

JACQUES RANCIÈRE E A DEMOCRACIA EM LITERATURA

Nadier Pereira dos Santos¹

RESUMO

Através da interpretação de Jacques Rancière, o presente texto tem por objetivo mostrar a maneira como a partir do realismo romanesco a literatura passou a ser desenvolvida em um espaço de escrita no qual uma série de pressupostos normativos são quebrados e no qual qualquer assunto ou qualquer pessoa, isto é, pertencente a qualquer condição social, podem vir a ser objeto literário sério, o que pode ser encarado enquanto a democracia em literatura. Rancière vai associar esse fato à denúncia da igualdade sensível de qualquer pessoa, associando-o à universalidade do juízo estético kantiano e à proposta de Schiller no que diz respeito a uma educação estética da humanidade que retirava dessa igualdade sensível o princípio de uma nova liberdade.

Palavras-chave: Jacques Rancière. Realismo romanesco. Erich Auerbach. Friedrich Schiller.

RESUMEN

A través de la interpretación de Jacques Rancière, el presente texto tiene como objetivo mostrar la manera como a partir del realismo novelesco la literatura pasó a desarrollarse en un espacio de escritura en lo cual se rompió una serie de presupuestos normativos y en lo cual cualquier tema o cualquier persona, es decir, perteneciente a cualquier condición social, pueden convertirse en objeto literario serio, lo que puede ser encarado como la democracia en literatura. Rancière asociará ese hecho a la denuncia de la igualdad sensible de cualquier persona, asociándolo a la universalidad del juicio estético kantiano y a la propuesta de Schiller con respecto a una educación estética de la humanidad que retiraba de esa igualdad sensible el principio de una nueva libertad.

Palabras clave: Jacques Rancière. Realismo novelesco. Erich Auerbach. Friedrich Schiller.

O classicismo, em suas diversas manifestações, definia formas de expressão altas e baixas, separava o trágico e o cômico, o sublime e o baixo. A regra estética exigia a separação do que é cotidiano e baixo do elevado e sério, proibindo, por exemplo, relatar certas relações entre pessoas de posição social elevada e pessoas de origem humilde. Da mesma forma, um nobre não seria atacado por baixas paixões como o medo, tampouco estaria bêbado ou sentiria sede ou fome. Do ponto de vista estético, os heróis eram representados normalmente por figuras aristocráticas, uma figura de baixa posição social seria indigna do trágico, para ela estava reservado o cômico, da mesma forma que os traços grotescos.

¹ Mestre em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN); e-mail: nadiers@yahoo.com.br.

Nesse contexto, deve-se observar a influência, sobretudo, da **Poética** de Aristóteles, mas também das obras classicistas baseadas numa estética normativa que observava rígidas noções como, proporção, ordem e harmonia. A referência a Aristóteles se direciona à noção de fábula, isto é, “[...] o agenciamento de ações necessárias ou verossímeis que, pela construção ordenada do nó e do desenlace, faz passar as personagens da felicidade para a infelicidade ou da infelicidade para a felicidade”², lógica que definia não só o poema trágico como a própria ideia de expressividade da arte. Direciona-se também à noção aristotélica de *muthos*: “[...] uma representação de homens que agem, um agenciamento de ações detentoras [...] de uma certa grandeza, de uma medida própria, um *tempo* que a subtrai ao tempo sem começo, sem meio, sem fim, do mundo”³. A intriga da poética clássica era pautada, portanto, em um sistema de conveniências e de verossimilhança que pressupõe a objetivação de um espaço-tempo específico da ficção. Em suma, segundo Jacques Rancière esse caráter normativo

[...] encontra suas legitimações teóricas primeiras na elaboração aristotélica da *mimesis*, seu emblema na tragédia clássica francesa, e sua sistematização nos grandes tratados franceses do século XVIII [...] No cerne desse regime, havia certa ideia do poema como disposição ordenada de ações, tendendo para sua resolução através do confronto de personagens que perseguiram fins conflitantes e que manifestavam em sua fala suas vontades e sentimentos segundo todo um sistema de conveniências. Tal sistema mantinha o saber sob o domínio da história e o visível sob o domínio da palavra, numa relação de contenção mútua do visível e do dizível.⁴

Na concepção de Rancière, o realismo romanesco de escritores como Hugo, Balzac, Stendhal e Flaubert foi responsável por subverter uma série dessas hierarquias e pressupostos normativos. Para o filósofo, o realismo romanesco é, sobretudo, a subversão das hierarquias da representação – o primado do narrativo sobre o descritivo ou a hierarquia dos temas – e a “[...] adoção de um modo de focalização fragmentada, ou próxima, que impõe a presença bruta em detrimento dos encadeamentos racionais da história”⁵.

Segundo Erich Auerbach, quando, após 1820, o Romantismo se desenvolve completamente na França, Hugo foi um dos autores que reivindicou a mistura de estilos, foi nele que o contraste com o tratamento clássico dos temas e com a linguagem literária clássica

² RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. Tradução Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2014. p. 8.

³ *Ibid.*, p. 133.

⁴ RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009. p. 49.

⁵ RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2009.p. 35.

se manifestou de modo mais evidente. Para o crítico, Hugo se expressa em termos demasiado antitéticos, porquanto “[...] ressalta, nos temas históricos ou contemporâneos, os polos estilísticos do sublime e do grotesco ou também outras contradições éticas ou estéticas, e o faz com tanto vigor que eles se entrecrocaram com violência [...]”⁶. Algumas páginas depois, Auerbach afirma que considera a mistura do sério com a realidade quotidiana muito mais decisiva, autêntica e importante nas formas de Stendhal e de Balzac que na de Hugo. O fato é que uma nova escrita passa a ocupar o lugar outrora ocupado por gêneros poéticos tradicionais. A esse respeito, Rancière escreve:

[...] los escritores de la época sueñan, como Victor Hugo, con un nuevo gran género que sustituya el encadenamiento temporal por la simultaneidad espacial, y haga ocupar un mismo escenario a las grandezas aristocráticas, las maniobras de los hombres que actúan en la sombra, las diversiones de la bohemia y el vuelo de los plebeyos hacia nuevos cielos. El drama es para ellos ese nuevo género, hecho de la mezcla de los géneros y representante de la mezcla de las condiciones, así como la de las acciones espectaculares y los sentimientos íntimos; en suma, "la mezcla sobre el escenario de lo que está mezclado en la vida [...], un motín allá y una charla amorosa aquí" (Hugo).⁷

Para Rancière, o realismo romanesco foi responsável pela destruição dessas limitações, a partir dele, às exigências aristotélicas do relato coordenado vem juntar-se e contrapor-se a exigência de uma cronológica que interrompe a progressão da intriga para dar a sentir a potência do tempo vazio, um tempo dos fins suspensos. “A ação também tem os seus momentos de sonho”, Rancière destaca essa frase de Hugo, mas não sem advertir que não se trata somente de interpor pausas na sucessão dos episódios. Foi o próprio sentido de episódio que mudou. A nova intriga opõe-se à velha intriga narrativa, marcada pelo tempo dos meios e dos fins, por seu modo de tratamento do tempo, seus relatos ganham consistência justamente a partir do tempo vazio, do tempo perdido da deambulação ou do tempo suspenso das epifanias. Foi essa potência pura do sensível que a literatura ganhou entre Flaubert e Virginia Woolf⁸.

Assim, o encadeamento das ações do poema trágico dá lugar à lógica que mescla uma infinidade de acontecimentos, muitos deles não se enquadrando mais numa lógica necessária de causas e efeitos. Para Rancière, em certo sentido, eram espécies de “planos de cinema” que enquadravam micronarrações flaubertianas nas quais se tem Emma Bovary à

⁶ AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 419.

⁷ RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis**: escenas del régimen estético del arte. Tradução: Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2013. p. 68.

⁸ Cf. RANCIÈRE. **A fábula cinematográfica**. p. 85-86.

janela, absorta na contemplação dos seus pés de feijão derrubados pela chuva, ou Charles Bovary apoiado nos cotovelos, numa outra janela, com o olhar perdido na preguiça de uma noite de verão, nas rocas dos tintureiros e na água suja de um braço de rio industrial. Pela “fixidez sonhadora do quadro”, esses enquadramentos eram resultado de um trabalho de escrita que contradizia as expectativas e as verossimilhanças narrativas⁹. Destacando a mudança de postura que caracterizou esse momento, Rancière escreve:

Quando são publicados, *Madame Bovary* ou *A educação sentimental* são imediatamente percebidos como “a democracia em literatura”, apesar da postura aristocrática e do conformismo político de Flaubert. Até mesmo sua recusa em confiar à literatura uma mensagem é considerada como um testemunho da igualdade democrática. Ele é democrata, dizem seus adversários, na sua opção por pintar em vez de instruir. Essa igualdade de indiferença é consequência de uma opção poética: a igualdade de todos os temas, é a negação de toda relação de necessidade entre uma forma e um conteúdo determinados. Mas esta indiferença, o que é ela afinal senão a igualdade de tudo que advém numa página escrita, disponível para qualquer olhar? Essa igualdade destrói todas as hierarquias da representação e institui a comunidade dos leitores como comunidade sem legitimidade, comunidade desenhada tão somente pela circulação aleatória da letra.¹⁰

Para Rancière, o realismo romanesco estabelece a igualdade de todos os temas, isto é, qualquer tema pode ser objeto da arte. Mais que isso, é também a igualdade de qualquer pessoa, quando se considera que no original francês, *l'égalité de tous les sujets*, Rancière joga com o duplo sentido da palavra *sujet*, que pode significar tanto “sujeito” quanto “tema” ou “objeto”, aquilo de que se trata. A partir do realismo romanesco, qualquer assunto ou qualquer pessoa, isto é, pertencente a qualquer condição social, podem vir a ser tratados como objeto literário sério, o que pode ser encarado enquanto a democracia em literatura. A opção por relatar pessoas de qualquer origem social, em ambientes qualquer, fazendo coisas quotidianas, ou ainda por destacar elementos materiais do quotidiano, foi responsável por fazer cair a barreira que separava o alto do baixo, o representável do não representável em arte, assim como suas respectivas formas de apresentação.

A democracia indiferente das descrições da literatura realista foi desfazendo as hierarquias e normatividades então vigentes e tornando possível que uma série de elementos até então indignos de representação artística séria ganhasse uma influência crescente nos projetos de alguns escritores. Assim, por exemplo, elementos como inventários extravagantes dos acessórios da vida dos pobres, interiores domésticos, vestimentas ou descrições não

⁹ Cf. RANCIÈRE. *A fábula cinematográfica*. p. 21-22.

¹⁰ RANCIÈRE. *A partilha do sensível*. p. 19.

idealizadas passam a fazer parte da criação artística de forma significativa. Uma fragmentação que vem rivalizar com as grandes linhas do relato.

Dessa forma, de um modo geral, quais seriam as implicações dessa atitude de conceber personagens que até então eram indignos da arte para ocupar o centro dos enredos? Escolhendo um caso específico, a partir deste ponto do trabalho pretende-se apresentar alguns desdobramentos políticos e filosóficos levantados por Rancière ao interpretar o desfecho do romance **O vermelho e o negro**, publicado em 1830.

Auerbach comenta o desvio que configura a trajetória do herói de **O vermelho e o negro**. Julien Sorel, pequeno-burguês ambicioso e apaixonado, devido às suas habilidades e a uma série de circunstâncias, que já foram muitas vezes acusadas de inverossimilhança, deixa um seminário eclesiástico no interior da França para tornar-se secretário de um membro da alta aristocracia, o Marquês de La Mole, em Paris. Desde a juventude, Julien é entusiasmado pelas ideias de Rousseau e pelos acontecimentos da época napoleônica, desprezando as classes que dominam a França desde a queda de Napoleão. De acordo com Auerbach, em **O vermelho e o negro** os personagens e suas relações estão estreitamente ligados às circunstâncias históricas da época, suas condições políticas e sociais estão desenvolvidas na ação de modo tão exato e real como nunca antes ocorrera em um romance. Além disso, para o crítico esse romance de Stendhal destaca-se por outro motivo, a saber: “o fato de encaixar de forma tão fundamental e conseqüente a existência tragicamente concebida de um ser humano de tão baixa extração social [...] na mais concreta história da época, e de desenvolvê-la a partir dela, constitui um fenômeno totalmente novo e extremamente importante”¹¹.

O fato é que, após inúmeros sucessos, a história de Julien, herói de natureza passional e altiva, terá um desfecho trágico. Rancière dá ênfase à atitude de Julien no final do romance, quando, após todas as suas tentativas de adquirir uma condição social mais elevada, está preso e esperando a condenação à morte. Para o autor, somente nesse momento, após tudo perder, Julien pode por fim gozar a vida, de tal modo que nada mais quer saber a respeito de sua situação com a justiça¹². Somente quando deixa de calcular seus gestos, palavras e atitudes, característicos de uma sociedade marcada pelos incontáveis cálculos dos fins e dos meios, Julien passa a estar fora da racionalidade causal, furta-se à temporalidade que está implicada nela e pode desfrutar a felicidade do momento. Quando já não há nada além da

¹¹ AUERBACH. *Mimesis*. p. 408.

¹² “Deixem-me na minha vida ideal. Seus pequenos embustes, seus detalhes da vida real mais ou menos desagradáveis para mim, me tirariam do céu”. In: STENDHAL. **O vermelho e o negro**. Tradução Maria Cristina F. da Silva. São Paulo: Nova Cultural, 2003. p. 328.

morte a esperar, Julien pode gozar a pureza de um tempo que não está permitido a um plebeu como ele.

Diferentemente do aristocrata, o papel dos plebeus é *fazer*, fabricar objetos e prestar serviços materiais para suprir suas necessidades de sobrevivência, não fazer isso é transgredir a hierarquia das ocupações. Rancière vê justamente essa transgressão no fato de Julien escolher passar seus últimos dias a passear num estreito terraço e a fumar os excelentes charutos que lhe trazem. O *fazer nada* promove um campo específico de experiências sensíveis, além de separar os homens do trabalho dos homens do prazer. Assim, a atitude de Julien tanto abole uma hierarquia de ocupações quanto o permite desfrutar da igualdade descoberta de compartilhar uma sensação ou uma emoção. Finalmente, a felicidade de Julien não se dá em conquistar a sociedade tal com esperava, mas em fazer nada, anulando “[...] las barreras de la jerarquía social y el tormento de afrontarlas, en la igualdad de la pura sensación y el compartir sin cálculo del momento sensible”¹³.

Rancière vai associar esse estado suspensivo, esse estado sensível liberado dos interesses e das hierarquias do conhecimento e do gozo ao que foi caracterizado por Kant como objeto da universalidade subjetiva do juízo estético. Kant viu nessa universalidade sem conceito o princípio de um sentido comum capaz de unir a todos. Além disso, Rancière acrescenta outra referência, pensada, aliás, a partir de Kant: a proposta de Schiller nos termos de uma educação estética da humanidade que retirava dessa igualdade sensível o princípio de uma nova liberdade, o que se oporia à revolução violenta das instituições políticas. Schiller propõe uma educação de cada um e de todos, suscetível de perturbar a distribuição tradicional dos corpos em comunidade, de anular a hierarquia sensível de duas humanidades: aquela que define os que se dedicam às ordens imediatas do dia e aqueles que, livres desse constrangimento vital, podem conceber “fins mais amplos”, dedicar-se a atividades que encerram seu próprio fim, ou, simplesmente, nada fazer¹⁴.

Para Schiller, é mediante a educação estética, quando se encontra no “estado de jogo” contemplando o belo, que o homem pode desenvolver-se plenamente em suas capacidades intelectuais e sensíveis. Esse estado de contemplação do belo, de jogo, no qual razão e sensibilidade atuam juntas sem se sobreporem, caracteriza, portanto, um estado de liberdade para o homem, pois através dele ele é liberado das determinações tanto dos sentidos

¹³ RANCIÈRE. *Aisthesis*. p. 71.

¹⁴ Cf. RANCIÈRE. *Aisthesis*. p. 65 e RANCIÈRE, Jacques. *Le fil Perdu*: essais sur la fiction moderne. Paris: La Fabrique, 2014. p. 80-81.

quanto da razão¹⁵. Daí a famosa passagem da décima-quinta carta d’**A educação estética do homem** na qual se lê que “[...] o homem joga somente quando é homem no pleno sentido da palavra, e *somente é homem pleno quando joga*”, afirmação, aliás, que suportará “[...] o edifício inteiro da arte estética e da bem mais dificultosa arte de viver”¹⁶. Logo em seguida, Schiller acrescenta que essa afirmação há muito já vivia e atuava na arte e no sentimento dos gregos, que, guiados por sua verdade, transpunham para o Olimpo o que deveria ser realizado na terra, retirando

[...] da frente dos deuses ditosos tanto a seriedade e o trabalho, que marcam o semblante dos mortais, quanto o prazer iníquo, que lhes alisa a face vazia; libertaram os perenemente satisfeitos das correntes de toda finalidade, dever ou preocupação, fazendo do *ócio* e da *indiferença* o invejável destino do estamento divino: um nome apenas mais humano para a existência mais livre e mais sublime.¹⁷

Rancièrè vai fazer menção à décima-quinta carta d’**A educação estética do homem**, mais especificamente ao momento no qual Schiller instala o leitor diante da estátua grega de Juno Ludovisi, que para ele repousa e habita em si mesma, é uma criação inteiramente fechada que não cede nem resiste, e afirma que irresistivelmente seduzidos e mantidos à distância “[...] encontramos-nos simultaneamente no estado de repouso e movimento máximos, surgindo aquela maravilhosa comoção para a qual o entendimento não tem conceito e a linguagem não tem nome”¹⁸. Ainda segundo Rancièrè, na concepção de Schiller, a estátua de Juno Ludovisi é uma forma sensível heterogênea em relação às formas ordinárias da experiência sensível. Ela se dá em uma experiência específica que suspende as conexões ordinárias não somente entre aparência e realidade, mas também entre forma e matéria, atividade e passividade, entendimento e sensibilidade¹⁹. O próprio da divindade é nada querer, é estar livre de qualquer combinação de meios e de fins a realizar, sua característica essencial é sua ociosidade. A especificidade artística da estátua da deusa provém de sua participação nessa ociosidade, nessa ausência de vontade. Diante dela, o espectador entra no estado de “livre jogo”. O termo “jogo” seria a atividade que não tem outro fim além dela mesmo, que não se propõe a apoderar-se de nada. Essa acepção tradicional do jogo foi sistematizada pela

¹⁵ Cf. SUZUKI, Márcio. O belo como imperativo. In: SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem**: numa série de cartas. Tradução Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1989. p. 14.

¹⁶ SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem**: numa série de cartas. Tradução Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1989. p. 76.

¹⁷ Idem.

¹⁸ Ibid., p. 77.

¹⁹ Cf. RANCIÈRE, Jacques. **Malaise dans l’esthétique**. Paris: Galilée, 2004. p. 45.

análise kantiana da experiência estética. Na **Crítica da faculdade do juízo**, o juízo de gosto é deduzido mediante o jogo subjetivo entre imaginação e entendimento que se caracteriza por uma dupla suspensão: a do poder cognitivo do entendimento determinando os dados sensíveis segundo suas categorias e a suspensão do poder da sensibilidade impondo objetos de desejo.

Para Rancière, no final da décima-quinta carta Schiller constrói um cenário de exposição que alegoriza um estatuto da arte e de sua política²⁰. Porém, ele se questiona: como que a atividade gratuita do jogo pode fundar ao mesmo tempo a autonomia de um domínio próprio da arte e a construção das formas de uma nova vida coletiva?²¹ Por que essa suspensão promovida pelo “livre jogo” funda ao mesmo tempo uma nova arte de viver, uma nova forma da vida em comum? Dito de outra forma, em que uma certa “política” é consubstancial à definição da especificidade da arte?²² Em sua forma mais geral, a resposta seria: “[...] porque ela define as coisas da arte por seu pertencimento a um *sensorium* diferente daquele da dominação”²³. Para Rancière, as categorias da aparência, do jogo e do trabalho inscrevem no tecido da experiência sensível ordinária as formas da dominação ou da igualdade. De modo geral, “[...] a legitimidade da dominação sempre repousou sobre a evidência de uma divisão sensível entre humanidades diferentes”²⁴. O poder das elites se relacionava àquele dos educados sobre o vulgo ignorante, da atividade sobre a passividade, da inteligência sobre a sensação. As formas da experiência sensível estavam encarregadas de identificar a diferença de funções e de lugares a uma diferença de naturezas.

Aqui ganha sentido a equação que faz do homem que joga o homem verdadeiramente humano. O que a livre aparência e o livre jogo recusam é a divisão que identifica a ordem da dominação à diferença de duas humanidades. Eles manifestam uma liberdade e uma igualdade de sentir. É, portanto, a autonomia de uma forma de experiência sensível que surge como o germe de uma nova humanidade, de uma nova forma individual e coletiva de vida. É enquanto forma de experiência autônoma que a arte toca a política²⁵. Por isso, o desdém silencioso de Julien Sorel diante da morte transgride as hierarquias das ocupações, os recortes dos tempos e os horizontes de experiência sensível destinados a classes sociais diversas ao suspender as concatenações de acontecimentos “[...] en beneficio de la sola felicidad de sentir,

²⁰ Cf. RANCIÈRE. **Malaise dans l'esthétique**. p. 41.

²¹ Cf. RANCIÈRE. **Malaise dans l'esthétique**. p. 42-43.

²² Cf. RANCIÈRE. **Malaise dans l'esthétique**. p. 46.

²³ “[...] parce qu'elle définit les choses de l'art par leur appartenance à un *sensorium* différent de celui de la domination.” In: RANCIÈRE. **Malaise dans l'esthétique**. p. 46.

²⁴ “[...] la légitimité de la domination a toujours reposé sur l'évidence d'une division sensible entre des humanités différentes.” In: RANCIÈRE. **Malaise dans l'esthétique**. p. 47.

²⁵ Cf. RANCIÈRE. **Malaise dans l'esthétique**. p. 46-48.

del solo sentimiento de la existencia [...]»²⁶. É assim que para Rancière o privilégio dos eleitos é posto à disposição de todos pela capacidade estética, pela descoberta da capacidade de qualquer um de viver qualquer tipo de experiência.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **Malaise dans l'esthétique**. Paris: Galilée, 2004.

_____. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2009.

_____. Jacques. **O inconsciente estético**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.

_____. **Aisthesis**: escenas del régimen estético del arte. Tradução: Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2013.

_____. **A fábula cinematográfica**. Tradução Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2014.

_____. **Le fil Perdu**: essais sur la fiction moderne. Paris: La Fabrique, 2014.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem**: numa série de cartas. Tradução Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1989.

STENDHAL. **O vermelho e o negro**. Tradução Maria Cristina F. da Silva. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

SUZUKI, Márcio. O belo como imperativo. In: SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem**: numa série de cartas. Tradução Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1989. p. 9-17.

²⁶ RANCIÈRE. **Aisthesis**. p. 62-63.