse estado de alma, o qual pode ser divisado e apreendido no próprio ritmo dos corpos. No “movimento solene dos corpos belos”, nobres são aqueles que se movem de maneira reta, seja ocasionado pela chama da coragem, em situações que exigem o esforço da bravura, seja pela temperança da alma, que vive em estado de harmonia com os prazeres (814e). Para Platão, o movimento corpóreo digno da alma justa, alinhado às necessidades da boa cidade, deve se encontrar limitado em apenas duas espécies, duas formas de dança⁴² próprias à comunidade: no movimento cinético da flama combatente, a πυρρίχη (*pyrrhiche*) guerreira, a qual representa os corpos, simulando os diferentes gestos e ações presentes em uma batalha, reproduzindo os movimentos de ataque e investida, os golpes

⁴¹ Outras passagens do *Banquete* denotam essa característica de Sócrates. Tomemos como exemplo o excerto 176c, no início do diálogo, onde Erixímaco ressalta a σωφροσύνη socrática: “Uma bela ocasião seria para nós, ao que parece, para mim, para Aristodemo, Fedro e os outros, se vós, os mais capazes de beber, desistis agora; nós, com efeito, somos sempre incapazes; quanto a Sócrates, eu o excetuo do que digo, que ele é capaz de ambas as coisas e se contentará com o que quer que fizermos”.

⁴² Como salienta R. G. Bury na edição inglesa das obras completas de Platão (*Loeb Classical Library*), o filósofo utiliza o termo “dança” para se referir a qualquer tipo de postura ou movimento corporal. Cf. PLATO. *Laws, Volume II: Books 7-12*. Translated by R. G. Bury. Loeb Classical Library 192. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1926, p. 91, nota 1.

desferidos, o empunhar do arco, o atirar das flechas, mas, igualmente, nos movimentos contrários de defesa e proteção, como os desvios e esquivas, saltos e agachamentos. “Em todos esses casos, diz Platão a respeito da dança guerreira, a ação e a tensão dos tendões estão corretas quando há uma representação de corpos e almas justos, nos quais a maior parte dos membros do corpo estão estendidos em linha reta (...)” (815a-b). Ou ainda, ele deve estar contido na forma da temperança, refletindo em cada gesto a alma solene do indivíduo, cujo estado não deve ser outro senão o da moderação dos prazeres, da disposição regulada em equilíbrio com o corpo, resultante de uma natureza nobre e “pacífica” (814e-815a).

No movimento pacífico, todavia, ressalta o ateniense, devemos escrutinar os gestos do corpo movente, pois é preciso considerar “se o artista, em suas danças, se mantém sempre justa ou impropriamente para o nobre gênero de dança, da maneira que convém aos homens cumpridores da lei” (815b). Conservar-se de maneira justa na dança é mover-se em harmonia com o *ethos* da comunidade, sempre respondendo, a cada menção de gestualidade, à boa medida da unidade formada por corpo e alma individual e social. Movimentar-se justamente ou, antes, propriamente, significa estar acima dos questionamentos, conveniente à educação própria à ordem republicana dos corpos. Todavia, se há um movimento justo, uma boa dança inconteste, é porque se observa, ao mesmo tempo, o seu oposto: uma espécie de dança questionável, imprópria à comunidade e aos corpos que a constitui. Tal espécie não se define nem pela *pyrrhiche* bélica, nem pela dança pacífica. Separada de ambas, ela é a forma imprópria e injusta, pois encontra-se fora da boa medida. Ela pode ser identificada, diz Platão, com “toda a dança que é de tipo báquico, cultivada por aqueles que se entregam a imitações bêbadas de Pan, Sileno e Sátiros (como os chamam), ao realizar certos ritos de expiação e iniciação” (815c-d). Carregando a desmesura em si, essa dança não pode ser definida senão negativamente: “A maneira mais correta de defini-la parece-me ser esta – separá-la tanto da dança pacífica quanto da dança bélica, e pronunciar que esse tipo de dança não é adequado para os nossos cidadãos” (815d). Designando-a dessa maneira, Platão determina o seu fim: assim como os poetas, aqueles que se projetam para além da boa medida encontram o seu lugar fora da comunidade republicana. A impropriedade da dança dionisiaca resulta da indeterminação de seus movimentos, da suspensão de toda ordem do devir, de toda origem e destinação, movimentos que, ao contrário, deveriam ser, segundo o legislador, desenhados no espaço, não segundo a má forma da representação, mas de acordo com o *ethos* da comunidade. Indeterminar o movimento dos corpos, sob a imitação da deidade, expressa o engano causado pela *mimesis*, como também reflete o vagar do gesto, colocado em cena inadvertidamente, movimento sem destino e sem

lugar entre a coreografia dos corpos vigorosos dos guardiões e dos corpos dóceis e pacíficos dos trabalhadores.

Rancière nos lembra que Platão enfatiza “dois grandes modelos, duas grandes formas de existência e de efetividade sensível da palavra: o teatro e a escrita” (RANCIÈRE, 2009, p. 17), os quais servirão de base, ao mesmo tempo, para o estabelecimento dos regimes das artes. Tanto a escrita quanto o teatro anunciam, a princípio, uma espécie de compromisso político, pois, como vimos, a literaridade e a representação teatral indeterminam as posições dos corpos e das identidades, deslegitimam a posição própria da voz, desregulando a partilha do sensível que determina o espaço e o tempo próprios para cada corpo e atividade. Contra o regime democrático da escrita, das assembleias democráticas e da cena teatral, Platão “opõe uma terceira forma, uma boa *forma de arte*, a forma *coreográfica* da comunidade que dança e canta sua própria unidade” (RANCIÈRE, 2009, p. 18). Essa comunidade que celebra a sua própria unidade não é aquela constituída pela palavra muda e falante, pela “superfície dos signos mudos”, que nada mais são do que pinturas (RANCIÈRE, 2009, p. 18). Tampouco se confunde com a comunidade proposta pelo “movimento dos simulacros da cena, oferecidos às identificações do público” (RANCIÈRE, 2009, p. 18). Sua figura é, justamente, a do “movimento autêntico”, tal como Platão o concebe, “o movimento próprio dos corpos comunitários”, notavelmente o do “ritmo do coro dançante”, do movimento coreográfico e ordenado (RANCIÈRE, 2009, p. 18). A dança coreográfica e o coro opõem-se, assim, à representação trágica; enquanto poema vivo, eles escrevem, no espaço, pela prática do corpo e da voz, a figura da boa comunidade, regida não pela *hybris*, mas pela *sôphrosynê*, transformando a cidade em palco “da realização da boa imitação” (RANCIÈRE, 2010, p. 85).

Lembremos que, para Rancière, a escrita não significa, propriamente, um modo de aparição sensível da palavra. Segundo o filósofo, ela expressa “uma ideia da própria palavra e de sua potência intrínseca” (RANCIÈRE, 2012, p. 34). Vimos, anteriormente, que, em Platão, a escrita representa um estatuto específico da palavra: “o *logos* mudo, a palavra que não pode nem dizer de outro modo o que diz, nem parar de falar: nem dar conta do que profere, nem discernir aqueles aos quais convém ou não ser endereçada” (RANCIÈRE, 2012, p. 34). Platão proclama, assim, o seu mal, a perversidade dessa palavra muda-falante, cuja errância representa não menos do que uma doença: “doença da circulação desses corpos incorporais que devolve à própria contingência toda posição legítima de fala e toda ordem das funções do corpo comunitário” (RANCIÈRE, 2017, p. 11). Para uma moléstia, é preciso, entretanto, encontrar

um remédio. Contra o *logos* mudo, Platão contrapõe, como vimos no Capítulo 02 do presente trabalho, a palavra viva, uma palavra em ato que, não sendo consubstancial à oralidade, é regulada “por um significado a ser transmitido e um efeito a ser assegurado”, ou seja, sua configuração assemelha-se à ideia de imagem própria ao regime ético, a qual é julgada por sua dignidade de origem e pelo seus efeitos de destinação⁴³. A palavra viva é, em outro sentido, uma “outra escrita”, um sonho de escrita “mais que escrita”, pois escrita e traçada na materialidade sensível das coisas e, portanto, infalsificável, mas também “menos que escrita”, o *logos* sem desvio, não tornado palavra/pintura nem simulacro enganoso que a todos fala e a todos se destina, remédio ao mal representado pela palavra muda. É, em Platão, o puro trajeto do fôlego, “a palavra verdadeira do mestre que sabe ao mesmo tempo explicitar sua palavra e reservá-la, subtraí-la aos profanos e depositá-la como uma semente na alma daqueles em quem ela pode frutificar” (RANCIÈRE, 2012, p. 34).

O mal da escrita e da má imitação, desse modo, encontra seu remédio e sua solução não só na expulsão dos poetas trágicos, mas também na atividade da boa imitação, constituída pelo “movimento autêntico” e “próprio” dos corpos, pela escrita indelével do poema vivo, terceira via cujo gesto imita a virtude e o *ethos* da comunidade nos corpos e nas almas que a constituem. A expulsão dos poetas é, então, justificada, simultaneamente, à contenção dos perigos da escrita. Aqueles veem o seu destino a ser traçado nas linhas do livro X da *República* e, ao mesmo tempo, presenciam a prova de seu exílio pelos filósofos legisladores no livro VII das *Leis*, visto que a “verdadeira tragédia”, aquela reconhecida como “superlativamente justa e boa”, pois que representa “o drama mais justo” de todos, o da melhor e mais bela vida, é composta pela própria atuação do legislador:

⁴³ Não é casual que o estatuto da palavra viva no regime ético se assemelhe, em sua configuração, à ideia de imagem. Como bem observa J-P. Deranty, um determinado regime das artes pressupõe uma estrutura cujos elementos constituintes são, de maneiras diferentes e em cada escrito (dependendo da ênfase que Rancière procura dar), ligados uns aos outros, definindo, assim, um determinado regime histórico. Deranty ressalta cinco elementos básicos presentes na obra estética de Rancière: “(...) um ‘regime das artes’ liga, cada vez, de uma maneira específica: o *mundo* em si, em suas dimensões material e humana; o que no mundo é *significativo* (tanto relevante quanto socialmente valioso) e, portanto, digno de representação; *linguagem*, ou *voz*, ou *texto*, como a articulação discursiva do significado; os artefatos nos quais o significado é expresso, em formas verbais, pictóricas, corporais, cinematográficas ou outras, para as quais Rancière usa o termo genérico *imagem*; e, finalmente, a comunidade, à qual o artista se dirige, efetivamente como um público atual, mas também mais livremente como um destinatário virtual da mensagem artística”. Cf. DERANTY, J-P. “Regimes of the arts”. In: *Jacques Rancière: Key Concepts*. Edited by Jean-Philippe Deranty. Durham: Acumen Publishing Limited, 2010, p. 118.

(...) pelo menos, toda a nossa política é enquadrada como uma representação da melhor e mais justa vida, que é, na verdade, como afirmamos, a verdadeira tragédia. Assim, somos compositores das mesmas coisas que vocês, rivais de vocês como artistas e atores do mais justo drama, que, como nossa esperança, a verdadeira lei, e somente ela, é por natureza competente para completar (817b-c).

3.2.2. O regime representativo ou “poético” das artes.

Afastando-nos do regime ético das imagens, encontramos o “regime representativo ou poético” das artes, o primeiro dos três regimes a se reportar ao e a diferenciar o campo daquilo que conhecemos como “artes”. Sua primeira formulação pode ser traçada em *La parole muette: Essai sur les contradictions de la littérature*, obra publicada em 1998, e que trata, fundamentalmente, dos conceitos de escrita e de literatura, em especial das contradições imanentes à constituição da obra literária. É nesse escrito que encontramos, de maneira detalhada, os princípios norteadores não somente do regime representativo, mas, igualmente, do “regime estético das artes”. Como salienta Jean-Philippe Deranty (2010, p. 123), o fato da teoria estética de Rancière dar seus primeiros passos e se solidificar numa obra cujo foco é a literatura revela o lugar privilegiado desta arte no interior dos “regimes das artes”. Não por acaso, o regime da representação também se chama “poético”, uma vez que a poesia encontra-se no centro de sua lógica, e, enquanto Platão é o filósofo ao qual nos remetemos para definir os mecanismos do regime ético, Aristóteles será, com a sua *Poética*, aquele que fornece os fundamentos para a compreensão do regime em questão.

Desse modo, diferentemente do regime precedente que, como vimos, ergue sua estrutura sobre o terreno ético platônico, fundamentando-se no grau de veracidade e fidelidade ontológica das imagens fabricadas, dos usos que delas fazemos, ao mesmo tempo dos efeitos produzidos naqueles que as recebem, o regime representativo não se orienta pelos ideais platônicos sobre as imagens, mas identifica o feito e o fato da arte e das artes no dístico *poiesis/mimesis* (RANCIÈRE, 2009, p. 30), isto é, na dupla ideia de composição e representação, cujos princípios foram fixados pela *Poética*, de Aristóteles. Com efeito, o regime representativo ou poético das artes, o qual encontrará o seu maior desenvolvimento a partir do Renascimento, tem o seu início com a recusa de Aristóteles à crítica platônica da *mimesis*, e seus termos são fixados

pela *Poética*, sendo constitutivo da ideia de *ars poética* (“arte poética”). Sabe-se que o termo *ποιητική* (*poiétiké*) possui mais de um significado na obra de Aristóteles. Em seu sentido mais amplo, ele se refere às artes da técnica e, igualmente, àquelas que, a partir do século XVIII, denominaremos de “belas-artes”, em oposição à arte da vida e à ciência. Apesar disso, o seu sentido no âmbito da *Poética* é mais restrito, e devemos compreendê-lo, antes de tudo, como uma *perì poiétiké*, isto é, como um tratado “sobre o modo de composição do poema” (PINHEIRO, p.7), cujo papel era o de ensinar a produção e composição, de acordo com os critérios estabelecidos por Aristóteles, de uma espécie de poema, o poema mimético, do qual a forma privilegiada é a tragédia. Foi dessa maneira que a *Poética* foi recebida por grande parte da fortuna crítica, como um tratado cujas partes parecem compor um repertório de notas a auxiliar o filósofo em sua exposição didática no Liceu, não deixou de instituir-se enquanto peça fundamental, tanto para a própria definição de *poética*, quanto para a investigação da poesia mimética, de modo que “a sua *Poética* se apresenta como um método – normativo, prescritivo e, muitas vezes, apenas descritivo – para a composição do poema mimético” (PINHEIRO, 2015, p. 7). Compreendida, desse modo, como um tratado de composição, voltado à orientação daqueles que desejavam aprofundar seus conhecimentos sobre o modo de ser do poema mimético, a *Poética* vincula o seu sentido à ideia de *mimesis*, pertencendo, desse modo, como ressalta Sir David Ross em seu comentário sobre o Estagirita, ao “genus da ‘imitação’” (ROSS, 1996, p. 286).

Assim, encontramos, no centro da *Poética*, o conceito de *mimesis*, o qual “tivera em Platão seu adversário de respeito”, mas que encontrara “em Aristóteles o seu grande sistematizador” (LIMA, 2014, p. 29). De fato, sabemos que a *mimesis*, para o autor dos Diálogos, expressa a imitação das formas sensíveis através de uma cópia, o simulacro, cujo valor ontológico encontra-se a três graus de distância da verdade das formas. A ela, o filósofo opõe, como vimos na seção anterior, a boa imitação, que corresponde ao “movimento autêntico e próprio” do corpo e da escrita, a terceira via pela qual o *ethos* comunitário é representado. Ao contrário de seu mestre, Aristóteles fornece outro caminho interpretativo. Para ele, o conceito de *mimesis* não se confunde com a questão ética privilegiada por Platão, mas, antes, refere-se à possibilidade de sua utilização no campo das artes, isto é, à produção do objeto mimético, o *mímema*, o qual não é consubstanciado à experiência objetiva das coisas e das ações, pois a sua medida é adquirida não somente pelo objeto da representação, mas, principal e igualmente, pelo efeito mimético produzido (PINHEIRO, 2015, p. 8). Operando na via oposta de seu mestre, Aristóteles recusa, desse modo, a cena conflituosa entre uma boa e uma má *mimesis*, esta que,

como vimos, transforma as duas grandes formas de vida e de efetividade sensível da palavra, a cena teatral e a escrita, em simulacros perturbadores da alma do indivíduo e da comunidade (RANCIÈRE, 2010, p. 86), uma vez que, para o Estagirita, ao contrário do que ocorre em Platão, não há uma má *mimesis*, muito menos uma boa forma de imitação, um verdadeiro poema lido na alma justa e no movimento autêntico da comunidade. Recusando-se a trilhar pela terceira via platônica, Aristóteles, afirma Rancière, “circunscreve, nas atividades humanas e nas ocupações da cidade, o lugar da *mimesis*” (RANCIÈRE, 2010, p. 86), determinando, com isso, o seu espaço e seu tempo próprios, rejeitando, assim, o estatuto passivo fornecido por Platão à atividade mimética, que permitiu a este identificar o simulacro da representação artística a uma determinada ideia de sofrimento (RANCIÈRE, 2010, p. 86).

Não assimilando a *mimesis* ao engano ou ao sofrimento, Aristóteles fornece a ela um estatuto ativo de um modo de conhecimento específico⁴⁴, uma forma de saber que, apesar de inferior em relação ao conhecimento dialético, contém em si sua própria positividade: “De fato, a ação de mimetizar se constitui nos homens desde a infância, e eles se distinguem das outras criaturas porque são os mais miméticos e porque recorrem à mimese para efetuar suas primeiras formas de aprendizagem (...).” (*Poética*, 1448b5-10). Isso porque, segundo Luiz Costa Lima (2014, p. 29), ao contrário do que ocorre em Platão, o que está em jogo na *Poética* é a “rejeição ou a aceitação de um modo capital na forma de o homem responder ao mundo”, uma vez que a *mimesis* aristotélica ensina algo que a *Metafísica*, a ciência dos primeiros princípios, não se permitiu ou não ousou ensinar, a saber, que “é preciso aprender a viver sobre dupla via e não

⁴⁴ Tal concepção abriu caminho, ao longo da tradição filosófica, a duas interpretações distintas e fundamentais: a primeira, que compreende a *mimesis* poética como detentora de um grau de verdade diferente da verdade filosófica; a segunda, que localiza no fazer poético a verdade filosófica absoluta. A primeira via de interpretação encontra-se no momento do nascimento da estética enquanto disciplina filosófica, notadamente com a obra *Aesthetica*, de Baumgarten, publicada em 1750. Para este, o objeto estético é “a perfeição do conhecimento sensível enquanto tal” (BAUMGARTEN, 1750, §14, p. 06), não confundindo-se com os objetos intelectuais, designando, portanto, um domínio específico de conhecimento, o da sensibilidade, cujas representações são claras, mas cujo grau de verdade é menor do que o do conhecimento lógico, constituído por representações claras e *distintas*. A segunda via, por seu turno, pode ser identificada à concepção romântica de poesia, antecipada por Schiller em *Sobre poesia ingênua e sentimental*, publicada em 1795-96. Nesta obra, Schiller parte da diferença entre os homens gregos e os modernos, no que diz respeito à sua relação com a natureza. Aos primeiros, “a natureza parece interessar mais seu entendimento e sua avidez de saber do que seu sentido moral”; aos segundos, ela é encarada sob o signo da perda, “com afeição, com sentimentalismo, com doce melancolia (...)” (SCHILLER, 1991, p. 55). Iniciando seu escrito com essa distinção, Schiller diferenciará os gregos, representantes do modo de sentir *ingênuo*, dos modernos, representantes do modo *sentimental*. Haveria, portanto, duas maneiras distintas de se poetizar, ambas concernentes à forma como o poeta se relaciona com a natureza: *ser* a natureza e imitá-la, no caso dos poetas ingênuos, ou senti-la afastada, buscando-a nostalgicamente e, portanto, desenhando-a idealmente, no caso dos poetas sentimentais. Entretanto, em ambos os casos, o fazer poético é tido como absoluto: na poesia ingênua, a representação é absoluta, ao passo que, na poesia sentimental, o absoluto é o objeto de representação. Essa concepção da poesia como absoluto fez Schiller afirmar a Goethe, em carta de 1795, a sua superioridade em relação à filosofia: “o poeta é o único *homem* verdadeiro, e o melhor filósofo é tão somente uma caricatura dele” (GOETHE e SCHILLER, 2010, p. 46).

sobre a via única da verdade alcançada pelo pensamento” (LIMA, 2014, p. 29). Teríamos, portanto, um duplo acesso à verdade: o caminho das operações filosóficas e, ao mesmo tempo, o da imitação poética.

Logo, ao fornecer à *mimesis* um estatuto diverso daquele fixado por Platão, restabelecendo-a e alçando-a a um modo específico de conhecimento, determinando, por conseguinte, a sua positividade própria, Aristóteles passa a definir um “sistema de legitimidade da *mimesis*”:

Primeiramente, uma virtude positiva do ato de imitar como modo específico do saber; em segundo lugar, um princípio de realidade da ficção que circunscreve seu espaço-tempo próprio e seu regime particular da palavra (e a famosa *catarse* designa, antes, essa autonomia dos efeitos da palavra, essa restrição da emoção trágica apenas à cena teatral); em terceiro lugar, um princípio de genenericidade [*généricité*] que distribui os modos de imitação em função da dignidade de seus temas [*sujets*]; em quarto lugar, critérios de julgamento das fábulas próprias ou impróprias à imitação trágica ou épica. [...] Ele [Aristóteles] estabelece, também, o princípio de atualidade [*actualité*] da palavra, que fornecerá seu quadro à poética da representação, colocando em acordo o princípio de realidade da ficção, que circunscreve o seu espaço-tempo próprio, seu regime particular da palavra e a inclusão desta no interior do universo retórico, aquele da palavra socialmente ativa das assembleias ou dos tribunais (RANCIÈRE, 2010, p. 86).

Ora, definir um sistema de legitimidade para a *mimesis* significa, ao mesmo tempo, a determinação de um princípio normativo de inclusão. Se há alguma espécie de normatividade da *mimesis*, ela diz respeito não a uma norma do fazer, mas, antes, a uma norma de inclusão que define “as condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites dessa arte, como boas ou ruins, adequadas ou inadequadas (...)” (RANCIÈRE, 2009, p. 31). E tais condições nada mais são do que os princípios estruturais do regime representativo: distinção entre objeto digno de representação e objeto irrepresentável, diferenciação de gêneros conforme o objeto

representado, adequação da forma de expressão ao gênero, conseqüentemente, ao tema/assunto representado, arranjo das identidades segundo princípios de verossimilhança, conveniência e correspondência, bem como processos de avaliação e comparação dos objetos artísticos (RANCIÈRE, 2009, p. 31). Sendo assim, ao estabelecer para a arte a função de imitação, o regime representativo define o conjunto das hierarquias que determinam aquilo que deve ser representado, bem como o seu destinatário, constituindo-se na inter-relação entre as maneiras de fazer, ver e receber uma determinada obra. E Aristóteles antecipa esses princípios que formarão a poética da época clássica, definindo os elementos desse sistema de conveniências representativas do regime poético, sistema que regula “as relações entre o dizível e o visível, entre o desdobramento de esquemas de inteligibilidade e o das manifestações sensíveis” (RANCIÈRE, 2012b, p. 127).

Assim, o regime representativo desenvolve-se a partir de quatro grandes princípios. O primeiro deles é denominado de “princípio de ficção” (*príncipe de fiction*), e designa a *mimesis* como a essência do fazer poético. Eis o seu primeiro aspecto: a essência de um poema consiste em ser “uma imitação, uma representação de ações” (RANCIÈRE, 2010, p. 20), e não em ser um certo modo ou uso da linguagem. De fato, a utilização de uma determinada forma ou regularidade métrica, para a composição de um poema, não define o seu ser, e o poeta mimético não se determina pelo emprego do ritmo, da organização e da medida em seus versos. Assim, “não há nada em comum entre Homero e Empédocles, exceto a métrica”, sendo que “designamos, com justiça, um de poeta, o outro de naturalista em vez de poeta” (1447b15-20). Ora, o que difere a épica de Homero da *Peri physeós* de Empédocles não é a operação de um meio linguístico específico em cada obra, mas, sim, o fato de a composição homérica representar, pelo ato mimético, personagens agindo em um enredo, diferentemente dos poemas filosóficos de Empédocles, que versam sobre a constituição da *physis*, e que poderiam ser qualificados por aquilo que hoje denominamos de “história natural” (*physikón*). É por isso que, de acordo com a letra da *Poética*, não há propriamente poema sem o trabalho do dramaturgo, o qual encarrega-se da parte mais importante e fundamental do arranjo mimético, a saber, a “trama dos fatos”, isto é, a composição do enredo (*mythos*) ou da história. A atividade do poeta é compreendida, de fato, a partir da ideia de “trama dos fatos”, de “composição dos acontecimentos” (1450a15), *systasis tón pragmatón*, ou seja, a reunião ou disposição das ações sob a forma do enredo poético (PINHEIRO, 2015, p. 12). É certo que as demais partes do poema mimético são importantes, como a composição das personagens (*éthé*), a elocução (*léxis*), a visualidade do espetáculo (*ópsis*), e até mesmo o arranjo do canto (*melopoía*), mas não

estariamos enganados se afirmássemos, com Paulo Pinheiro (2015, p. 12), que elas são tomadas, por Aristóteles, como categorias da *systasis tón pragmatón*, ou seja, como sendo secundárias à composição do mito ou do enredo dramático.

A *mimesis* constitui-se, portanto, como a essência da composição poética. Entretanto, Rancière faz questão de insistir, é preciso atentar para a especificidade do ato mimético. Segundo o filósofo, a *mimesis* não deve ser compreendida enquanto um princípio normativo, como uma regra que estabelece para a arte aquilo que ela deve fazer, isto é, cópias semelhantes aos seus modelos (RANCIÈRE, 2009, p. 30). Ela não é uma lei que subordina as artes à ideia de semelhança, mas deve ser entendida, antes, como “um princípio pragmático que isola, no domínio geral das artes (das maneiras de fazer), certas artes particulares que executam coisas específicas, a saber, imitações” (RANCIÈRE, 2009, p. 30). Irredutível à noção de semelhança, é preciso compreender a *mimesis* enquanto “certo regime da semelhança”, ou melhor, como “certa alteração da semelhança”, uma configuração específica de relações entre o visível e o dizível, mas também entre o visível e o invisível (RANCIÈRE, 2012b, p. 20 e 83). Não impondo externamente aos objetos da arte a clausura da lei da semelhança, a *mimesis* é, com efeito, a dobra, o vinco na ordem e na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis e pensáveis, isto é, a disjunção que as faz existir enquanto tais (RANCIÈRE, 2009, p. 31 e 2012b, p. 83).

Ademais, essa disjunção possui um duplo sentido: ela separa as “belas-artes” das outras maneiras de fazer, isto é, das simples técnicas (*tekhnē*), segundo o seu fim particular: a imitação (RANCIÈRE, 2012b, p. 83). Isso a faz determinar o seu terreno “próprio”, levando-nos ao segundo aspecto do princípio de ficção: “a pressuposição de um espaço-tempo específico, onde a ficção é dada e apreciada como tal” (RANCIÈRE, 2010, p. 21). Delimitando a atividade mimética ao seu espaço-tempo próprio, o princípio de ficção circunscreve o terreno da imitação e, a partir dele, os objetos ficcionais ganham autonomia enquanto formas artísticas, no que diz respeito “à economia das ocupações comuns e à contraeconomia dos simulacros, própria ao regime ético das imagens” (RANCIÈRE, 2009, p. 53). Em vista disto, as imitações produzidas pela *mimesis* poética passam a não ser aliciadas pela suspeita platônica, na medida em que os objetos artísticos são afastados das apreciações específicas do regime ético da imagem, como os critérios sócio-religiosos e os juízos ético-ontológicos que determinavam a verdade sobre as imagens e/ou discursos fabricados. Isso porque não vigora na letra da *Poética*, para falarmos com Luiz Costa Lima, “a subordinação platônica do *mímema* ao *eidós*” (LIMA, 2014, p. 31),

ou seja, o produto da *mimesis* não é heterônomo à ideia ou à essência, não estando sujeito a uma lei ou guia exterior e anterior (em Platão, anterior e superior). É por esse motivo que as cópias produzidas pela *mimesis* não são julgadas pelas categorias éticas do regime precedente. Ao reformular o conceito de *mimesis*, Aristóteles privilegia algo diverso, a saber, a ação trágica, - “visto que aqueles que realizam a mimese mimetizam personagens em ação” (1448a) - consequentemente, operando uma mudança na função mimética e de seu modelo dramático: “É o *feito* do poema, a fabricação de uma intriga que orchestra ações representando homens agindo, que importa, em detrimento do *ser* da imagem, cópia interrogada sobre seu modelo.” (RANCIÈRE, 2009, p. 30).

Não se definindo, portanto, meramente como uma forma de linguagem, um poema deve ser compreendido como “uma história, e seu valor ou seu defeito consistem na concepção desta história” (RANCIÈRE, 2010, p. 20). É isto que funda, para Rancière, a poética enquanto paradigma e regra para as demais formas artísticas. Se podemos comparar poesia e pintura, a partir da noção de *ut pictura poesis*, formulada por Horácio, não é pelo fato da pintura constituir-se enquanto uma linguagem, e suas cores assemelharem-se às palavras empregadas pelo poeta. Antes, equivalemos ambas as artes, porque tanto uma quanto a outra contam uma história, e esta se assenta nas normas fundamentais da *Poética*, mas igualmente da *Retórica*: a *inventio* que se preocupa com a invenção ou a escolha do tema, isto é, com o assunto; a *dispositio* que arranja ou organiza as suas diferentes partes; a *elocutio* que fornece ao episódio ou ao discurso seu estilo, ou seja, o seu ornamento apropriado, conveniente ao assunto ou ao gênero representado⁴⁵ (RANCIÈRE, 2010, p. 19). Mas, tais elementos não se encontram em relação igualitária, pois é a unidade intelectual da invenção ficcional, a *inventio*, que subordina tanto a *dispositio* quanto a *elocutio* numa composição hierárquica, regendo, consequentemente, a distribuição de suas partes, assim como os meios materiais de expressão apropriados (ROCKHILL, 2011, p. 11). Em vista disso, as matérias clássicas que alicerçam o sistema das *belles lettres* passam a definir a ordenação republicana da estrutura ficcional, em que “a parte intelectual da arte (a invenção do tema) comanda sua parte material (a adequação das palavras e das imagens) e pode abraçar tanto a ordem hierárquica da monarquia como a ordem igualitária

⁴⁵Em Aristóteles, a retórica é constituída por quatro partes, as quais definem a estrutura geral do tratado: *heuresis*, (em Latim: *inventio* – a descoberta do argumento), *taxis* (em Latim: *dispositio* – o arranjo das partes do discurso), *lexis* (em Latim: *elocutio* – diz respeito ao estilo e à forma) e a *hupokrisis* (em Latim: *actio* – a voz do orador, isto é, o envio da oração). Rancière destaca, para as suas análises da poética representativa, somente as três primeiras figuras. Cf. ENOS, Theresa (Ed.). *Encyclopedia of Rethoric and Composition: Communication from ancient times to the information age*. New York/London: Routledge. 1996, p. 302.

dos oradores republicanos” (RANCIÈRE, 2010, p. 27). Veremos, mais adiante, como esses elementos se estruturam e se relacionam no interior do regime representativo.

O segundo princípio do regime representativo é denominado de “princípio de generecidade” (*principe de généricité*), neologismo formulado por Rancière para designar a ideia de “gênero poético” e a inscrição nele da trama ficcional de ações. Também postulado por Aristóteles, nas primeiras seções da *Poética*, o princípio de generecidade determina a interligação entre o gênero de um poema – epopeia, sátira, tragédia ou comédia – e a natureza do objeto a ser representado, ou seja, ele ordena as produções artísticas no interior de uma hierarquia de gêneros correspondente a uma hierarquia de temas possíveis (ROCKHILL, 2004, p. 57). Lembra-nos Rancière que, a partir da letra da *Poética*, há, essencialmente, “duas espécies de pessoas e de ações que imitamos: as grandes e as pequenas; dois tipos de pessoas que imitam: os espíritos nobres e os espíritos comuns; duas maneiras de imitar: uma que exalta o objeto imitado, outra que o rebaixa”⁴⁶ (RANCIÈRE, 2010, p. 21). Há, portanto, dois tipos fundamentais de pessoas ou ações passíveis de serem mimetizados: o nobre, o elevado e o superior, mas também o inferior, o comum e o humilde. Se “a epopeia acompanha a tragédia até o ponto de ser a mimese de homens de caráter elevado (...)” (1449b10), então aqueles que imitam as ações lampejantes, os grandes homens e os grandes espíritos, como os heróis e os deuses, tornam-se poetas épicos ou trágicos, representando o seu objeto segundo o mais alto grau de perfeição formal. Já aqueles que mimetizam os indivíduos e as ações menos virtuosos, as histórias ordinárias de pessoas pequenas e comuns, tornam-se poetas satíricos e cômicos, haja vista ser a comédia, como afirma o Estagirita, “a mimese de homens inferiores” (1449a30-35), cujo caráter cômico provém do erro, do engano ou da falta (*hamártéma*). Um gênero, portanto, está vinculado, a princípio, ao objeto ficcional e fundamentado na hierarquia dos temas disponíveis para representação:

Uma ficção pertence a um gênero. Um gênero é definido pelo tema representado. O tema tem lugar em uma escala de valores que define a hierarquia dos gêneros. O tema representado liga o gênero a uma das duas modalidades fundamentais do discurso: o elogio ou a culpa. Não há sistema

⁴⁶ “Visto que aqueles que realizam a mimese mimetizam personagens em ação, é necessário que estes sejam de elevada ou de baixa índole (as personagens seguem quase sempre esses dois únicos tipos, pois é pelo vício e pela virtude que se diferenciam todos os caracteres), em verdade ou melhores que nós, ou piores, ou tais quais.” (*Poética*, 1448a)

genérico sem hierarquia dos gêneros. Determinado pelo tema representado, o gênero define os modos específicos de sua representação (RANCIÈRE, 2010, p. 22).

Por esse motivo, o princípio de genericidade está intimamente relacionado ao terceiro princípio do regime representativo, o princípio de conveniência ou conformidade (*principe de convenance*), segundo o qual “as ações e discursos atribuídos aos personagens devem estar adequados à sua natureza e ao gênero em questão” (ROCKHILL, 2011, p. 12). Se há uma hierarquia dos temas e dos gêneros, cabe ao poeta conceder às suas personagens os discursos e as ações convenientes à sua natureza e ao gênero poético apropriado. É preciso, então, observar: o que anima o sistema representativo não é a semelhança, uma cópia fiel, mas, de acordo com Rockhill, a conformidade da representação à natureza humana em geral, e às características e idiossincrasias dos indivíduos e grupos em particular (ROCKHILL, 2011, p. 12). Isto é, ao mimetizar deuses ao invés de burgueses, ou ainda reis ao invés de camponeses, é necessário conceder a cada personagem tudo o que é conforme à sua natureza, não significando com isso imitação insuspeita, mas, sim, verossimilhança. Podemos observar o princípio de conveniência ou conformidade minuciosamente aplicado nos *Commentaires sur Corneille*, de Voltaire⁴⁷. Para o filósofo da ilustração, o mal das personagens, ações, discursos e situações das peças de Corneille resume-se, no limite, à não conformidade. O tema da peça *Théodore, vierge et martyre*, por exemplo, é, para o filósofo, vicioso, na medida em que não há “nada de trágico neste enredo; um jovem que não aceita a mulher que lhe é oferecida e que ama uma outra que não o quer; verdadeiro tema de comédia, e até mesmo trivial” (VOLTAIRE, 1975, p. 465 apud RANCIÈRE, 2010, p. 22). O mesmo vale para as peças *Suréna* e *Pulchérie*: os nobres e as princesas da primeira “falam de amor como os burgueses de Paris” (VOLTAIRE, 1975, p. 976 apud RANCIÈRE, 2010, p. 22), enquanto os versos de amor presentes na segunda, recitados por Marciano, são, antes, “de um velho camponês e não de um velho capitão” (VOLTAIRE, 1975, p. 964 apud RANCIÈRE, 2010, p. 22). Mesmo Pulquéria se expressa em desacordo com a sua posição, afinal “que princesa alguma vez começará a dizer que o amor padece em favores e morre em prazeres?” (VOLTAIRE, 1975, p. 731 apud RANCIÈRE, 2010, p. 22). Ora, não é conveniente a uma princesa falar como um homem de letras, pois a ela não cabe expressar a

⁴⁷ VOLTAIRE, François-Marie Arouet. “*Commentaires sur Corneille*”. In: *The Complete Works of Voltaire (Œuvres complètes de Voltaire)*, v. 55. Oxford: The Voltaire Foundation, 1975.

sua paixão; de outro modo, ela se parecerá mais com “uma criada de comédia” do que, de fato, com uma nobre (VOLTAIRE, 1975, p. 965 apud RANCIÈRE, 2010, p. 22). No entanto, todos sabemos que um membro da nobreza ou um aristocrata não age ou se expressa, pelo discurso, de maneira tão diversa em relação a um burguês, por exemplo. Ao exprimirem sentimentos de amor e afeto, ou mesmo de cólera ou desejo, um camponês e um príncipe não se encontram, deveras, tão distantes um do outro. Mas tal leviandade, Rancière alerta, não deve nos enganar: Voltaire conhecia deveras bem a alta sociedade de seu tempo para saber que uma princesa fala como uma burguesa ou uma camponesa, estando ou não apaixonada (RANCIÈRE, 2010, p. 23). Não obstante, a questão não diz respeito em como tal ou qual personagem fala, mas, segundo Charles Batteux, em seus *Cours de Belles-Lettres ou Principes de littérature*, como deve falar “quando se assume o seu mais alto grau de perfeição que lhe convém” (BATTEUX, 1861, p. 42). Isto é, “não se trata de cor local ou de reprodução fiel, mas de verossimilhança ficcional” (RANCIÈRE, 2010, p. 23). E é novamente a *Poética* de Aristóteles que prescreve a regra: para o Estagirita, a tarefa do poeta, ao contrário da do historiador, “não é a de dizer o que de fato ocorreu, mas o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança e a necessidade” (1451a35). Quando Voltaire nos diz que não convém a uma princesa expressar o seu amor, significa que ela não deve falar como uma camponesa, a não ser que se queira transformar uma tragédia em comédia.

Diante disso, o princípio de conveniência ou conformidade, de maneira engenhosa, tece, conjuntamente, quatro diferentes critérios de verossimilhança:

é, em primeiro lugar, a conformidade à natureza das paixões humanas em geral; é, em seguida, a conformidade aos caracteres ou costumes de tal povo ou tal personagem, tal como os bons autores nos fazem conhecer; depois, o acordo com a decência e o gosto que convém aos nossos costumes; finalmente, é a conformidade das ações e palavras com a própria lógica das ações e das características próprias de um gênero (RANCIÈRE, 2010, p. 23).

Para Rancière, o princípio de conveniência possui um papel central na fundamentação da poética representativa, superior até mesmo à célebre *katharsis*. Pois, o que está em jogo não é a conquista da semelhança pela obediência a regras formais de composição poética, mas, sim,

a apreciação e o discernimento das exigências de adequação da palavra à especificidade da representação. A respeito disso, diz o filósofo:

A perfeição do sistema representativo não é aquela das regras dos gramáticos. Ela é aquela do gênio que coloca essas quatro conformidades – natural, histórica, moral e convencional – em uma só, que as ordena segundo aquela que deve dominar em cada caso específico. (RANCIÈRE, 2010, p. 23).

Desse modo, não há uma regra ou um conjunto de normas que ensine o poeta a operar poeticamente a conformidade. A sua confirmação reside, em última instância, nos prazeres e sentimentos proporcionados pela representação dramática, ou seja, no sentimento de conveniência presente na trama. Por esse motivo, a obra de arte deve ser avaliada por aqueles que a sentem, isto é, pelos espectadores, ou pelo menos por um certo tipo de espectador, o qual pode julgar se tal ou qual obra é apropriada (ROCKHILL, 2011, p. 12). Ao público não é fornecido, portanto, o sentimento de prazer e conformidade mediante regras de fatura, mas, sim, através da aproximação, ou melhor, do parentesco existente entre o espectador e as ações e personagens presentes na cena. Esse parentesco, todavia, fundamenta-se a partir de uma característica comum e partilhada entre poeta, personagem representado e público: o fato de serem, todos, homens e mulheres de ação, que agem pela palavra, seres do discurso e da palavra bela e ativa (RANCIÈRE, 2010, p. 24). Consequentemente, os espectadores privilegiados da poética representativa não são outros senão esses seres da palavra em ato, que a utilizam para o seu próprio negócio: magistrados, generais, oradores, príncipes e princesas, “que vinham se instruir no uso eficaz do discurso para governar, educar, incitar, gratificar, convencer ou condenar” (ROCKHILL, 2011, p. 12). Ora, como se trata de ações que são representadas no palco, “isso significa que sua audiência natural não são os homens que olham, mas os homens que agem e o fazem pela palavra” (RANCIÈRE, 2010, p. 24).

O princípio de conveniência ou conformidade nos encaminha, então, para o quarto e último princípio estruturante do regime representativo, a saber, o “princípio de atualidade” (*principe d’actualité*), relativo tanto à eficácia quanto à performance do ato discursivo, uma vez que é a primazia da palavra em ação, isto é, a performatividade da palavra “que regula o edifício da representação” (RANCIÈRE, 2010, p. 25). Por esse motivo, o princípio de atualidade dita a

anterioridade do discurso ativo, apreciando o desempenho da palavra em seu ato discursivo, ao mesmo tempo que privilegia a função pedagógica da eficácia retórica, da qual a ficção poética seria a própria encenação (ROCKHILL, 2011, p. 12). Poderíamos, todavia, questionar: tal princípio não estaria em desacordo ou contradição com o primeiro princípio do regime representativo, o princípio de ficção, haja vista que este identifica o poema à imitação de ações, não o compreendendo enquanto uma forma específica de linguagem? Uma objeção dessa natureza seria pertinente, se a questão fosse, para o princípio de atualidade, a especificação de um certo modo de enunciado para a representação ficcional. Mas, prezar pela efetividade do discurso não significa determinar para o poema uma modalidade particular de linguagem. O princípio de atualidade não designa uma linguagem discursiva específica, mas identifica as ações da ficção poética à palavra encenada. Longe de haver contradição, o que temos é “uma dupla economia do sistema: a autonomia da ficção, que lida apenas com a representação e o prazer, é elevada a uma outra ordem, é normatizada por uma outra cena da palavra”, uma cena que, no entanto, não se restringe em comprazer o público e deleitar a plateia pela narrativa, “mas de ensinar os espíritos, de salvar as almas, de defender os inocentes, de aconselhar os reis, de exortar as pessoas, de arengar os soldados, ou simplesmente, de se sobressair na conversa onde se distinguem as pessoas de espírito” (RANCIÈRE, 2010, p. 25-26). Nesse sentido, a ficção poética é dependente, no interior do regime representativo, de um ideal da palavra falada, cuja eficácia reside em sua manifestação ativa e efetiva. E os valores que determinam essa efetividade poética não são outros senão aqueles da cena ideal da atividade retórica: a oratória. É com e pela oratória que a poesia ganha o estatuto de paradigma imitativo, ornando-se com as cores da perfeição representativa. Esse fato revela a ligação intrínseca e essencial entre *mimesis* e eloquência, algo que se tornará estranho para os séculos posteriores, como nos lembra o historiador da retórica Marc Fumaroli:

Nosso conceito de “literatura”, muito vinculado à impressão, ao texto, deixa fora de seu campo o que o ideal de compreensão do orador e de sua eloquência generosamente incluía: a arte da arenga, a arte da conversação, sem falar na *tácita significatio* da arte do gesto e das artes plásticas [...]; não é coincidência que o período de 1630-1640 veja tal ascensão do teatro na corte da França: espelho de uma arte de viver em sociedade, onde a arte de falar está no coração de uma retórica geral, cuja arte de escrever e a arte de pintar são os principais refletores (FUMAROLI, 1994, p. 30).

Há, assim, uma relação de dependência que subordina a ficção poética ao ideal da eficácia da palavra em sua atualidade, ideal este que diz respeito a uma arte que é muito mais do que uma arte da palavra, é uma arte de se viver em sociedade, um modo de tratar e cuidar tanto das atividades e negócios humanos quanto divinos, isto é, a retórica, este “augusto ministério, consagrado pela veneração de todos os cidadãos” (RANCIÈRE, 2010, p. 26; LA HARPE, 1817, p. 240). E essa subordinação da poesia à cena oratória ou ao discurso performático espelha as hierarquias presentes nas ocupações político-sociais: a primazia da palavra em ato em relação à materialidade da escrita, mas igualmente a subsunção da linguagem às ações representadas, do gênero poético ao assunto ou tema, e também do estilo à dignidade das personagens e acontecimentos “entram em analogia com toda uma visão hierárquica da comunidade” (RANCIÈRE, 2009, p. 32). E essa hierarquia adquire, segundo Batteux, a forma de uma comunidade política, em que “o edifício da representação é uma espécie de república onde todos devem ser incluídos dependendo de sua condição” (BATTEUX, 1861, p. 33). Uma república na qual a invenção do tema, a *inventio* latina do princípio de ficção, rege e comanda a *dispositio* e a *elocutio*, respectivamente, os princípios de genenericidade e conformidade, o arranjo das partes e o ajustamento das locuções, imitando, desse modo, “a ordem das partes da alma ou da cidade platônica” (RANCIÈRE, 2010, p. 25). Há, portanto, uma ordem republicana imanente à lógica representativa, erigida a partir da relação de subordinação entre os quatro princípios que compõem a poética da representação; república platônica, onde a palavra em ato e eficaz - o *logos* se quiser - comanda, a partir de um edifício hierárquico, a materialidade da escrita, da mesma maneira que a invenção do enredo ficcional, a constituição do tema do poema, isto é, a parte intelectual da arte, ordena a disposição e a relação das suas partes materiais - a conformidade entre gênero e discurso, palavras e imagens (RANCIÈRE, 2010, p. 27). É, portanto, todo um regime de pensamento das artes que está em jogo na poética representativa, um regime de “uma determinada ideia de pensamento: o pensamento como ação que se impõe a uma matéria passiva” (RANCIÈRE, 2012, p. 25).

O regime representativo pressupõe, portanto, uma relação específica e estável entre o dizível e o visível, na qual a palavra em sua atualidade é, essencialmente, o meio através do qual o campo do visível torna-se manifesto. Mas, esse “fazer ver” da palavra ocorre mediante uma dupla conservação: por um lado, o visível conserva o poder da palavra encenada, a qual dispõe diante dos olhos, pelas personagens em cena, aquilo que não pertence à esfera do visível, como a expressão de uma ideia ou a sensação ou moderação de um sentimento (RANCIÈRE, 2012, p. 22 e 2012b, p. 21). Ao mesmo tempo, a palavra em ato conserva a potência do próprio

campo do visível, ao fazer ver, através das formas narrativo-descritivas, o que se encontra ausente, determinando, desse modo, uma visibilidade específica: torna manifesto o recôndito, descreve aquilo que não vemos com o nosso próprio olhar (RANCIÈRE, 2012, p. 22 e 2012b, p. 21). Mas, ao fazê-lo, ela passa a comandar o campo do visível, na medida em que o impede de se mostrar por si mesmo, “de mostrar o que dispensa palavras” (RANCIÈRE, 2012, p. 22).

Essa ordenação das relações entre as esferas do visível e do dizível expressa o próprio fundamento do regime representativo e do modo específico de arte que constitui a representação. Para ilustrá-la, Rancière analisa um caso exemplar de regulação representativa presente na distância entre o *Édipo Rei*, de Sófocles, e a sua “tradução” feita por Corneille, em 1659. Para o dramaturgo francês, produzir uma adaptação da famosa tragédia de Sófocles, modelo ilustre do tema trágico, era a oportunidade para ele voltar à cena após o fracasso de sua última peça, *Pertharite*. No entanto, a tragédia exemplar revela, de início, suas dificuldades, não deixando ao dramaturgo outra alternativa senão a renúncia a uma simples transposição de Sófocles. Era preciso, assim, “remodelar o esquema de culpabilidade de Édipo, a fim de suprimir aquilo que o torna impraticável” (RANCIÈRE, 2012, p. 17). Esta impraticabilidade traduzia-se, na cena francesa, por três razões principais: em primeiro lugar, devido ao horror provocado pelos olhos furados de Édipo; em segundo, pela ausência de uma intriga amorosa; por último, o excesso de oráculos que, ao deixarem transparecer em demasia a solução do enigma, antecipam o desenrolar da intriga, transformando a cena em algo inverossímil. Em suma, “o esquema sofocliano da revelação falha ao fazer ver demais o que deveria ser apenas dito, e ao fazer saber cedo demais o que deveria permanecer ignorado” (RANCIÈRE, 2012, p. 19).

Em consequência, Corneille precisa solucionar o problema do enredo sofocliano. Para tanto, ele retira a cena dos olhos furados de Édipo, ao mesmo tempo que subtrai a figura de Tirésias, personagem que sabe em excesso, mantendo apenas o relato de seus oráculos, suprimindo, consequentemente, todo o *pathos* do saber que caracteriza a tragédia: “esse jogo entre um querer saber, um não querer dizer, um dizer sem dizer e uma recusa de ouvir” (RANCIÈRE, 2012b, p. 125). Tal jogo, evidente demais entre Tirésias, aquele que sabe a verdade e não quer dizê-la, mas o faz mesmo assim, sem dizê-la, e Édipo, aquele que quer saber, mas se recusa a ouvir, bem como a demasiada evidência do visível, representada pelo horror dos olhos furados, é substituído por uma intriga ordenada do acontecimento. Em outras palavras, a passagem do *pathos* do saber, constituído pelo demasiado inteligível da peça, isto é,

o saber oracular que surge cedo demais, não se deixando revelar, paulatinamente, pela lógica do encadeamento representativo, e do demasiado visível, “um visível que não é mantido sob a dependência da palavra, que se impõe por si mesmo” (RANCIÈRE, 2012b, p. 122), para uma relação regulada da ação trágica, “uma relação regulada entre *poiesis* e *aísthesis*” (RANCIÈRE, 2012b, p. 125), estabelece a constituição da ordem representativa, a ligação entre esse inteligível e esse visível, a qual assegura “a boa relação entre o visto e o não visto, o sabido e o não sabido, o esperado e o imprevisto” e regula “a relação de distância e proximidade entre palco e plateia” (RANCIÈRE, 2012b, p. 123).

Tais dificuldades enfrentadas por Corneille para representar o tema trágico clássico revelam a regulação das relações entre os campos do dizível e do visível, entre o saber e ação dramática, própria ao regime representativo ou poético (RANCIÈRE, 2012, p. 22). E essa regulação constitui-se a partir de três pontos: o primeiro deles, vimos, diz respeito a um determinado ajustamento da realidade, segundo o princípio de conformidade: por um lado, os seres são ficcionais e, portanto, fogem aos juízos platônicos acerca da sua veracidade ontológica e de sua consistência ética. No entanto, os seres de ficção, apesar de não serem avaliados pela sua existência concreta e real, “não deixam de ser *seres de semelhança*”, isto é, seres verossímeis (RANCIÈRE, 2012b, p. 126). Da mesma forma, contemplamos nesta seção o segundo ponto dessa regulação: ele diz respeito à dependência do visível em relação à palavra, isto é, ao princípio de atualidade. Como há pouco analisamos, a palavra faz ver, ela ordena o campo do visível, desdobrando um “quase visível”, no qual se unem os dois procedimentos anteriormente mencionados: uma operação “que põe ‘diante dos olhos’ o que está distante no espaço e no tempo” (RANCIÈRE, 2012b, p. 123), e uma operação “que faz ver o que é intrinsecamente subtraído à vista, os mecanismos íntimos que movem personagens e acontecimentos” (RANCIÈRE, 2012b, p. 123). O excesso de visão – como os olhos furados de Édipo – revela esse duplo procedimento próprio à representação: a palavra faz ver, revela o oculto, põe aos olhos o distante e, simultaneamente, atua somente na medida em que o visível está ausente, encontra-se retraído. É o que demonstra Edmund Burke, por exemplo, em sua *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*⁴⁸, ao analisar as imagens presentes em o *Paraíso Perdido*. Nas palavras de Burke (1993, p. 69), seria difícil se deparar com versos tão sublimes quanto estes:

⁴⁸ BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução, apresentação e notas: Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus; Editora da Universidade de Campinas, 1993.

He above the rest
In shape and gesture proudly eminent
Stood like a tower; his form had yet not lost
All her original brightness, nor appeared
Less than archangel ruin'd, and th'excess
Of glory obscured: as when the sun new ris'n
Looks through the horizontal misty air
Shorn of his beams; or from behind the moon
In dim eclipse disastrous twilight sheds
On half the nations; and with fear of change
*Perplexes monarchs*⁴⁹.

As descrições feitas, por John Milton, da figura do anjo caído, ou até mesmo de sua lúgubre morada, produzem uma impressão sublime, pois conjuram imagens terríveis sem, de fato, nos mostrá-las (RANCIÈRE, 2012b, p. 124). Ao passo que, quando uma pintura se empenha em nos mostrar os monstros que sitiam o retiro de santo Antão, como nas “Tentações de Santo Antão” de Hieronymus Bosch, ou mesmo de Michelangelo, ou o corpo de Príamo assassinado ao pé do altar, nas diversas figurações da cena por Guérin ou Benvenuti, o sublime transforma-se em grotesco (RANCIÈRE, 2012b, p. 124). Desse modo, conclui Rancière, a palavra “faz ver”, mas somente a partir de “um regime de subdeterminação, não dando a ver ‘de verdade’” (RANCIÈRE, 2012b, p. 124). A palavra, portanto, regula o visível, e essa regulação remete-nos, segundo o filósofo, a outra relação, àquela entre “saber e não saber, entre agir e padecer” (RANCIÈRE, 2012b, p. 124), o segundo ponto da regulação representativa. Se a *mimesis* é, fundamentalmente, constituída de homens agindo, sendo a sua

⁴⁹*Paradise Lost*, 1,589-599: “Ele, acima de todos os demais,/ em forma e atitude altivamente superior,/ alteava-se como uma torre; sua forma ainda não havia perdido/ todo o seu brilho original, nem se mostrava como/ menos do que um arcanjo decaído, e a exuberância de glória obscurecida; como quando o sol levante aparece através da neblina no horizonte,/ despido de seus raios, ou, por detrás da lua/ no eclipse sombrio, espalha penumbras agourentas/ sobre muitas nações e perturba os monarcas, receosos da mudança.” Tradução de Enid Abreu Dobránszky.

parte mais importante a trama dos fatos, uma vez que “o enredo é o princípio, como que a alma, da tragédia” (1450a35), então a representação consiste numa relação ordenada de ações e significações, relação esta que é, segundo a *Poética*, “regulada entre o que compreendemos ou antecipamos e o que advém de surpresa” (RANCIÈRE, 2012b, p. 124). Na ação dramática, temos personagens que buscam determinados fins e se movimentam em certo estado de desconhecimento, necessário para o desdobramento representativo e para o desfecho da narrativa (RANCIÈRE, 2012, p. 22), cuja “lógica de revelação progressiva e contrariada afasta a irrupção brutal da palavra que fala demais, que fala cedo demais e dá a saber demais.” (RANCIÈRE, 2012b, p. 124). Mas, é preciso lembrar, tal lógica encontra-se num jogo da verdade escondida e revelada. Antes de todo desenlace da peripécia, há, segundo o filósofo, o jogo específico do *pathos* do saber, jogo que aparece no *Édipo Rei*, e é próprio ao universo de Sófocles e de Platão; e Aristóteles, por seu turno, tenta retirar desse universo a tragédia, excluindo, propriamente, o essencial do esquema edipiano, recalcando-o, conseqüentemente, atrás da ação trágica, isto é, do encadeamento causal de ações: “a obstinação maníaca por saber o que é melhor não saber, o furor que impede de ouvir, a recusa de reconhecer a verdade na forma em que ela se apresenta, a catástrofe do saber insuportável, do saber que obriga a subtrair-se ao mundo do visível” (RANCIÈRE, 2012, p. 22-23).

No entanto, Rancière observa, esse recalcamento da cena edipiana se assemelha ao gesto platônico que exclui o poeta da cidade republicana. Se os simulacros e as homonímias poéticas inseriam, no tecido social, a desarmonia do ser duplo, perturbadora da partilha do sensível platônica da boa comunidade, a qual determinava a impossibilidade de se fazer mais de uma coisa devido à ausência de tempo, é porque a prática artística não deixa de ser uma visibilidade deslocada do trabalho, na medida em que a *mimesis* “confere ao princípio ‘privado’ do trabalho uma cena pública” (RANCIÈRE, 2009, p. 64). E esse deslocamento causado pela exceção artística do ser duplo é estabilizado pelo princípio de ficção, inaugurado pela *Poética*, ao atribuir à poesia um próprio, um corpo de verdade, de “estabilizar a exceção artística”: de mentira, ela se transforma em *tekhne*, adquirindo o seu espaço-tempo e realidade próprios (RANCIÈRE, 2009, p. 65). Não sendo mais um simulacro, ela também deixa de ser uma visibilidade inadequada do trabalho, de ser uma partilha do sensível perturbadora da república das almas e dos corpos (RANCIÈRE, 2009, p. 65). Não sendo mais o ser duplo, ao artista mimético não cabe mais opor-se à ordem da comunidade, onde cada indivíduo faz somente o seu próprio negócio, uma vez que “a arte das imitações pode inscrever suas hierarquias e exclusões próprias na grande divisão entre artes liberais e artes mecânicas” (RANCIÈRE, 2009, p. 65). Nesse

sentido, se na *República* “o gesto que exclui o poeta não é senão consequência do gesto que lhe designa o seu lugar” (RANCIÈRE, 2017, p. 30), designação esta que, ao mesmo tempo, delimita e estabiliza a ordem dos discursos, o mesmo será verdade para a *Poética*, que acaba por justificar, pela *tekhne* poética, a designação do lugar próprio da poesia. Desse modo, “o legislador técnico da *Poética* realiza, então, melhor que o legislador político da *República*, a colocação do poema em seu lugar” (RANCIÈRE, 2017, p. 30).

Apesar de recuperar a *mimesis* de seu estatuto de simulacro, ao estabilizar o excesso da arte poética, elevando-a à condição de ficção, Aristóteles acaba destituindo-a de seu valor disruptivo, enquanto partilha do sensível, inserindo-a na lógica republicana da divisão das maneiras de fazer, designando o seu lugar próprio no interior do edifício representativo. E, como ocorre com a república platônica, essa determinação de um corpo de verdade para a *mimesis* possui o seu lastro metafísico. Lembremos que, se para o platonismo o objeto sensível é relegado à condição de não ser, ou de mera aparência, enquanto a Forma, ou a Ideia, é compreendida na qualidade de causa dos seres sensíveis (*Metafísica*, A 6, 987b19), determinando, conseqüentemente, a separação entre matéria e forma, com Aristóteles há a inseparabilidade de ambas, elevando a matéria à qualidade de causa da substância sensível, mas somente na medida em que é agenciada pela forma. Desse modo, o aristotelismo, ao contrário do platonismo, determina que a substância sensível requer a consideração dos elementos materiais, mas somente na medida em que estes se encontrem subordinados aos elementos formais da equação. A forma, portanto, antecede a matéria e, para que um objeto *x* se constitua enquanto substância material, além da necessidade de satisfazer certas condições materiais, é indispensável que haja a atuação da forma sobre a matéria, “de modo que, sem apelar a ela, não é possível conceber a objetividade do objeto” (ZINGANO, 2003, p. 278). Ocorre, desse modo, um movimento do não-ser ao ser, onde a parte material da substância adquire, com Aristóteles, uma validade ontológica, mas que, apesar disso, encontra-se submetida ao domínio da forma. Essa relação entre matéria passiva e forma ativa fundamenta a lógica representativa, espelhando o vínculo existente entre os elementos que compõem a ficção poética: a subordinação dos princípios de genericidade e conformidade (parte material) ao princípio de ficção (parte intelectual), mas também a submissão da materialidade da escrita à forma da palavra em sua atualidade e eficácia discursivas (RANCIÈRE, 2010, p. 27).

Sucintamente, podemos afirmar, então, o seguinte sobre a composição do regime representativo:

O caso ideal que regula todo o regime representativo é aquele no qual há uma adequação de um tipo ideal entre autor, personagem e público, onde o artista é capaz de captar e representar a fala e ações de personagens nobres para uma audiência educada e de bom gosto. Nesse sentido, haveria uma relação analógica entre a hierarquia do “regime representativo” e a hierarquia global das ocupações políticas e sociais, isto é, a primazia da representação caracterizada pela ação sobre as palavras, ou ainda da narrativa sobre a descrição. Há uma hierarquia dos temas dignos de serem representados que coloca em primeiro plano o primado da palavra, a palavra em ato, cuja similitude encontramos na hierarquização social da comunidade (DERANTY, 2010, p. 123).

3.2.3. Da representação à expressão: a ruína da poética representativa

Com a poética da representação, os produtos da arte da escrita, que constituem aquilo que denominamos de “belas-letras”, a poesia e a eloquência, adquirem o seu fundamento, como vimos, a partir dos quatro princípios estruturantes do edifício representativo, em especial do princípio de ficção, o qual designa a *mimesis* aristotélica, reelaborada e reinterpretada por Rancière, como sendo a essência do poema e do fazer poético. Nesse sentido, a poesia passa a significar não um uso ou uma forma específica da linguagem, mas a imitação de homens em ação, história ficcionalmente elaborada a partir de gêneros e subgêneros determinados, definidos em sua harmonia com o tema representado, o qual, por sua vez, deve exprimir a conveniência e a verossimilhança entre ações e personagens. Se o poema é uma história de homens agindo, estes o fazem pela palavra; como consequência, “o sistema da representação baseia-se na equivalência entre o ato de representar e a afirmação da palavra como ato” (RANCIÈRE, 2010, p. 25).

Subordinada à voz ativa do discurso, em sua presença e atualidade, a palavra órfã e errante, circunscrita nos parâmetros aristotélicos e neoclássicos do regime representativo, não pode, entretanto, ser considerada como o princípio constituinte da literatura, compreendida em seu sentido contemporâneo, isto é, como a atividade singular que produz aquilo que denominamos de obra de arte da escrita (KOLLIAS, 2007, p. 84). Como vimos na primeira seção do presente capítulo, a consagração da literatura como obra de arte ocorrerá somente a

partir da revolução silenciosa, por meio da qual o termo “literatura” sofrerá uma mudança de sentido, deixando lenta e imperceptivelmente de expressar um saber determinado, a *res litteraria* renascentista, ou “o saber dos letrados, aquilo que lhes permitia apreciar as belas-letras” (RANCIÈRE, 2017, p. 27), passando a designar a obra de arte literária. E essa “revolução silenciosa” simboliza nada menos do que uma “revolução estética”, a revogação de uma poética em favor de outra, a mudança inaudível de um regime de identificação das artes a outro: a passagem do regime representativo ao regime estético das artes. Assim, se no interior do regime representativo a “literatura” configurava um saber específico, composto por regras técnicas de fatura poética, como também por normas de gosto que determinavam e julgavam os efeitos produzidos pelas obras miméticas, ela passará a caracterizar, a partir do século XIX, o seu objeto: “a literatura torna-se propriamente a atividade daquele que escreve” (RANCIÈRE, 2017, p. 28).

Portanto, será com o advento do romance no século XIX, no seio do romantismo, bem como com o seu ulterior desenvolvimento ao longo do século XX que, para Rancière, as estruturas do edifício representativo serão balizadas, inaugurando, assim, uma nova partilha do sensível, não mais ligada à representação, mas, sim, à expressividade. E essa mudança de ordem cosmológica, que caracteriza a passagem do regime representativo à literatura, pode ser compreendida, de acordo com o filósofo, por meio de uma reversão termo a termo dos quatro princípios estruturantes da velha poética, para a qual “o poema era uma fábula bem construída, nos apresentando homens em ação que explicitavam suas condutas em belos discursos, adequados ao mesmo tempo à sua condição, à ação dada e ao prazer dos homens de gosto” (RANCIÈRE, 2010, p. 27). Para ilustrá-la, Rancière utiliza o romance de Victor Hugo como paradigma, esse poema monstruoso dedicado a humanizar a pedra, mas que, segundo o crítico oitocentista Gustave Planche, somente o faz “ao preço de petrificar a palavra humana” (RANCIÈRE, 2010, p. 27): *Notre-Dame de Paris*. A análise incisiva de Planche, publicada na edição de 1838 da *Revue des deux mondes*, que identifica “o poder do poema a uma linguagem de pedra” (RANCIÈRE, 2010, p. 19), nos faz perceber essa “monstruosidade” inaugurada pelo livro de Hugo:

Nesta obra, tão singular e monstruosa, o homem e a pedra se confundem e não formam mais que um só e mesmo corpo. O homem abaixo da ogiva não é mais do que o musgo sobre o muro ou o líquen sobre o carvalho. Sob a pena do Senhor Hugo, a pedra ganha vida e parece obedecer a todas as paixões

humanas. A imaginação, deslumbrada durante alguns instantes, crê testemunhar o alargamento do campo do pensamento, a invasão da matéria pela vida inteligente. Mas, tão logo desiludida, ela percebe que a matéria continuou sendo o que era, e que o homem se petrificou. As serpes e salamandras esculpidas no flanco da catedral permaneceram imóveis e o sangue que corria pelas veias do homem de repente congelou; a respiração parou, o olho já não vê, o personagem (*acteur*) desceu até a pedra sem elevá-la até ele (PLANCHE, 1838, p. 757, tradução nossa).

Ao colocar, no centro de sua obra, a célebre catedral de Paris, fazendo-a falar pelo silêncio de suas pedras, Hugo passa a definir a arquitetura como uma escrita que, como toda e qualquer escrita, encontra o seu princípio no alfabeto: inicialmente, fincou-se uma pedra, que era o mesmo que uma letra, ou hieróglifo, e sobre cada letra-hieróglifo “repousava um grupo de ideias, como o capitel sobre a coluna” (HUGO, 2011, p. 217); em seguida, após erguida essa pedra de todos os povos, formaram-se as palavras: “pedra se sobrepõe a pedra, acoplaram-se essas sílabas de granito, o verbo ensaiou algumas combinações” (HUGO, 2011, p. 218). Esculpida essa linguagem de pedra e granito, a arquitetura, para o romancista, move-se, ao mesmo tempo, “por uma lei da geometria e por outra da poesia”, passando a carregar, como um maravilhoso livro, um significado, onde cada pilar é uma letra, cada arcada é uma sílaba, e toda pirâmide uma palavra (HUGO, 2011, p. 218). No romance, esse significado pode ser lido tanto na trama e no encadeamento narrativo, quanto em seus capítulos mais desviantes, nos quais o narrador nos fornece suas ideias e perspectivas sobre arquitetura. Como aponta Suzanne Nash, por exemplo, em seu artigo “Writing a Building: Hugo’s *Notre-Dame de Paris*”, quase todos os eventos principais da narrativa acontecem diante dos portais da catedral, nos quais podemos ler “histórias de misericórdia e salvação” (NASH, 1983, p. 129, tradução nossa). De fato, podemos ver o arquidiácono Claude Frollo examinar, constantemente, ao longo da narrativa, os portais, as paredes, as colunas, e cada recanto e detalhe da simbólica igreja, objeto amado “por sua significação, por seu mito, pelo sentido que encerra, pelo símbolo sob as esculturas de sua fachada, como o primeiro texto sob o segundo num palimpsesto” (HUGO, 2011, p. 200). E esse enigma, eternamente proposto pela inteligência, indecifrável pelo engenho humano, sinaliza, como ressalta Nash (1983, p. 129, tradução nossa), “a medida total da perda de valor sagrado”, constituindo a catedral como um “espaço simbólico poetizado”, que é “apresentado como um vazio em forma de túmulo”, microcosmo outrora erguido pela fé, mas que agora encontra-se esvaziado de fiéis, os quais se acham não mais em seu interior, numa vida em comunhão, mas

em seu exterior e em situação de conflito com esse edifício, que nada mais tem de sagrado, pois desceu às profundezas do profano, destituindo de si a santidade e personificando o seu oposto: “Satã! Isso foi um passe de mágica!” (HUGO, 2011, p. 472), resmunga o duque do Egito, membro da Corte dos Milagres, consternado e espantado com a grande viga de madeira arremessada pela catedral sobre o crânio dos bandidos que se puseram a atacá-la.

De fato, a catedral representa muito mais do que um simples pano de fundo da narrativa: ela mesma, ao ganhar vida, define a trama das ações dramáticas. Podemos notar isso em inúmeras passagens do livro: ao ser colocada no centro da história, a igreja incorpora o verbo e transforma-se em sujeito, ao invés de ser objeto sobre o qual recai a ação, como notamos na exclamação da personagem Jehan: “Diabos! Será que as torres descem as suas balaustradas sobre nossas cabeças?” (HUGO, 2011, p. 474); ou mesmo quando um soldado desertado aponta uma imagem que bem poderia ter sido retirada de um conto fantástico: “Pelos bigodes do Papa! Vejam, as goteiras da igreja cospem melhor o chumbo fundido do que as máquinas de Lectoure.” (HUGO, 2011, p. 478); em outros momentos, seu interior ganha ânimo, adquirindo um certo ar mágico – “uma velha igreja encantada”, resmunga um velho boêmio (HUGO, 2011, p. 478) –, como se, de matéria inanimada, passasse a organismo vivo: “toda a igreja tomava um certo ar fantástico, sobrenatural, horrível; (...) ouvia-se uivar os cães, as serpentes, as tarascas de pedra que velavam dia e noite, o pescoço esticado e a garganta aberta ao redor da monstruosa catedral” (HUGO, 2011, p. 194); mas também a vemos transformada em protagonista de uma história de amor, e seu coração, requisitado pelos amantes, impõem-lhes a devoção de desvendar os seus mais bem guardados mistérios: “era um destino singular da igreja Notre-Dame, nessa época, ser amada assim, em dois graus diferentes e com tanta devoção”, seja pela beleza sublime de seus contornos e da composição de suas figuras, seja pelo enigma insolúvel de suas palavras de pedra, constantemente instigado na alma do apaixonado (HUGO, 2011, p. 200).

Ora, essa confusão entre homem e pedra, da qual nos fala Planche, não reflete meramente a posição do escritor face à particularidade de sua obra. Ela clarifica a oposição entre duas poéticas, “oposição, nos diz Rancière, que coloca a novidade *romântica* em ruptura não somente com as regras formais das belas-letras, mas com seu próprio espírito” (RANCIÈRE, 2010, p. 19). E essa oposição caracteriza-se, segundo o filósofo, pela diferença entre duas ideias distintas de conceber a relação entre matéria e pensamento, bem como o lugar onde ocorre esta relação, que não é outro senão a própria linguagem (RANCIÈRE, 2010, p. 19). Se retomarmos os termos estruturais do regime representativo, os princípios de ficção,

generecidade, conveniência e atualidade da palavra, a poética romântica, que se destaca no romance de Hugo, “pode ser caracterizada como uma perturbação (*bouleversement*) do sistema que os ordenava e hierarquizava” (RANCIÈRE, 2010, p. 19). Desse modo, a relação hierárquica estabelecida entre matéria e pensamento, entre corpo e alma, é minada pela potência da palavra escrita, a qual fornece vida às pedras, essas “sílabas de granito”(HUGO, 2011, p. 218) que formam a catedral gótica e as fazem falar, revertendo, nesse sentido, toda a cosmologia própria à representação (ROCKHILL, 2011, p. 13). O “estranho” movimento de posicionar a catedral no centro da narrativa e no lugar das ações humanas (ênfático pelo próprio título do livro, “*Notre-Dame de Paris*”) implica essa reversão cosmológica, a partir da qual as aventuras, as histórias e os destinos das personagens do romance passam a ser definidos “como uma outra encarnação do que a própria catedral expressa”, isto é, o livro “coloca em cena seus personagens como figuras desvinculadas da pedra e do sentido que ela encarna. E, para isso, sua frase anima a pedra, a faz falar e agir” (RANCIÈRE, 2010, p. 20). O princípio de conveniência, a escolha do estilo e expressão adequados a determinada representação, que fornece às personagens o discurso condizente com a sua posição social e apropriado à circunstância, antes subordinado ao princípio de ficção, liberta-se, emancipando-se dessa submissão “em favor do poder da palavra conferido ao novo objeto do poema, tomando o lugar de sua amante” (RANCIÈRE, 2010, p. 20). O princípio de ficção é deposto de sua regência, abrindo espaço para a primazia da linguagem alçar-se em toda a sua potência e onipresença, permitindo, como ressalta Rockhill, que “o reino silencioso excluído da fábula assuma uma linguagem própria, enquanto as pedras mudas de Notre-Dame dão voz à história da civilização francesa” (ROCKHILL, 2011, p. 13). E essa emancipação do princípio de conveniência, ou da *elocutio* latina, das amarras do princípio de ficção, ou da *inventio*, coloca em cena o poder expressivo dos novos objetos da arte, onde a sua materialidade revela a “força locucionária das coisas silenciosas” (ROCKHILL, 2011, p. 13).

Desse modo, essa onipotência perturbadora da linguagem é, também, diz Planche, a expressão da reversão das hierarquias internas à representação: com a literatura, a “parte material” da linguagem, isto é, o vocabulário, o poder sonoro e imagético das frases, usurpa o lugar que era próprio à parte intelectual da arte, a sintaxe que, no âmbito da poética representativa, subordinava a materialidade da linguagem, reduzindo-a a mera expressão do pensamento e do encadeamento narrativo:

E não apenas a poesia tem muito a sofrer com essa inversão de papéis que pertencem ao homem e à pedra; mas a própria língua não pode, impunemente, prestar-se à expressão dessa monstruosidade. Dado que a pedra e o homem não são mais do que um ponto, ocorre, na língua, uma inversão da mesma natureza. A parte material da língua, isto é, o vocabulário, reduz à servidão a parte intelectual, ou seja, a sintaxe. A poesia, reduzida à pura descrição, precisa, sobretudo, de sinônimos, de epítetos; ela necessita de frases espessas, cuja ramificação seja impenetrável; preocupada com mil detalhes que encontra no seu caminho, animada pelo desejo de representar tudo o que vê, como teria tempo para procurar as linhas principais de uma ideia, de desenhá-las claramente? (PLANCHE, 1838, p. 757, tradução nossa).

A emancipação da materialidade da linguagem do governo das ideias ameaça a poesia a se tornar, segundo o crítico, pura descrição dos fatos, enaltecendo o detalhe inútil e sem função da trama das ações, elevando-o de estatuto. Esse excesso descritivo, inaugurado pelo romance e que tanto preocupa Planche, tornar-se-á uma das principais características da literatura, e não cessará de perturbar em demasia não somente os seus contemporâneos, mas também aqueles que, no século seguinte, enxergarão, no detalhe anódino, uma coluna de silêncio, uma palavra petrificada, ou um “excesso de realidade”, maneira pela qual Roland Barthes, por exemplo, designará a prosa de Gustave Flaubert em seu famoso escrito “O efeito de real”, publicado em 1968, período no qual a análise estrutural da narrativa encontrava-se em seu apogeu.

Em “Um Coração Simples”, o primeiro dos contos que compõem o seu célebre *Trois Contes*, publicado em 1877 e que viria a ser o seu último livro finalizado em vida (o autor interrompe, em 1875, a redação de sua grande obra, *Bouvard e Pecuchét*, exausto pelo demasiado esforço que este livro exigia, assim como por inúmeros problemas familiares, retornando a ele somente após a publicação de *Trois Contes* sem, no entanto, concluí-lo, pois acaba falecendo em 1880), Flaubert conta-nos a história da vida de Felicité, a governanta que, “por cem francos ao ano”, trabalhou e cuidou da casa da burguesa Sra. Aubain enquanto viveu, mesmo esta não sendo, como nos diz o autor, “uma pessoa amável” (FLAUBERT, 2019, p. 15). A patroa, viúva de um rapaz jovem e sem muitas posses, morto em 1809, com quem teve dois filhos, herdou dele suas inúmeras dívidas e, para saná-las, vendeu seus imóveis, salvo duas granjas que lhe forneciam cinco mil francos ao ano, deixando também a casa onde vivia para morar numa propriedade menos dispendiosa, a qual o escritor descreve da seguinte forma:

A casa, revestida de ardósias, situava-se entre uma travessa e uma ruela que ia dar no rio. No interior, os desníveis do chão faziam tropeçar. Um vestíbulo estreito separava a cozinha do *salão* onde a sra. Aubin passava o dia inteiro, sentada à janela numa poltrona de palhinha. Rente ao lambri, pintado de branco, alinhavam-se oito cadeiras de mogno. Um velho piano sustentava, logo abaixo de um barômetro, uma pilha piramidal de caixas e cartões (FLAUBERT, 2019, p. 16).

Segundo Barthes⁵⁰, a prosa de Flaubert, ao enfatizar a descrição do *salão*, onde um velho piano sustentava, sob um barômetro, uma pilha de caixas e cartões, acaba gerando algo que escapa ao cálculo da ação, parte incontável na disposição das ações, a qual desempenharia o papel de “extrair e sistematizar as grandes articulações da narrativa” (BARTHES, 2004, p. 181). Segundo a análise estrutural, as minudências, ou como diz o próprio Barthes, os “pormenores supérfluos”, devem ser eliminados do cômputo geral do texto, sendo vistos como simples “enchimentos (catálises)”, cuja qualidade reside em seu efeito de conjunto ao estabelecer a cena narrativa ao leitor, situando-o na realidade espaço-temporal da história (BARTHES, 2004, p. 181-182 e SILVA, 2018, p. 150). Explicam-se alguns elementos: o piano, por si só, reflete, segundo o semiólogo, “o índice do padrão burguês da sua proprietária”, enquanto a pirâmide de caixas sobre ele exprime “um sinal de desordem e como que de deserança próprias a conotar a atmosfera da casa” (BARTHES, 2004, p. 182). Já o barômetro, qual seria a sua função? Nada explica esse objeto no quadro pintado por Flaubert, “objeto que não é nem descabido nem significativo e não participa, portanto, à primeira vista, da ordem do notável” (BARTHES, 2004, p. 182). Mas, ao não pertencer à “ordem do notável”, o barômetro ajusta-se a outra ordem, aquela dos “pormenores inúteis” e da “notação insignificante” (BARTHES, 2004, p. 182-183 e SILVA, 2018, p. 150). Em outras palavras, o objeto de medição não possui nenhuma função na análise estrutural, constituindo-se como um elemento parasita que eleva “o custo da informação narrativa” (BARTHES, 2004, p. 182). Ora, mas se a análise das estruturas se pretende exaustiva, intentando justificar “toda a superfície do tecido narrativo” (BARTHES, 2004, p. 182), então mesmo esse excesso descritivo, esse “detalhe absoluto” ou essa “unidade insecável”, que não

⁵⁰ A análise que se segue já fora por nós elaborada no artigo “Entre o romance e a poética representativa: Jacques Rancière e a ficção moderna”, publicado em 2018 na Revista VISO – Cadernos de estética aplicada, número 22, periódico da Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <<http://revistaviso.com.br/visArtigo.asp?sArti=244>>.

se subsume à estrutura lógica das ações ficcionais, deve ser também justificado, o que, como nota Rancière em *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*, significa o mesmo que provar a sua indispensabilidade, mostrando o lugar próprio da descrição na estrutura, assim como a sua função própria (RANCIÈRE, 2017b, p. 16). Para tanto, o autor das *Mitologias*, em primeiro lugar, insere o romance realista com todo o seu excesso de descrição na tradição antiga do discurso epidítico, também designado como discurso de aparato, o qual tinha como finalidade a admiração e a satisfação do prazer estético do espectador ou leitor por meio da construção de imagens e da elaboração de metáforas (RANCIÈRE, 2017b, p. 17). Para ilustrar essa filiação da descrição ao discurso epidítico, Barthes aponta o retrato esboçado por Emma Bovary da cidade de Rouen, motivado pelos casos extraconjugais da personagem. As descrições compostas a formar a imagem da cidade não passam, segundo o autor, “de um fundo descritivo a receber as joias de algumas metáforas raras, o excipiente neutro, prosaico, que veste a preciosa substância simbólica, como se, em Rouen, só importassem as figuras de retórica a que se presta a vista da cidade” (BARTHES, 2004, p. 185), isto é, como se a cidade só se revelasse pelas imagens criadas a partir das substituições da atividade metafórica:

Assim vista do alto a paisagem toda tinha o aspecto imóvel de uma pintura; os navios ancorados amontoavam-se num canto; o rio arredondava a sua curva ao pé das colinas verdes, e as ilhas, de forma oblonga, pareciam sobre a água grandes peixes parados. (...) As árvores das alamedas, sem folhas, formavam como matos violáceos no meio das casas (...). Por vezes um golpe de vento carregava as nuvens para a costa Sainte-Catherine, como vagas aéreas que se quebrassem em silêncio contra uma falésia (FLAUBERT, 2011, p. 379-380).

As descrições que formam a vista de Rouen são, para Barthes, formuladas como se a cidade fosse uma pintura (“as ilhas como grandes peixes negros parados”, “as nuvens como vagas aéreas que se quebrassem em silêncio contra uma falésia”), incorporando na linguagem a paisagem pintada (BARTHES, 2004, p. 186). Apesar de impertinentes, as metáforas que formam a cidade fornecem lindas imagens que agradam, ao contrário do barômetro na casa da sra. Aubain, o qual carrega um escasso efeito estético (RANCIÈRE, 2017b, p. 17). Nesse sentido, se o barômetro não possui como função o efeito estilístico-discursivo, resta-lhe somente a verdade de sua presença, do seu “estar aí” incondicional, de sua existência sem razão, objeto que “está ali simplesmente por estar” (RANCIÈRE, 2017b, p. 17). Essa seria a lógica do

efeito de real formulado pelo semiólogo: “a utilidade do detalhe inútil”, o “eu sou o real” que não precisa de razão para ali estar (RANCIÈRE, 2017b, p. 17), comprovando a sua realidade pelo simples fato de não ter nenhuma utilidade, pois ao real concreto “é reputado bastar-se a si mesmo” (BARTHES, 2004, p. 188). Assim sendo, a tarefa do elemento descritivo da prosa romanesca passa a ser a designação da realidade desvelada em todo o seu aparecimento, significando “aquilo que é ou foi” (BARTHES, 2004, p. 187), exercendo o papel de reconhecimento “daquilo que se deu”, cujo paradigma não é outro senão a *historia rerum gestarum*, o discurso histórico, “modelo dessas narrativas que admitem preencher os interstícios de suas funções com notações estruturalmente supérfluas” (BARTHES, 2004, p. 188 e SILVA, 2018, p. 151). Sabemos que, desde a *Poética* de Aristóteles, o discurso ficcional opõe-se ao discurso histórico. Como vimos a partir de Rancière, a poesia (épica ou trágica), não sendo feita de imagens, mas de ficções, ou seja, constituindo-se através de um *mythos*, de um enredo de ações ordenadas, não diz respeito à verdade do seu enunciado. Ela seria, desse modo, segundo Aristóteles, superior à história, na medida em que instauraria uma lógica causal a uma ordenação de acontecimentos, ao passo que a história está condenada à desordem, pois deve apresentá-los a despeito de sua desordem empírica constituinte (RANCIÈRE, 2009, p. 54). Assim, no esquema representativo, “a parte que cabia ao texto era o encadeamento ideal das ações, a parte da imagem, a de um suplemento de presença que lhe conferia carne e consistência” (RANCIÈRE, 2012b, p. 56). Devedora, portanto, do discurso histórico, o romance constituído pela proliferação descritiva encontra-se em oposição à verossimilhança representativa, manifestando o caráter incondicional dos elementos descritivos (SILVA, 2018, p. 152). Ao dizer da notação do real concreto e insignificante “eu sou o real, o real que é inútil, desprovido de sentido, o real que prova sua realidade por sua própria inutilidade e carência de sentido” (RANCIÈRE, 2010b, p. 76), Barthes implica-se na oposição entre o real desnecessário e a lógica da estrutura representativa: não encontrando seu lugar na hierarquia causal da ficção, ou antes, forçado a exercer uma não função, o “real inútil se opõe à racionalidade utilitária da estrutura como mera singularidade irreduzível” (SILVA, 2018, p. 152). Elemento estranho, basta-lhe, então, a designação de um espaço igualmente estranho, um não lugar, mas, ainda assim, um lugar, no interior do arcabouço representativo. Desse modo, ao estigmatizar a “evidência sem frase do real” (RANCIÈRE, 2017b, p. 17) ou do “ter-estado-presente” (BARTHES, 2004 p. 188), o autor de *A câmara clara* encontra-se, em 1968, ainda próximo do pensamento estrutural, o qual seria, aos olhos de Rancière, consoante à lógica do regime representativo (SILVA, 2018, p. 152). Pois essa crítica que procura contrapor a evidência do real sem função à estrutura não é uma formulação original de Barthes. Ela se situa, como nos

lembra Rancière (2017b, p. 16), em uma longa tradição crítica que enxerga com lástima a descrição do romance realista, e que, de maneira retroativa, passa por Jorge Luis Borges, no prólogo escrito para *A invenção de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, onde o escritor manifesta e julga como inaceitáveis as invenções dos capítulos de Marcel Proust, aos quais nos resignamos sem saber, “como a tudo que de insípido e ocioso há no dia a dia” (BORGES, 2014, Locais do Kindle 64-65), alcançando, em seguida, o *Manifesto do Surrealismo* (1924), de André Breton, para quem nada se compara ao vazio das descrições circunstanciais e insignificantes do romance, as quais não passam de “superposições de imagens de catálogo” (BRETON, 2001, p. 20), em declarado ataque à descrição do quarto da velha prestamista em *O Crime e Castigo*⁵¹, culminando, por fim, na tinta dos críticos oitocentistas, contemporâneos de Hugo e Flaubert, como é o caso de Planche, mas também de Barbey d’Aurevilly, para quem os escritos do autor de *A educação sentimental* não constituem um livro propriamente estruturado:

Não há um livro ali; não existe essa coisa, essa criação, esse trabalho de arte constituído por um livro com desenvolvimento organizado [...]. Ele escreve sem um plano, indo adiante sem uma visão total preconcebida, não sabendo que a vida, na sua diversidade e na desordem aparente de seus caprichos, é dotada de leis lógicas e inflexíveis [...] é um arrastar-se entre o insignificante, o vulgar e o abjeto pelo único prazer do deixar-se estar (D'AUREVILLY, 2006).

Entretanto, todas essas análises, para Rancière, incorrem no mesmo erro: a inflação do elemento descritivo em prejuízo da ação ficcional que constitui o romance não diz respeito, simplesmente, à exaltação dos elementos que formam os mitos da vida prosaica e cotidiana do mundo burguês “preocupado em afirmar sua perenidade” (RANCIÈRE, 2017b, p. 19), como também não diz respeito ao detalhe anódino e insípido que escapa à estrutura representativa, e que deve, portanto, mesmo que forçosamente, estabelecer nela seu lugar e sua função, mesmo que estes sejam um não lugar e uma não função. O excesso descritivo do romance marca, ao

⁵¹ “O pequeno quarto em que o jovem entrou, com papel amarelo forrando as paredes, vasos de gerânio e cortinas de musselina nas janelas, estava naquele instante intensamente iluminado pelo poente. (...) Mas nada havia de especial no quarto. O mobiliário, todo de madeira amarela e muito velho, era constituído de um sofá com um imenso encosto arqueado de madeira, uma mesa oval em frente do sofá, um toucador com espelho disposto entre as janelas, cadeiras junto às paredes e ainda uns dois ou três quadros baratos em molduras amarelas, representando senhoras alemãs com pássaros nas mãos – eis todo o mobiliário.” (DOSTOIÉVSKI, 2010, p. 24).

contrário, “a ruptura da ordem representativa e do que era seu cerne, a hierarquia da ação”, como afirma Rancière (2017b, p. 19), onde as suas partes deixam de se subordinar à estrutura da obra em sua totalidade (SILVA, 2018, p. 155). E esse rompimento está relacionado, igualmente, à intriga que permeia as narrativas dos livros do século XIX: “a descoberta de uma capacidade inédita dos homens e das mulheres do povo de obter formas de experiência que lhes eram, até então, recusadas” (RANCIÈRE, 2017b, p. 19). Nota Rancière que, quando d’Aurevilly critica a prosa de Flaubert, não é simplesmente pelo fato de existir descrição. O problema para o crítico reside, antes, em haver no romance *somente* descrição, faltando a este aquilo que faz a ficção ser o que é, “um corpo em que as partes se coordenam sob a direção de um centro” (RANCIÈRE, 2017b, p. 20). Esse corpo, sabemos, é fundamentado pela ideia de organicidade platônica do discurso vivo, e principalmente pelo princípio de ficção aristotélico, o qual fornece à poesia um “modelo de racionalidade” (RANCIÈRE, 2017b, p. 21). E o barômetro sobre o piano, na casa da burguesa, bem como as paredes amarelas e os móveis de madeira no apartamento da usurária, ameaçam à ruína esse modelo.

O poema, sabemos, é compreendido por Aristóteles como uma organização de ações. Mas, ressalta Rancière, essa ação está longe de ser apenas o ato de um ou mais indivíduos. Ela é, antes, “uma categoria organizadora de uma divisão hierárquica do sensível” (RANCIÈRE, 2017b, p. 21), mediante a qual distinguem-se dois tipos de homens: os homens de ação, “que vivem ao nível da totalidade porque são capazes de conceber grandes fins e de tentar realizá-los enfrentando outras vontades e golpes do acaso” (RANCIÈRE, 2017b, p. 21), e os homens passivos ou mecânicos, para os quais a vida acontece somente diante de seus olhos, “porque vivem na simples esfera da reprodução da vida cotidiana e porque suas atividades são meios para assegurar essa reprodução” (RANCIÈRE, 2017b, p. 21). Estes últimos são passivos não porque não exercem nenhuma atividade, mas simplesmente porque a eles cabe somente fazer o seu próprio negócio, isto é, a eles convém fazer nada além daquilo que já fazem, sendo, conseqüentemente, “excluídos da ordem dos fins que é o da ação” (RANCIÈRE, 2017b, p. 21). Essa divisão entre homens ativos e homens passivos encontra o seu paralelo na própria trama representativa clássica, cujo núcleo estruturante não é outro senão a ideia de verossimilhança, a qual adquire o seu modelo da estratificação social e determina os pensamentos, sentimentos e ações esperados do sujeito representado, reservando aos homens ilustres o feito de grandes ações e o sentimento de emoções elevadas na economia narrativa, deixando pouco ou nenhum espaço para a plebe, a gente miúda e os objetos materiais (RANCIÈRE, 2017b, p. 23).

Nesse sentido, o reino do excesso descritivo e do detalhe faz com que todos os episódios, todos os acontecimentos, personagens e ações sejam igualmente importantes, ou igualmente insignificantes, colocando em cena uma “democracia literária” (RANCIÈRE, 2017b, p. 22), a qual significa, simultaneamente, duas coisas: em primeiro lugar, ela é o “privilégio dado à visão material; em segundo, ela é “a igualdade de todos os seres, de todas as coisas e de todas as situações oferecidas à visão” (RANCIÈRE, 2017b, p. 22). Se os detalhes da prosa romanesca são, segundo os críticos, insignificantes, é porque, lembra-nos Rancière (2017b, p. 22), a vida que se encontra ligada a eles é igualmente insignificante: no regime poético, a personagem é representada em virtude de seus atributos superiores, naturais ou espirituais, adquiridos pela formação ou não, e cujos sentimentos encontram um espaço assegurado para o seu pleno desenvolvimento, na medida em que, na economia da obra, não há espaço para a plebe ou para os objetos. Esse mundo povoado pelas almas nobres e elevadas, afirma o crítico Armand de Pontmartin, “olhava para as pessoas pequenas apenas pela porta de suas carruagens e para os campos apenas pelas janelas de seus palácios” (PONTMARTIN, 1860, p. 321, tradução nossa). Ao contrário, no romance que nasce pelas construções descritivas de Hugo e Flaubert, “todos os personagens são iguais”, e os homens guardam, juntamente aos objetos, uma mesma proporção (PONTMARTIN, 1860, p. 322):

O trabalhador rural, o palafreireiro, o mendigo, a ajudante de cozinha, o ajudante do boticário, o coveiro, o vagabundo e a mulher que lava a louça assumem uma posição enorme; naturalmente as coisas ao seu redor também se tornam tão importantes quanto eles próprios; eles só poderiam ser distinguidos pela alma e, nessa literatura, a alma não existe (PONTMARTIN, 1860, p. 322).

A crítica tecida pelo conde de Pontmartin revela o lastro social do regime representativo, que pressupõe uma obra estruturada e organizada, cujas partes devem refletir a divisão das almas e dos corpos da boa cidade. A igualdade promovida pelo romance vem, assim, perturbar a ficção orgânica da poesia representativa, ao mesmo tempo que coloca o temor nos críticos que opõem o detalhe à estrutura, pois, para eles, a desordem narrativa de *Um coração simples* ou de *Madame Bovary* liga-se, necessariamente, à desordem das condições sociais (RANCIÈRE, 2017b, p. 22), uma vez que o problema não reside somente na plebe ou nos objetos descritos impossibilitarem o relato e o encadeamento das ações, mas, principalmente,

como diz Rancière, consiste na desordem das paixões dos seres comuns que “vêm embaralhar a própria divisão entre as almas de ouro destinadas aos sentimentos refinados e as almas de ferro destinadas às atividades prosaicas” (RANCIÈRE, 2017b, p. 24). A função do barômetro inútil não é, assim, como quer Barthes, atestar o real enquanto real, mas fornecer à sensibilidade a textura desse real, isto é, dar a ver ao leitor a forma de vida vivida pelas personagens que povoam o conto, resumindo, pela sua inutilidade constituinte, todo um universo sensível. A função do barômetro enquanto objeto material é marcar as condições atmosférico-temporais dos dias daquelas pessoas, cuja vida se resume em saber se o tempo estará favorável ou não para a realização das suas atividades cotidianas, isto é, “ele marca a separação entre os que vivem na sucessão de trabalhos e de dias, e os que vivem na temporalidade dos fins” (RANCIÈRE, 2017b, p. 25). Ora, a partir do romance, esse objeto passará a indicar outra coisa: “o elo dessas existências obscuras com o poder dos elementos atmosféricos, as intensidades do sol e do vento e a multiplicidade dos acontecimentos sensíveis cujos círculos se ampliam ao infinito” (RANCIÈRE, 2017b, p. 25). O mundo da gente pequena deixa de ser somente aquele do trabalho e da sucessão dos dias, oposta à grandeza dos feitos e das ações. Ele passa a ser, assim, o mundo da democracia, que faz coexistir sensivelmente pessoas e objetos, temas e sentimentos, suspendendo a ordem representativa clássica do encadeamento causal de ações (RANCIÈRE, 2017b, p. 25). É nesse sentido que Rancière pode afirmar que o “efeito de real”, postulado pelo semiólogo, significa, antes, um “efeito de igualdade” (RANCIÈRE, 2017b, p. 26). Mas este, o filósofo ressalta, não quer dizer simplesmente a equivalência de todos os sentimentos, personagens, objetos e acontecimentos. Se todos os sentimentos, de fato, não são idênticos, é verdade, todavia, que qualquer um, qualquer homem ou mulher pode senti-los, deixando-se guiar, impulsivamente, por eles, tornando-se suscetíveis à felicidade e ao desprazer próprios às grandes paixões (RANCIÈRE, 2017b, p. 26).

Segundo o filósofo, esse é o significado da “democracia literária”: ela enfrenta a dimensão política da verossimilhança, cerne do regime representativo, revelando-nos, assim, o segundo aspecto da reversão operada pela revolução silenciosa e estética da literatura: o princípio de generecidade, o qual conferia ao tema representado o seu gênero adequado, é desmantelado pelo princípio de igualdade da democracia literária, segundo o qual “qualquer um, a partir de então, pode sentir qualquer sentimento, qualquer emoção ou paixão” (RANCIÈRE, 2017b, p. 26). Se, como vimos a partir do princípio de generecidade, um gênero poético (epopeia, tragédia ou comédia) define-se pelo tema representado, qual outro gênero coloca em sua centralidade a catedral de pedras de *Notre-Dame de Paris* senão o gênero

“romance”? Mas, se a partir dele todos os temas e pessoas representadas coexistem na sensibilidade de maneira equitativa e igualitária, como defini-lo? Para Rancière, o romance vem balizar a essência do regime representativo, colocando em xeque a lógica da verossimilhança, mas o faz não por ser um gênero a mais inserido na fileira de formas poéticas que remontam à tradição, como se houvesse uma continuidade entre as formas clássicas e a literatura, mas, sim, por ser um “gênero falso, um gênero não genérico que não cessou de viajar, desde seu nascimento ancestral, dos templos sagrados e dos tribunais principescos às casas dos mercadores, às casas de jogos ou aos bordéis” (RANCIÈRE, 2010, p. 29), e que rompe a lógica representativa, suprimindo o regime das *belles-lettres*. O romance é, assim, “o gênero do que é sem gênero”, que circula livre e indistintamente sob os diversos olhares da multiplicidade dos leitores, não se restringindo a um determinado espaço ou público, pois ele é “desprovido de todo princípio de apropriação”, consequentemente, sendo “desprovido de uma natureza ficcional determinada” (RANCIÈRE, 2010, p. 29). E é essa anarquia (*an-arkhé*) do gênero não genérico do romance, situado à margem da eloquência, que Flaubert transformou em princípio e axioma da “Arte pura”, ao proclamar não haver mais “nem bons nem maus temas” a serem representados, sendo “o estilo, por si só, uma maneira absoluta de ver as coisas” (FLAUBERT, 1991, p. 31, tradução nossa). Assim, se as histórias de amor e adultério de uma moça de província, ou ainda a narrativa da vida de uma empregada interessam tanto quanto as intrigas de heróis, príncipes e princesas – se “Yvetot vale tanto quanto Constantinopla”, como diz o escritor em carta à Louise Colet –, conclui-se, então, que não há mais um modo expressivo adequado para a representação de um determinado tema, revelando, desse modo, a terceira reversão operada pela revolução silenciosa da literatura: a destituição do princípio de conveniência pela indiferença do estilo com relação ao tema representado. O estilo, que no seio do regime representativo dizia respeito às formas expressivas apropriadas aos diferentes tipos de personagens em um determinado gênero, passa a ser, com o romance, essa maneira absoluta de ver as coisas, como diz Flaubert, tornando-se, assim, “o próprio princípio da arte” (RANCIÈRE, 2010, p. 29).

É com a revolução silenciosa do romance, portanto, que a literatura pôde nascer enquanto tal, compreendida não como um gênero poético, mas, como afirma Rancière, “como uma experiência e uma prática autônomas da linguagem” (RANCIÈRE, 2017, p. 29), desligando-se das atribuições da retórica e da poética clássicas, suspendendo, consequentemente, a subordinação da escrita à palavra em sua atualidade, rompendo, assim, com o último princípio do regime clássico das *belles-lettres*, o princípio de atualidade da

palavra. O espaço privilegiado do teatro, enaltecido pelo regime representativo como o local por excelência da consagração do discurso em ato e da palavra eficaz, sai de cena com o advento do romance, esta criação formada pela palavra muda-falante democrática que, a esmo, à maneira de um andarilho, perambula sem um destino e um caminho próprios, como um “nômade perturbador nos campos do sentido” (ROCKHILL, 2011, p. 14), suplantando todos os paradigmas da representação e revertendo a ordem cosmológica da poética da era clássica:

Ao primado da ficção, opõe-se o primado da linguagem. À sua distribuição em gêneros, opõe-se o princípio anti-genérico da igualdade de todos os temas representados. Ao princípio de conformidade, opõe-se a indiferença do estilo com relação ao tema representado. Ao ideal da palavra em ato, opõe-se o modelo da escritura. Esses são os quatro princípios que definem a nova poética (RANCIÈRE, 2010, p. 28).

3.2.4. O regime estético das artes

Se a poética da época clássica é constituída por uma estrutura, na qual a dignidade dos temas rege a hierarquia dos gêneros da representação, definindo, a partir destes, as situações e formas expressivas convenientes ao tema, será com a revolução silenciosa e imperceptível, promovida pela literatura, que essa relação entre tema, gênero e forma adequada de representação se dissolverá. Nesse sentido, podemos dizer, com Rancière, que “o regime estético das artes é, antes de tudo, a ruína do sistema da representação” (RANCIÈRE, 2009, p. 47), ruína que, como vimos, decorre da reversão termo a termo de todos os princípios que regem o antigo paradigma, revolucionando a ordem cosmológico-hierárquica instituída pelos princípios da retórica e da poética (SILVA, 2018, p. 156) e inaugurando, no campo das artes, uma “democracia” e, especificamente no terreno da arte da palavra, uma “democracia literária”, essência do gênero não genérico da prosa romanesca que torna possível a coexistência, no plano do sensível, de qualquer pessoa e qualquer objeto. A revolução estética promovida pela literatura é, antes de tudo, “a glória do *qualquer um*” (RANCIÈRE, 2009, p. 48), pois, com a destituição das regras representativas, potencialmente, qualquer objeto pode vir a ser

considerado uma obra de arte, assim como qualquer gesto ou atividade pode gerá-la (DAVIS, 2010, p. 136), havendo uma “disponibilidade geral de todos os temas para qualquer forma artística” (RANCIÈRE, 2012b, p. 128).

As formas interpretativas do regime ético das imagens, mas também do regime representativo das artes, fundamentam-se numa divisão que pressupõe, por um lado, uma exterioridade e, por outro, uma representação que adquire o seu fundamento nessa própria exterioridade. No caso do regime ético, as imagens e as palavras são julgadas pela sua origem e destinação, isto é, pelo seu teor de verdade (sua veracidade ontológica) e pelos efeitos induzidos naqueles que as contemplam, ao passo que, no regime representativo, a obra de arte é guiada pelos princípios de ficção, genenericidade, conveniência e atualidade, cujo emblema é a “tragédia clássica francesa”, e os quais são sistematizados pelos “grandes tratados franceses do século XVIII, de Batteaux a La Harpe, passando pelos *Commentaires sur Corneille* de Voltaire” (RANCIÈRE, 2012, p. 49). Ora, com o regime estético das artes, inaugurado pela revolução silenciosa da literatura, ocorre, precisamente, uma mudança na percepção e concepção que temos da obra de arte, a qual liberta-se da lei representativa, deixando, consequentemente, de se referir a um princípio exterior e regulador, passando a ser compreendida em sua singularidade, isto é, como um mundo em si mesma (KOLLIAS, 2007, p. 84). Nesse sentido, o regime estético é o único a partir do qual podemos falar da “arte” no singular, e não de “artes”, pois afasta da obra toda lei exterior, como os critérios da poética mimética que definiam, identificavam e avaliavam certos objetos e certas práticas como sendo “artes” (DAVIS, 2010, p. 136): “o regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes” (RANCIÈRE, 2009, p. 33-34)

Assim, a partir do regime estético, a identificação da arte não é feita, como no regime anterior, pelo respeito às regras específicas que determinam as maneiras de fazer. Nele, a arte é compreendida em sua singularidade, e sua identificação ocorre não mais pela “distinção no interior das maneiras de fazer” (RANCIÈRE, 2009, p. 32 e 2004b, p. 44) mas, como afirma Rancière (2009, p. 32 e 2004b, p. 44), pela “distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte”. Segue-se daí o termo “estético” para caracterizar esse regime: essa palavra não designa uma teoria da sensibilidade ou do gosto, mas também não caracteriza uma ciência sobre o belo, ou até mesmo uma disciplina que se ocupa da arte, como vimos anteriormente. Para Rancière, ela significa “o modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser de seus objetos” (RANCIÈRE, 2009, p. 32). Não mais subsumida às categorias externas a

ela, como o juízo ético ou as regras de produção e recepção baseadas na poética e na retórica clássicas, a obra de arte pertence a um “regime específico do sensível” (RANCIÈRE, 2009, p. 32), isto é, a um “sensório específico” (RANCIÈRE, 2004b, p. 44), e sua existência, enquanto obra de arte, não sendo adquirida “por critérios de perfeição técnica”, passa a ser obtida pela sua atribuição a “uma certa forma de apreensão sensível” (RANCIÈRE, 2004b, p. 44). A obra de arte não é mais regida, portanto, pela dualidade representativa: ela não mais adquire a sua lei do princípio mimético, como também não impõe à matéria passiva uma forma ativa. Ela é, agora, “uma forma sensível, heterogênea em relação às formas comuns de experiência sensível marcadas por essas dualidades” (RANCIÈRE, 2004b, p. 45), passando a fornecer, assim, uma outra experiência, a qual “suspende as conexões ordinárias entre aparência e realidade, mas também entre forma e matéria, atividade e passividade, entendimento e sensibilidade” (RANCIÈRE, 2004b, p. 45). E essa suspensão ocorre, precisamente, por habitar no sensível essa heterogeneidade, “a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, *logos* idêntico ao *pathos*, intenção do inintencional, etc.” (RANCIÈRE, 2009, p. 32). Essa é a característica singular do regime estético: a identidade de contrários, do saber e do não-saber, do agir e do não agir, mas também a suspensão da relação hierárquica e verticalizada entre forma e matéria, constituem o ser da obra de arte e o núcleo invariável que a identifica enquanto tal.

A expressão mais bem-acabada dessa identidade de contrários pode ser lida na formulação do gênio kantiano. De acordo com Kant, no §46 da “Analítica da Faculdade de Juízo Estética” de sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, o artista não produz uma obra de arte bela por meio da aplicação de regras apreendidas e posteriormente executadas, uma vez que tais regras não são possíveis de serem estabelecidas. No entanto, o filósofo afirma, a atividade artística ainda precisa ser governada por regras, uma vez que “cada arte pressupõe regras” (KANT, 2012, §46, p. 182), e seus produtos “têm de ser ao mesmo tempo modelos, isto é, exemplares”, não surgidos da imitação e servindo, simultaneamente, de padrão e paradigma aos outros objetos artísticos (KANT, 2012, §46, p. 182). Esse paradoxo é solucionado por Kant através do conceito de gênio, uma capacidade ou “talento (dom natural) que dá a regra à arte” (KANT, 2012, §46, p. 181). O gênio artista possui a capacidade natural de produzir objetos de arte (objetos julgados como belos, segundo Kant), mas esse talento não requer dele a compreensão consciente das regras de produção. De fato, o gênio, nas palavras de Kant, “não sabe como as ideias para tanto encontram-se nele e tampouco tem em seu poder imaginá-las arbitrária ou planejadamente e comunicá-las a outros em tais prescrições, que as ponham em

condição de produzir produtos homogêneos” (KANT, 2012, §46, p. 182). O pensamento estético, assim, pode ser resumido na ideia de gênio kantiano, este “poder ativo da natureza que opõe a sua própria potência a qualquer modelo, a qualquer norma”, fazendo-se, ele mesmo, a sua própria norma, mas que, ao mesmo tempo, não sabe o que faz, sendo “incapaz de prestar contas” (RANCIÈRE, 2012, p. 27).

Mas, antes mesmo da ideia de gênio ter sido formulada por Kant, essa identidade de contrários já se manifestava nas investigações de Giambattista Vico em busca do “verdadeiro Homero”. Por isso, podemos afirmar, juntamente com o filósofo, que o regime estético das artes remonta à sua origem no século XVIII (dá o seu primeiro passo no século XVIII), quando Vico, em sua *Ciência Nova*, desenvolve, para além de seu relato das origens e da história da sociedade civil, a gênese e a característica da poesia homérica contra a tradição aristotélica, o que ele denomina de “a descoberta do verdadeiro Homero” (VICO, 2008, p. 103). O que interessa a Vico não é a investigação de uma teoria da arte, mas o antigo problema da “sabedoria secreta” dos poemas homéricos (VICO, 2008, p. 107), isto é, compreender se as fábulas poéticas são, como a linguagem hieroglífica dos egípcios, uma forma alegórica depositária de um pensamento filosófico (RANCIÈRE, 2012, p. 28). Sabemos da posição de Platão em relação às fábulas homéricas: considerada como algo enganoso e, portanto, não adequada à formação do homem grego, a poesia era apontada, por Platão, pelo seu caráter imoral, e o filósofo denunciava aqueles que acreditavam encontrar na narrativa de Homero alegorias cosmológicas (RANCIÈRE, 2012, p. 28). Esse problema, assinala Rancière, continua na era protocristã: contra a acusação de idolatria, os autores pagãos se valiam da sabedoria críptica presente tanto na escrita ideogramática quanto na fábula poética. E essa questão retorna após o Renascimento, nos séculos XVII e XVIII, promovida especialmente pelos debates acerca da origem da linguagem, contexto no qual Vico se insere (RANCIÈRE, 2012, p. 28).

Segundo Rancière, Vico pretende, em sua investigação, “liquidar a ideia de uma sabedoria misteriosa oculta nas escritas imagéticas e nas fábulas poéticas” (RANCIÈRE, 2012, p. 28). Ao observar que “os sentimentos e costumes vulgares fornecem aos poetas as suas matérias apropriadas” (VICO, 2008, p. 104), e, uma vez que, na idade dos heróis, da qual Homero faz parte, tais costumes formavam um estado da natureza humana “bárbara” e “selvagem”, o filósofo latino constata que a poesia homérica não pode ser dotada de “qualquer sabedoria secreta” (VICO, 2008, p. 107), muito menos ser considerada como o resultado da atividade criativa de um indivíduo singular, uma vez que ela representa o gênero imaginativo do povo grego, dessas “crianças das nações” (VICO, 2008, p. 116) e destes filhos primeiros da

humanidade que, ainda não capazes de formular conceitos inteligíveis das coisas, “tinham uma necessidade natural de criar personagens poéticos”, isto é, “universais ou conceitos-classes imaginativos, reduzindo a eles, como a certos modelos ou retratos ideais, todas as espécies particulares que a eles se assemelham” (VICO, 1948, p. 66-67). Vico, portanto, emprega suas formulações acerca do universal imaginativo, no caso específico de Homero, inferindo que, assim como no caso da Guerra de Tróia, a sua figura marca uma famosa época na história que, no entanto, talvez não tenha de fato ocorrido (VICO, 1948, p. 289).

Nesse sentido, Rancière identifica que Vico opõe à ideia da fábula poética, carregada de uma sabedoria secreta, “uma nova hermenêutica que relaciona a imagem não a um sentido oculto, mas às condições de sua produção” (RANCIÈRE, 2012, p. 28), subtraindo, ao mesmo tempo, a noção do poeta como criador de fábulas. Ao decidir ler Homero não como um poeta, cuja obra é fruto puramente do engenho, mas como uma “testemunha de um estado particular de linguagem e pensamento no qual seu próprio discurso estava incorporado” (ROCKHILL, 2004, p. 56), o filósofo latino contradiz a lógica aristotélica e representativa, refutando a imagem do poeta como um artífice de fábulas, caracteres e ficções. Vico constata, assim, que Homero não foi criador de fábulas, pois lhe era estranha a distinção entre história e ficção. As fábulas eram, para ele, a própria história, a qual recebia e transmitia em seus versos (VICO, 2008, p. 114-117 e 126; RANCIÈRE, 2012, p. 29). Além disso, Homero não foi um criador de alegorias poéticas e modelos de caráter individualizados, uma vez que, como vimos acima, as figuras de seus personagens são abstrações em imagens, “único modo pelo qual um pensamento, igualmente incapaz de abstrair e de individualizar, pode figurar virtudes (RANCIÈRE, 2012, p. 29). Ademais, o poeta não foi um inventor de brilhantes metáforas e adornos poéticos, pois a sua linguagem, constituída por imagens e semelhanças, era o modo de falar dos primeiros povos (VICO, 2008, p. 118; RANCIÈRE, 2012, p. 29). Por último, Homero não foi o fundador de métricas e versos, posto que ele presencia um estado da linguagem em que a palavra não se distinguia do canto (VICO, 2008, p. 118-119; RANCIÈRE, 2012, p. 29). Nessa perspectiva, todas as características imputadas ao poeta fabulador transformam-se, de acordo com Rancière, em propriedade de sua linguagem, “de uma linguagem que é sua na medida em que não lhe pertence, em que não se constitui num instrumento à sua disposição, mas no testemunho de um estado de infância da linguagem, do pensamento e da humanidade” (RANCIÈRE, 2012, p. 30). Homero é poeta devido a essa identidade de contrários: entre o que quer e o que não quer, entre o intencional e o inintencional, entre aquilo que faz e aquilo que ignora. “O fato poético está ligado a essa identidade de contrários, a essa distância

entre uma palavra e aquilo que ela diz” (RANCIÈRE, 2012, p. 30). Nesse sentido, o *logos* torna-se indiscernível do *pathos*.

Contudo, essa potência heterogênea, que fornece uma outra experiência sensível, não suspende somente a conexão entre entendimento e sensibilidade, atividade e passividade, consciente e inconsciente. Ela, ao mesmo tempo, suspende as relações habituais entre forma ativa e matéria passiva que marcavam o regime representativo. E esta suspensão, característica da nova partilha do sensível da era estética, pode ser resumida, segundo Rancière, pelo conceito de “jogo”, tanto em sua concepção kantiana, quanto em sua formulação schilleriana.

A noção kantiana do “livre jogo” das faculdades é, de fato, central em sua análise da experiência estética presente na terceira crítica. De acordo com Kant, o livre jogo se dá entre as faculdades da imaginação e do entendimento, os quais se encontram em livre harmonia, “porque nenhum conceito determinado limita-as a uma regra de conhecimento particular” (KANT, 2012, §8, p. 55). Ora, para que a representação de um dado sensível se torne conhecimento, é necessária a atuação da imaginação, a qual compõe o múltiplo da intuição ou a síntese das representações, como também a do entendimento, que reporta a síntese à unidade do conceito, que unifica as representações (KANT, 2010, B103, p. 109 e 2012, §8, p. 55). Ou seja, no estado de livre jogo com o entendimento, a imaginação “está em conformidade com as condições gerais para a aplicação de conceitos a objetos que são apresentados aos nossos sentidos, mas sem que nenhum conceito específico seja aplicado” (GINSBORG, 2014), isto é, sem que ela seja restrita pelo entendimento mediante conceitos determinados.

Para Rancière, o que interessa do conceito de jogo livre das faculdades é a dupla suspensão que ele promove: “uma suspensão do poder cognitivo”, ou seja, da razão e do entendimento, “determinando os dados sensíveis segundo suas categorias”, mas também uma “suspensão correlativa ao poder da sensibilidade que impõe os objetos do desejo” (RANCIÈRE, 2004b, p. 45). E essa dupla suspensão é traduzida por Schiller, através do seu conceito de “impulso lúdico”, como estabelecido na Carta XV, em *A educação estética do homem*. Ao analisar a natureza humana, Schiller constata que a alta abstração conduzida pelo pensamento distingue no homem dois conceitos: aquilo que permanece, a sua “pessoa”, e aquilo que é mutável, o seu “estado”, os quais podem ser compreendidos como “o si mesmo e suas determinações” (SCHILLER, 2015, p. 55). O permanente do “si mesmo” é associado à personalidade, mera disposição para exteriorização, independência da matéria sensível: ele não é nada menos do que a “forma”. Já o mutável das “determinações” associa-se à sensibilidade, encontrando-se isolado das espontaneidades do espírito: ele nada mais é do que a “matéria”

(SCHILLER, 2015, p. 57). Estes dois lados, estas “duas tendências opostas no homem”, as quais constituem as “leis fundamentais da natureza sensível-racional”, coexistem em contradição no indivíduo e, para que o homem seja enquanto tal, no sentido pleno do verbo, é preciso que ambos os lados se harmonizem: é dever do homem “exteriorizar todo o seu interior e formar todo o exterior” (SCHILLER, 2015, p. 57). Para cumprir esse intento, Schiller argumenta que nós somos impelidos por duas forças opostas que nos impulsionam nessa dupla tarefa de “tornar mundo tudo o que é mera forma” e de “aniquilar em si mesmo tudo o que é mundo e introduzir coerência em todas as suas modificações” (SCHILLER, 2015, p. 57). O primeiro desses impulsos é denominado de “impulso sensível”, cujo objeto de atuação é o que Schiller nomeia de “vida” em sentido amplo, isto é, “todo o ser material e toda a presença imediata nos sentidos” (SCHILLER, 2015, p. 73). A segunda força, por sua vez, é caracterizada de “impulso formal”, cujo objeto não é outro senão a “forma”, conceito “que compreende todas as disposições formais do objeto e todas as suas relações com as faculdades do pensamento” (SCHILLER, 2015, p. 73). Na décima quarta carta de seu escrito, Schiller sugere que, quando o homem vivencia estes dois impulsos de maneira equilibrada, encontrando-se em um estado de “simultaneidade”, no qual se torna consciente de sua liberdade, ao mesmo tempo que sente sua existência, em que se percebe como matéria e se conhece como espírito, um novo impulso surge, o “impulso lúdico” (SCHILLER, 2015, p. 69). Mediante o “impulso lúdico”, os impulsos sensível e formal passam a atuar juntos, sendo direcionados “a suprimir o tempo no *tempo*, a ligar o devir ao ser absoluto, a modificação à identidade” (SCHILLER, 2015, p. 70). Tomando-os, conjuntamente, o impulso lúdico impede que o homem seja dominado ou pela matéria ou pela forma: “na mesma medida em que toma às sensações e aos afetos a influência dinâmica, ele os harmoniza com as ideias da razão e, na medida em que despe as leis da razão de seu constrangimento moral, ele as compatibiliza com o interesse dos sentidos” (SCHILLER, 2015, p. 71). Logo, o “impulso lúdico” suspende a tirania da razão sobre a sensibilidade, ou da sensibilidade sobre a razão, inaugurando um novo estado de liberdade humana, unicamente capaz de florescer devido à natureza mista do homem:

No impulso lúdico o homem não desfruta da liberdade moral *stricto sensu*, mas de uma liberdade em meio ao mundo sensível. Isso acarreta uma consequência importante: para Schiller, sempre que contempla um objeto belo, o homem está ao mesmo tempo projetando simbolicamente sua própria liberdade nesse objeto. No juízo estético, a razão empresta a sua autonomia ao

mundo sensível e é por isso que se pode afirmar que o belo é ‘liberdade no fenômeno’” (SUZUKI, 2015, p. 15).

A ideia kantiana de livre jogo das faculdades suspende a imposição da forma sobre a matéria, ou da razão sobre a sensibilidade, e Rancière salienta que a sua recepção por Schiller, no contexto da Revolução Francesa, traduz-se em proposições políticas, uma vez que “o poder da forma sobre a matéria” pode ser compreendido como “o poder do Estado sobre as massas” ou “o poder da classe da inteligência sobre a classe da sensação, dos homens da cultura sobre os homens da natureza” (RANCIÈRE, 2004b, p. 46, tradução nossa). O “jogo” inaugura, desse modo, uma nova comunidade sensível, uma comunidade estética cujo pensamento não é outro senão o da desordem: “essa desordem não quer dizer somente que a hierarquia dos temas e dos públicos se embaralharam. Ela significa que as obras de arte não se relacionam mais com aqueles que as encomendaram, cuja imagem fixaram e celebraram a grandeza” (RANCIÈRE, 2004b, p. 23-24, tradução nossa).

A análise celebrada por Vico, bem como os conceitos de “jogo” e “impulso lúdico” fornecem, desse modo, o sentido do regime estético. Este se inicia com a suspensão dos critérios normativos do regime anterior, ao mesmo tempo com uma atitude que procura reinterpretar aquilo que a arte faz e o que a faz ser arte (RANCIÈRE, 2009, p. 36). As investigações de Rancière a respeito das formas estéticas evitam estabelecer um paradigma normativo de produção ou recepção artística, ao mesmo tempo que se furtam a desvendar um sentido oculto nas obras de artes. Com o regime estético, seu interesse reside, antes, nos “modos de percepção, ação e pensamento que são imanentes às formas específicas da prática artística” (ROCKHILL, 2004, p. 56). Por esse motivo, esse regime suspende os princípios externos à obra, transformando “radicalmente essa repartição dos espaços” (RANCIÈRE, 2009, p. 65) dos regimes anteriores, seja o juízo ético sobre a veracidade das imagens, seja o estatuto de ficção que designa o lugar próprio da obra de arte no interior da hierarquia poética. Ele questiona, simultaneamente, a *mimesis* e a *tekhne*: a primeira em proveito de uma “imanência do pensamento na matéria sensível” (RANCIÈRE, 2009, p. 66), e a segunda em proveito de uma horizontalidade entre forma e matéria, suspendendo “a ideia de técnica como imposição de uma forma de pensamento a uma matéria inerte” (RANCIÈRE, 2009, p. 66), pois um regime de identificação é, também, um regime de pensamento – o regime representativo é, no caso, uma “ideia de pensamento como ação que se impõe a uma matéria passiva” (RANCIÈRE, 2012, p.

25) —, colocando em causa, conseqüentemente, “a partilha das ocupações que sustenta a repartição dos domínios de atividade” (RANCIÈRE, 2009, p. 66).

Nesse sentido, os princípios extrínsecos à obra de arte são colocados em questão pelo regime estético das artes. Mas isso não quer dizer que, a partir de agora, a obra em sua singularidade signifique, simplesmente, uma “potência absoluta do fazer” em oposição às normas que definiam o regime representativo. A lei da arte não se encontra externamente a ela, mas internamente: “A obra resulta de sua própria lei de produção e é prova suficiente de si mesma”, afirma o filósofo em *O inconsciente estético* (RANCIÈRE, 2012, p. 27). Há, desse modo, uma incondicionalidade da obra de arte no regime estético, uma pura potência do incondicionado, oposta aos modelos e regras representativos. A arte fornece a sua própria lei, mas não sabe demonstrá-la e nem possui consciência de sua atividade. No regime estético, a arte é, portanto, uma identidade de contrários, identidade entre ação (feitura da obra) e passividade (oposição a um modelo), entre um saber e um não-saber.

Entretanto, juntamente às operações de suspensão e à singularidade da obra que caracterizam o regime estético, ocorre a perda dos critérios objetivos de identificação e juízo das produções artísticas. Se no regime representativo as regras eram identificáveis e numerosas, com a revolução estética, dado que a obra de arte fornece a sua própria lei, qualquer coisa ou objeto é passível de ser concebido como arte: o regime estético “afirma a absoluta singularidade da arte e destrói, ao mesmo tempo, todo critério pragmático dessa singularidade” (RANCIÈRE, 2009, p. 34). Conseqüentemente, a literatura deixa de ser uma ficção, um modo apropriado de contar histórias, tornando-se “um determinado arranjo de signos”, “uma prática autônoma” ou “um modo próprio da linguagem” (RANCIÈRE, 2009, p. 54; 2017, p. 29), que adquire “um modo de vida próprio”, vida esta que, como bem caracterizou Mallarmé, “existe e, se se quiser, sozinha, à exclusão de tudo”⁵² (MALLARMÉ, 2003, p. 167, tradução nossa). Ao mesmo tempo,

⁵² Vale ressaltar aqui a aproximação existente entre as formulações de Foucault e de Rancière a respeito da passagem da função representativa da linguagem à literatura enquanto forma autônoma da linguagem. O “surgimento da literatura”, ao final do século XVIII, diz Foucault em *As palavras e as coisas* (1999, p. 302), é a consequência da reconfiguração da percepção da arte de escrever, a qual deixa de ser mero instrumento de representação da realidade exterior à linguagem e ao texto, não sendo “mais feita pela voz ou pela representação nem comandada por elas” (FOUCAULT, 1999, p. 53), tornando-se, dessa forma, um modo particular de existência da linguagem. Diz Foucault a esse respeito: “Pode-se dizer, num certo sentido, que a ‘literatura’, tal como se constituiu e assim se designou no limiar da idade moderna, manifesta o reaparecimento, onde era inesperado, do ser vivo da linguagem. Nos séculos XVII e XVIII, a existência própria da linguagem, sua velha solidez de coisa inscrita no mundo foram dissolvidas no funcionamento da representação; toda linguagem valia como discurso. A arte da linguagem era uma maneira de ‘fazer signo’ — ao mesmo tempo de significar alguma coisa e de dispor, em torno dessa coisa, signos: uma arte, pois, de nomear e, depois, por uma reduplicação ao mesmo tempo demonstrativa e decorativa, de captar esse nome, de encerrá-lo e encobri-lo por sua vez com outros nomes, que eram sua presença adiada, seu signo segundo, sua figura, seu aparato retórico. Ora, ao longo de todo o século XIX e até nossos dias ainda — de Hölderlin a Mallarmé, a Antonin Artaud — a literatura só existiu em sua autonomia, só

a poesia não é a atividade cujo fim é a elaboração de poemas, os quais devem estar adequados ao tema e ao público. Ela é “um modo de ser na linguagem que qualquer objeto pode carregar se olhado de maneira ‘poética’” (KOLLIAS, 2007, p. 85). A esse respeito, diz Rancière:

Chamaremos de poético todo objeto suscetível de ser percebido segundo essa diferença de si mesmo que define a linguagem poética, isto é, a linguagem em seu estado original. A poeticidade é a propriedade pela qual qualquer objeto pode se duplicar, tomado não somente como um conjunto de propriedades, mas como a manifestação de sua essência: não apenas como efeito de certas causas, mas como a metáfora ou metonímia da potência que o produziu (RANCIÈRE, 2010, p. 40, tradução nossa).

O regime estético funda, assim, a singularidade da obra, ao mesmo tempo que estabelece “a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma” (RANCIÈRE, 2009, p. 34). Essa poeticidade que surge da passagem do regime representativo ao estético torna possível uma compreensão poética do mundo, na qual toda configuração sensível pode ser concebida como um arranjo de signos, “portanto como uma manifestação da linguagem em seu estado poético primeiro” (RANCIÈRE, 2010, p. 41, tradução nossa). E essa duplicação, afirma Rancière, pode ser estendida a todo e qualquer objeto, abrindo caminho para uma concepção poética do mundo. “Toda pedra pode, assim, ser linguagem”, diz o filósofo, ao constatar que todo e qualquer ser ou objeto pode ser considerado “poético”, seja o anjo de pedra esculpido na catedral de Paris, o qual “une a marca do trabalhador à potência do Verbo evocado e à potência da fé coletiva”, seja a bailarina sobre o palco que rabisca no ar com os seus passos uma escrita indelével (RANCIÈRE, 2010, p. 41). Própria ao Romantismo, essa visão que lê o mundo como poema pode ser sintetizada na célebre frase de Novalis: “a criança é o amor feito visível”, a qual carrega todo o sentido aberto pelo regime estético: “o efeito de uma causa é o signo que torna visível a potência de sua causa” (RANCIÈRE, 2010, p. 41). Desse modo, a Literatura abre caminho para a palavra órfã errar não somente sobre os signos escritos, mas igualmente para uma nova forma de incorporação da palavra, cujo significado apresenta-se de maneira imanente nas coisas, dando ao mundo sensível como um todo a sua própria voz.

se desprende de qualquer outra linguagem, por um corte profundo, na medida em que constituiu uma espécie de ‘contradiscurso’ e remontou assim da função representativa ou significante da linguagem àquele ser bruto esquecido desde o século XVI.” (FOUCAULT, 1999, p. 61).

Contudo, os objetos quaisquer do mundo só podem falar no momento em que seu significado passa a ser decifrado, do contrário, permanecem em seu mutismo obstinado. Essa é a contradição tornada manifesta pela Literatura: a da palavra muda em suas duas formas.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS – UMA CONTRADIÇÃO POSITIVA

O axioma da igualdade postulado por Joseph Jacotot, analisado por Rancière em *O mestre Ignorante*, não se liga somente ao processo de emancipação das inteligências, mas refrata-se também no campo das práticas artísticas, nas quais a igualdade emerge por meio da “revolução silenciosa”, acontecimento imperceptível que coloca em causa os alicerces do regime representativo. Este, vimos, é também denominado pelo filósofo de “poético”, pois nasce com a crítica de Aristóteles a Platão em torno da *mimesis*, postulando uma série de axiomas que servirão de base, séculos adiante, para a constituição dos sistemas das belas-artes e das belas-letras. O regime representativo libera a obra de arte dos juízos morais do regime ético das imagens, definindo um terreno próprio para a imitação poética, distinguindo-a das outras técnicas e formas de atividade social, determinando a sua essência, a de ser uma ficção, isto é, uma imitação ordenada de ações. Mas, ao fazê-lo, o regime representativo não define, simplesmente, um regime de semelhança. Ele determina, simultaneamente, as formas e maneiras convenientes das artes a partir de uma hierarquia de temas e gêneros, um princípio de conveniência que determina as formas apropriadas de expressão segundo o objeto a ser representado, e um ideal da fala como ato em detrimento da materialidade da escrita.

Com a revolução silenciosa, no início do século XIX, o regime representativo das artes será questionado em favor do surgimento do “regime estético das artes”, o qual possibilita o aparecimento da literatura, em especial do romance, enquanto paradigma do princípio de igualdade, pois é com a arte da escrita que a exigência de um modo adequado de representação, bem como a de temas apropriados de serem representados, deixa de ter validade. O romance possibilita a vida prosaica do qualquer um, como também qualquer coisa, de ser representada, independentemente do estilo utilizado. É justamente esse paradigma igualitário trazido pela literatura que preocupa as investigações de Rancière, a partir das quais ele estabelece o conceito de “literaridade”, o qual refere-se ao regime democrático da palavra órfã, no qual a escrita circula sem um sistema próprio de legitimação, minando, conseqüentemente, a partilha do sensível do regime representativo. A literariedade é, desse modo, a condição de possibilidade da literatura.

Desse modo, com a passagem do regime representativo ao estético, surgem novas maneiras de escrita, mas também novas formas de se relacionar com o sensível, ou seja, uma nova partilha do sensível, a qual desfaz as regras hierárquicas do primeiro, marcadas pela oposição entre narração e descrição, temas nobres e indignos, palavra em fala (ação) e palavra

escrita, forma e conteúdo, e quem tem direito ou não à palavra (*logos*). É com o regime estético que surge um espaço indiferenciado, marcado pela igualdade de qualquer coisa e qualquer um:

Nesse sentido, a literatura põe em prática a democracia da letra errante denunciada por Platão: a palavra que vai falar a qualquer um, não controlando seu trajeto e não selecionando seus destinatários. A democracia literária faz qualquer pessoa sentir formas de sentimento e de expressão reservadas às pessoas escolhidas. Ela contribui, assim, a uma democracia, que é a da circulação e da apropriação aleatória das formas de vida e de experiência vivida, das maneiras de falar, de sentir e de desejar. Esta democratização é própria à literatura como tal, ela é independente das ideias políticas dos escritores. Estes descrevem de bom grado as agruras que sucedem às pessoas do povo quando se põem a ler romances. Mas os romances nos quais eles o fazem amplificam mais ainda esta oferta generalizada de formas de vida e de modos de sentir (RANCIÈRE, 2007b).

No entanto, com o regime estético surgem alguns problemas. Se não há mais uma ligação necessária entre forma e conteúdo, se o excesso de palavras permite a contagem do “qualquer um”, como distinguir, desse modo, a palavra da escrita literária daquela em seu uso não literário? Parece que a condição mesma da literatura, a literaridade, ameaça arruiná-la. Como resolver essa contradição própria da especificidade literária? A esse respeito, Rancière afirma:

O que a literatura opõe às usurpações da literaridade democrática é outra potência de significação e de ação da linguagem, outra relação das palavras com as coisas que elas designam e com os sujeitos que as portam. É, em resumo, outro *sensorium*, outra maneira de ligar um poder de afeição sensível e um poder de significação. Ou ainda, outra comunidade do sentido e do sensível, outra relação das palavras com os seres, é também outro mundo comum e outro povo (RANCIÈRE, 2016, p. 116).

Lembremos que, para Rancière, um regime de identificação das artes é, também, um regime de pensamento. E, um regime de pensamento, ao mesmo tempo, carrega consigo uma ideia específica de escrita. Para Platão e o regime ético, a escrita não é somente o traçado de signos sobre um suporte material, mas “um estatuto específico da palavra” (RANCIÈRE, 2012, p. 34). Como vimos, o filósofo grego toma a escrita como a palavra órfã e errante, o *logos* mudo que diz sempre a mesma coisa e não para de falar, não se responsabilizando pelo que expressa, mas também não discriminando a quem deve ou não ser direcionada (RANCIÈRE, 2012, p. 34). À palavra muda-falante da escrita, Platão opõe uma outra forma de escrita, uma palavra em ato “guiada por um significado a ser transmitido e um efeito a ser assegurado” (RANCIÈRE, 2012, p. 34). É a palavra do mestre que, ao mesmo tempo, é explicitada quando necessária, mas omitida ao leigo, uma palavra viva, menos que escrita, pois é subtraída aos suportes materiais, carregando em si a verdade a ser transmitida e semeada na alma daqueles qualificados a recebê-la. No âmbito do regime representativo, essa palavra viva é aquela dos oradores e dos heróis trágicos, palavra em ato que “perturba e persuade, edifica e arrebatava as almas ou os corpos” (RANCIÈRE, 2012, p. 34), ao mesmo tempo que conduz as vontades e as paixões dos personagens em cena. Oposta à palavra viva da ordem representativa clássica, temos o modo da palavra inaugurado pela revolução silenciosa da literatura, uma palavra contraditória “que ao mesmo tempo fala e se cala, que sabe e não sabe o que diz” (RANCIÈRE, 2012, p. 35): a escrita. Mas esta é, ao mesmo tempo, dupla: ela se opõe à palavra viva mediante duas grandes formas que coincidem com as duas formas opostas da relação entre pensamento e não pensamento. E esse conflito de duas formas contraditórias da escrita “descreve o espaço de um mesmo domínio, o da palavra literária como palavra do sintoma” (RANCIÈRE, 2012, p. 35).

A literatura, Rancière aponta, é estruturada por uma contradição fundamental entre dois princípios do regime estético: temos, por um lado, a primazia da linguagem, a qual subverte o princípio de ficção e identifica a essência do poema com a da própria linguagem; por outro, temos o princípio da indiferença com relação aos temas representados, o qual rompe toda associação entre tema e modo de expressão apropriado (ROCKHILL, 2011, p. 17). O problema reside em saber, como diz Rancière, se “a afirmação da poesia como um modo de linguagem e o princípio de indiferença são compatíveis um com o outro”. Isto é, o núcleo da questão sobre a literatura consiste em compreender “como relacionar um princípio expressivo necessário, segundo o qual cada linguagem específica dá voz ao poder original da Palavra, a um princípio anti-representativo da indiferença que ignora qualquer necessidade da linguagem” (ROCKHILL, 2011, p. 17). Essa contradição entre duas racionalidades distintas é o que, para o

filósofo, fundamenta a literatura: uma “contradição positiva” entre uma “lógica da desincorporação e dissolução” e uma “lógica da incorporação” (RANCIÈRE, 2013, p. 52-53), ou entre duas formas da palavra muda. Isto é, a literatura é uma contradição entre uma ideia de linguagem assegurada por um corpo de verdade e presença, uma palavra muda mais do que escrita, pois “é a palavra que as coisas mudas carregam elas mesmas” (RANCIÈRE, 2012, p. 35), e uma ideia da palavra cuja materialidade não é outra coisa senão ela mesma, uma palavra menos que escrita. Por um lado, a literatura é a escrita da palavra muda-incorporada. É o poder de significação das palavras registrado nos corpos das coisas. Tudo é fóssil, registro, hieróglifo, na medida em que tudo é falante. O escritor passa a ser o mineralogista, o geólogo ou arqueólogo, decifrando pela escrita os signos escritos nas coisas (RANCIÈRE, 2012, p. 35). Por outro, ela é a palavra muda-solilóquio (desincorporada), diferente da palavra vestígio inscrita nos corpos das coisas. Enquanto solilóquio, ela não se refere a ninguém, dizendo somente o elemento inconsciente da palavra. É a fala do “terceiro personagem”, a “palavra surda de uma potência sem nome que permanece por trás de toda consciência e de todo significado, e à qual é preciso dar uma voz e um corpo, mesmo que essa voz anônima e esse corpo fantasmagórico arrastem o sujeito humano para o caminho da grande renúncia” (RANCIÈRE, 2012, p. 41). E esta renúncia pode ser identificada com o “nada” da vontade schopenhaueriana, a qual se faz presente nessa arte da escrita inconsciente. Para o filósofo, a história da literatura “será a prova sempre refeita dessa incompatibilidade problemática” entre duas formas opostas da palavra muda: a palavra órfã e sem corpo que a ateste, e a palavra hieróglifo que inscreve sobre o corpo das coisas o seu sentido. A literatura, dessa maneira, “opõe escrita com escrita: escrita como verbo que expressa o poder de encarnação, presente no poema, nas pessoas e na pedra, oposta à escrita como letra sem corpo: disponível para todo uso e todo locutor, porque está separada de todo corpo que atestaria sua verdade (RANCIÈRE, 2010, p. 72, tradução nossa).

5. BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**: fragmenos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- ALTHUSSER, L. De "O Capital" à Filosofia de Marx. In: ALTHUSSER, L.; RANCIÈRE, J.; MACHEREY, P. **Ler o Capital**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., v. 1, 1979. p. 11-74.
- BADIOU, A. **A aventura da filosofia francesa no século XX**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BARTHES, R. **O rumor da língua**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- BARTHES, R. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, R. **Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio da França**. São Paulo: Cultrix.
- BATTEUX, C. **Cours de Belles-Lettres ou Principes de la littérature (Édition retouchée et augmentée)**. Paris: [s.n.], v. I, 1861.
- BATTEUX, C. **As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio**. São Paulo: Humanitas; Imprensa Oficial do Estado, 2009.
- BAUMGARTEN, A. G. **Aesthetica**. [S.l.]: [s.n.], 1750.
- BELL, D. F. Writing, Movement/Space, Democracy: On Jacques Ranciere's Literary History. **SubStance**, Baltimore, v. 33, n. 103, p. 126-140, 2004.
- BLANCHOT, M. **O livro por vir**. 2ª. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- BORGES, J. L. Prólogo. In: CASARES, A. B. **Obras Completas de Adolfo Bioy Casares**: volume I. Tradução de Sergio Molina. São Paulo: Biblioteca Azul - Globo, 2014. Edição do Kindle.
- BRETON, A. **Manifestos do Surrealismo**. Tradução de Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

BURKE, E. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus; Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993.

CASTRO, E. **Introdução a Foucault**. 1ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

D'AUREVILLY, B. Le Constitutionnel, 29 novembre 1869. **Site du Centre Flaubert à l'Université de Rouen**, 2006. Disponível em: <http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/education/es_bar.php>. Acesso em: 25 outubro 2019.

DAVIS, O. **Jacques Rancière**. Cambridge: Polity Press, 2010.

DERANTY, J.-P. **Jacques Rancière: Key Concepts**. Durham: Acumen, 2010.

DERRIDA, J. **La Dissémination**. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

DERRIDA, J. **A farmácia de Platão**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DERRIDA, J. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011. p. 407-426.

DOSSE, F. **História do estruturalismo, v.1: o campo do signo, 1945-1966**. São Paulo; Campinas: Ensaio; Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993.

DOSTOIÉVSKI, F. **Crime e castigo**. Tradução de Paulo Bezerra. 6ª Edição. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

FLAUBERT, G. **Correspondance II (juillet 1851 - décembre 1859)**. Paris: Gallimard, 1991.

FLAUBERT, G. **Madame Bovary: costumes de província**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

FLAUBERT, G. **Três Contos**. Tradução de Miltom Hatoum e Samuel Titan Jr. 1ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2019.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas**. 8ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FUMAROLI, M. **L'âge de l'éloquence: rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique**. Paris: Albin Michel, 1994.

GENETTE, G. **Fiction et diction**. Paris: ÉDITIONS DU SEUIL, 1991.

GINSBORG, H. Kant's Aesthetics and Teleology. **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**, 2014. Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/kant-aesthetics/>>. Acesso em: 16 novembro 2019.

GOETHE, J. W. V.; SCHILLER, J. F. V. **Correspondência**. Tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Hedra, 2010.

GRISWOLD, C. L. **Self-Knowledge in Plato's Phaedrus**. NewHaven/Londres: Yale University Press, 1986.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética, volume IV**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

HOWELLS, C. Rancière, Sartre and Flaubert. From The Idiot of the Family to the Politics of Aesthetics, v. 15, n. 2, p. 82-94, 2011.

HUGO, V. **Notre-Dame de Paris - 1482**. Tradução de Ana de Alencar e Marcelo Diniz. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

JACOTOT, J.-J. **Mélanges posthumes**. Nouvelle Édition. ed. Paris: Chez l'éditeur H.-V. Jacotot, 1852.

JOLY, H. **Le renversement platonicien. Logos, episteme, polis**. 2ª. ed. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1985.

KANT, I. **Crítica da razão pura**. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. 7ª Edição. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

KANT, I. **Lógica**. Tradução de Guido Antônio de Almeida. 3ª Edição. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011.

KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valerio Rohden e António Marques. 3ª Edição. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

KOLLIAS, H. Taking Sides: Jacques Rancière and Agonistic Literature. **Paragraph**, Edinburgh, v. 30, n. 2, p. 82-97, 2007.

LÉVI-STRAUSS, C. **Antropologia Estrutural**. 1ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LA HARPE, J.-F. D. **Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne, Tome II**. Paris: [s.n.], 1817.

- LA HARPE, J.-F. D. **Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne, Tome I**. Paris: [s.n.], 1825.
- LIMA, L. C. **Mímesis: desafio ao pensamento**. 2. ed. rev. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014.
- MALLARMÉ, S. **Oeuvres complètes II**. Paris: Gallimard, 2003.
- MALLARMÉ, S. **Rabiscado no teatro**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.
- MANN, T. **A montanha mágica**. 1ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- MARTIN, J.-C. et al. Autour de La parole muette de Jacques Rancière. **La Lterre HORLIEU - (X)**, Lyon, n. 18, 2000.
- NASH, S. Writing a Building: Hugo's Notre-Dame de Paris. **French Forum**, 8, n. 2, May 1983. 122-133.
- PANAGIA, D. "Partage du sensible": the distribution of the sensible. In: DERANTY, J.-P. **Jacques Rancière Key Concepts**. Durham: Acumen, 2010. p. 95-103.
- PHILLIPS, J. W. P. On Rancière and Derrida on Plato. **Theory, Culture & Society**, 19 Novembro 2010. Disponível em: <<https://www.theoryculturesociety.org/john-w-p-phillips-on-ranciere-and-derrida-on-plato/>>. Acesso em: 04 Janeiro 2018.
- PINHEIRO, P. Introdução. In: ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015. p. 7-33.
- PLANCHE, G. Poètes et romanciers modernes de la France. M. Victor Hugo. **Revue des deux mondes**, Paris, I, 1838. 732-767.
- PLATÃO. **Fedro**. Tradução de José Cavalcante de Souza. 1ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2016.
- PONTMARTIN, A. D. **Nouvelles Causeries du Samedi**. Deuxième Édition. ed. Paris: Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, 1860.
- POUND, E. **ABC da Literatura**. 16ª. ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2007.
- RANCIÈRE, J. **A noite dos proletários. Arquivos do sonho operário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- RANCIÈRE, J. **Mallarmé: La politique de la sirène**. Paris: Hachette Littératures, 1996.
- RANCIÈRE, J. **O desentendimento**. 1ª. ed. São Paulo: Editora 34, 1996.

RANCIÈRE, J. Literature, Politics, Aesthetics: Approaches to Democratic Disagreement. **SubStance**, Madison, v. 29, n. 92, p. 3-24, 2000.

RANCIÈRE, J. **The flash of words**. Stanford: Stanford University Press, 2004.

RANCIÈRE, J. **Malaise dans l'esthétique**. Paris: Éditions Galilée, 2004b.

RANCIÈRE, J. The Politics of Literature. **SubStance**, Baltimore, v. 33, n. 1, p. 10-24, 2004c.

RANCIÈRE, J. Thinking between disciplines: an aesthetics of knowledge. **PARRHESIA: A Journal of Critical Philosophy**, Dundee/Melbourne, v. I, p. 1-12, 2006.

RANCIÈRE, J. **Le philosophe et ses pauvres**. Paris: Éditions Flammarion, 2007.

RANCIÈRE, J. A democracia literária. **Trópico**, São Paulo, Dezembro 2007b. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2943,1.shl>>. Acesso em: 13 jun. 2018.

RANCIÈRE, J. **Politique de la littérature**. Paris: Éditions Galilée, 2007c.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, J. **La parole muette**: essai sur les contradictions de la littérature. Paris: Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010.

RANCIÈRE, J. O efeito de realidade e a política da ficção. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 86, março 2010b. 75-90.

RANCIÈRE, J. **Althusser's Leçon**. Tradução de Emiliano Battista. London: The Continuum International Publishing, 2011.

RANCIÈRE, J. **O inconsciente estético**. 1ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.

RANCIÈRE, J. The Janus-Face of politicized art: Jacques Rancière in interview with Gabriel Rockhill. In: RANCIÈRE, J. **The Politics of Aesthetics**. London; New York: Bloomsbury, 2013. p. 45-62.

RANCIÈRE, J. **Os nomes da história**: ensaio de poética do saber. 1ª. ed. São Paulo: Unesp, 2014.

RANCIÈRE, J. **Nas margens do político**. Lisboa: KKYM, 2014b.

RANCIÈRE, J. **O mestre ignorante - cinco lições sobre a emancipação intelectual**. 3ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

RANCIÈRE, J. **Políticas da escrita**. 2ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

RANCIÈRE, J. **O fio perdido**: ensaios sobre a ficção moderna. Tradução de Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2017b.

RANCIÈRE, J.; PANAGIA, D. Dissenting Words: A Conversation with Jacques Rancière. **Diacritics**, v. 30, n. 2, p. 113-126, 2000. ISSN 1080-6539.

ROCKHILL, G. The Silent Revolution. **SubStance**, Wisconsin, v. 33, n. 1, p. 54-76, 2004.

ROCKHILL, G. Through the Looking Glass - The Subversion of Modernist Doxa. In: RANCIÈRE, J. **Mute speech**: literature, critical theory, and politics. New York/ Chichester: Columbia University Press, 2011. p. 1-28.

ROUSSEAU, J.-J. Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens. In: ROUSSEAU, J.-J. **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, v. XXIV, 1973.

SALES, L. S. Estruturalismo - história, definições, problemas. **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis, n. 33, p. 159-188, abril 2003.

SANTOS, J. T. Para uma leitura do Fedro. In: PLATÃO **Fedro**. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 213-250.

SHELLING, F. W. J. **Schellings Werke. Hauptband**: Schriften zur Naturphilosophie. München: Beck, v. II, 1927.

SCHILLER, F. **Poesia Ingênua e Sentimental**. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHILLER, F. **A educação estética do homem**: numa série de cartas. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2015.

SEARLE, J. **Expressão e significado**: estudos da teoria dos atos de fala. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SILVA, R. F. Entre o romance e a poética representativa: Jacques Rancière e a ficção moderna. **Viso - Cadernos de Estética Aplicada**, Niterói, XII, n. n. 22, jan-jun 2018. 146-159.

SOUZA, J. C. D. Apresentação. In: PLATÃO **Fedro**. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 7-14.

SUZUKI, M. O belo como imperativo. In: SCHILLER, F. **A educação estética do homem:** numa série de cartas. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2015. p. 9-17.

TODOROV, T. **As Estruturas Narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

VICO, G. **The New Science**. Tradução de Thomas Goddard Bergin e Max Harold Fisch. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1948.

VICO, G. **Ciência Nova**. Tradução de Sebastião José Roque. São Paulo: Ícone, 2008.

VOLTAIRE. Dicionário Filosófico. In: VOLTAIRE; DIDEROT, D. **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, v. XXIII, 1973. p. 91-301.

WORDSWORTH, W. **The Poetical Works of Wordsworth**. London, New York, Toronto: Humphey Milford/Oxford University Press, 1942.

ZINGANO, M. Forma, Matéria e Definição na Metafísica de Aristóteles. **Cadernos de História e Filosofia da Ciência**, Campinas, 13, n. 2, jul-dez 2003. 277-299.