

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

MIRIAM MENDONÇA MARTINS

LITERATURA E HISTÓRIA:
diálogos entre Erich Auerbach e Jacques Rancière

UBERLÂNDIA

2017

MIRIAM MENDONÇA MARTINS

LITERATURA E HISTÓRIA:

diálogos entre Erich Auerbach e Jacques Rancière

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para a obtenção dos títulos de Bacharel e Licenciada em História.

Orientador: Prof. Dr. André Fabiano Voigt

UBERLÂNDIA

2017

MIRIAM MENDONÇA MARTINS

Literatura e História: diálogos entre Erich Auerbach e Jacques Rancière

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para a obtenção dos títulos de Bacharel e Licenciada em História.

Uberlândia (MG), 31 de janeiro de 2017

Prof. Dr. André Fabiano Voigt – INHIS/UFU

Orientador

Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares – ILEEL/ UFU

Membro

Prof. Dr. Sérgio Paulo Morais – INHIS/UFU

Membro

RESUMO

Este trabalho pretende estabelecer um diálogo entre Jacques Rancière e Eric Auerbach de modo a compreender as concepções de ambos sobre a relação entre História e Literatura. Tanto um quanto o outro defendem ideias completamente distintas sobre o tema, por isso, para que seja possível entendê-los de maneira didática, selecionamos quatro obras literárias que servirão de base norteadora para o desenvolvimento deste debate. Dividida em três capítulos, esta monografia tem como objetivo trabalhar interdisciplinarmente com conceitos compartilhados pelas duas áreas, sem, contudo, relegar as obras literárias a um plano secundário e/ou acessório.

Palavras-Chave: Rancière. Auerbach. Literatura. História.

ABSTRACT

This work intends to establish a dialogue between Jacques Rancière and Eric Auerbach in order to understand the conceptions of both about the relation between History and Literature. Both have completely different ideas about the topic, that is why to make it possible to understand them in didactic way, we selected four literary works that will serve as the basic guidance for the development of this debate. Divided in three chapters, the present monography aims to work in an interdisciplinary approach with shared concepts by two areas, without, nevertheless relegating literary works to a secondary or ancillary plane.

Keywords: Rancière. Auerbach. Literature. History.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	6
2 <i>DOM QUIXOTE</i>: A AVENTURA DO LOUCO DA LETRA NOS CAMINHOS DA PALAVRA ÓRFÃ.....	10
3 A INVASÃO PLEBEIA: UMA ANÁLISE DE <i>O VERMELHO E O NEGRO</i> E <i>MADAME BOVARY</i>	32
3.1 Entre o real e o ideal: os (des)caminhos de Julien Sorel	32
3.2 Emma Bovary e a igualdade literária: o belo na escrita do insignificante.....	54
4 ENTRE PARTÍCULAS E FRAGMENTOS: A DESCONTINUIDADE NARRATIVA DE <i>PASSEIO AO FAROL</i>.....	71
5 REFERÊNCIAS	86

1 INTRODUÇÃO

Atualmente a relação entre História e Literatura tem sido destacada em diversos trabalhos acadêmicos, uma vez que com a renovação historiográfica novas fontes passaram a integrar e ampliar o campo de pesquisa dos historiadores. Nestas circunstâncias, dentre as diversas metodologias utilizadas para o desenvolvimento dos estudos referentes a essas duas áreas do saber, há, de certa forma, no âmbito historiográfico, o consenso de que a obra literária é uma *fonte* submetida aos questionamentos do historiador. Deste modo, acredita-se que um romance pode ser analisado através da investigação de três elementos básicos: o contexto histórico no qual a obra foi produzida; a vida pessoal do literato vinculada às suas possíveis intencionalidades e, por fim, as representações que o escritor elabora sobre a sociedade a qual pertence – ainda que a localização temporal do romance não corresponda diretamente à sua época.

Neste sentido, considera-se que a convergência entre esses três fatores é suficiente para fornecer interpretações aceitáveis sobre os livros de ficção. Esse é o método de análise empregado, por exemplo, pelo crítico literário e filólogo alemão, Erich Auerbach. Muito embora não seja um historiador de formação, seu conhecimento filológico permitiu-lhe elaborar uma análise crítica sobre os diversos clássicos da literatura ocidental que, diga-se de passagem, não deixa nada a desejar aos historiadores que se aventuram por esta temática. De fato, o filólogo alemão, independentemente de ser pouco citado, é referência quase que obrigatória a muitos desses pesquisadores.

À vista disso, sua principal contribuição é o livro intitulado *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. Nesta obra o referido autor empreende uma discussão que visa observar em que medida a realidade tem sido representada pela arte ficcional de forma problemática e comprometida com o desenvolvimento da consciência histórica dos leitores. Para tanto, ele introduz seu tema discorrendo sobre as divergências entre o estilo dos textos homéricos e a seriedade da linguagem empregada na narração dos acontecimentos concernentes à vida de Jesus Cristo, isto é, o agrupamento de textos convencionalmente chamados de Evangelho ou Novo Testamento.

De acordo com o filólogo alemão, os primeiros correspondem a um tipo de escrita desvinculada de preocupação com a veracidade dos eventos narrados, bem como com a profundidade de caráter e consciência de seus personagens. Os segundos, por sua vez, são considerados quase como testemunhos históricos, uma vez que ao contrário do poeta, o eloísta

acredita na verdade daquilo que descreve, por mais absurdos que possam ser os fatos relatados.

Desta maneira, na crítica comparativa que Auerbach desenvolve em relação a esses dois textos, ele depreende que há certa superioridade da narrativa bíblica devido à sua alta carga de historicidade. Em função disso, ele estrutura o restante de sua análise tomando como base a comparação, quase que constante, entre os textos literários e alguma passagem ou referência aos textos bíblicos. Sendo assim, para auxiliar sua interpretação sobre as diversas obras literárias que se propõe a criticar, o filólogo alemão recorre a conceitos judaico-cristãos – como a ideia de *figura* – e também a preceitos pagãos – como as noções aristotélicas de *trágico* e *cômico*. Destarte, unindo esses dois conjuntos de ideias em um único princípio metodológico, o referido autor cria um sistema de pensabilidade das artes que se vincula, estreitamente, à tradição representativa que dominou o universo de leitura das obras literárias até fins do século XVIII.

Outro teórico que também possui inúmeros trabalhos concernentes ao tema arte-literatura é o filósofo francês Jacques Rancière. Apesar de sua vasta obra – que continua em desenvolvimento – ele ainda não se tornou referência para alguns pesquisadores que possuem interesse por esta temática. Talvez, arriscaremos o palpite, pelo viés metodológico de sua obra ser completamente oposto ao que é empregado por Auerbach em seus estudos críticos. Em virtude disso, enquanto o filólogo alemão vincula-se ao regime mimético-representativo – assentado principalmente nas obras de Platão e Aristóteles –, Rancière pertence ao grupo de estudiosos pós-kantianos que renovaram a compreensão dos objetos artísticos através de uma reformulação dos conceitos de *belo* e de *estética*.

Sob este ponto de vista, se para Aristóteles o belo estava vinculado à narração ordenada e verossímil das ações dos indivíduos, para Kant o belo tornou-se uma ideia centrada no espectador, desvinculada de qualquer norma ou conceito que pretendesse impor-lhe uma forma determinada. Conquanto, aparentemente, essa divergência de ideias a respeito do belo não pareça ter grande relevância, o filósofo francês ressalta que ela foi responsável por modificar toda uma estrutura de apreciação da arte, fortemente consolidada durante séculos. Dessa forma, a renovação causada pelos escritos de Kant foi responsável por promover aquilo que Rancière denomina de *Revolução Estética*.

Diante disso, segundo o referido autor, até o final do século XVIII o conceito de estética ainda não possuía um foco definido, transitando, portanto, entre uma imagem geral das diversas escolas e teorias artísticas. Por isso, alguns escritores – como Auerbach – utilizam o termo *estética clássica* para referir-se ao sistema mimético-representativo.

Contudo, após os livros de Kant e, posteriormente, à publicação do livro de Schiller – nomeado de *A educação estética do homem* – o termo *estética* passou a ser definido como um conceito estreitamente vinculado às obras desses dois filósofos. Por conseguinte, Rancière, objetivando demarcar o período de maior florescimento dessas ideias, afirma que o que convencionalmente se acostumou chamar de *modernidade* pode ser entendido, na verdade, como uma espécie de *regime estético das artes*, ou seja, o início de uma nova mudança não somente artística mas, também, política e social nos princípios que até então regiam as comunidades humanas.

Dessa feita, considerando que entre Auerbach e Rancière pode haver um intenso diálogo – devido ao fato de ambos defenderem ideias contrárias por pertencerem a correntes teóricas divergentes – este trabalho tem como objetivo explicar as concepções de ambos os autores, de modo a evidenciar como a arte literária é interpretada por cada um deles. Conforme afirmado anteriormente, há diversas metodologias que podem ser utilizadas nas pesquisas que tratam sobre as obras de ficção. Pretendemos, nesta monografia, analisar duas delas e fornecer respostas sobre as implicações não apenas artísticas, mas, sobretudo, políticas e sociais que se ocultam ou se evidenciam nas reflexões que Auerbach e Rancière delineiam sobre as obras literárias. Destarte, escolhemos *quatro* clássicos da literatura como objeto de análise e interpretação com a finalidade de demonstrar, de maneira mais didática, como o regime mimético-representativo e o regime estético das artes situam a arte da escrita no amplo universo das linguagens artísticas.

Neste sentido, no primeiro capítulo construímos uma discussão em torno do livro *Dom Quixote* de Cervantes. A escolha desta obra para dar abertura ao debate entre Auerbach e Rancière é derivada do fato de que ela é considerada a precursora da escrita literária moderna. Com isso, pretendemos averiguar como cada teórico a situa em sua linha de análise, bem como apresentar as divergências mais pontuais relacionadas aos dois regimes de pensabilidade das artes.

O segundo capítulo está dividido em duas partes e, por consequência, trata-se da análise empreendida em torno de dois romances. O primeiro deles é o livro de Stendhal, *O Vermelho e o Negro*. Já o segundo refere-se ao romance de Flaubert, *Madame Bovary*. Decidimos estudar essas duas obras porque elas são fundamentais para as análises literárias de Auerbach e Rancière. O realismo literário francês é o ponto central para o qual convergem todas as observações de maior destaque concernentes à crítica literária efetuada pelos dois teóricos.

Finalmente, o terceiro capítulo traz uma breve discussão sobre o livro *Passeio ao Farol* de Virginia Woolf. Esse romance é de importância lapidar para entendermos os resultados e as considerações finais levadas a cabo pelos autores aqui pesquisados. Outrossim, mesmo que inicialmente não seja possível distinguir o fio de Ariadne que promove a união entre esses romances que, aparentemente, são tão distintos, ao longo dos capítulos esta incógnita torna-se um enigma de fácil decifração. Face a isto, com esta pesquisa pretendemos, acima de tudo, destacar as convergências entre *História e Literatura*.

2 DOM QUIXOTE: A AVENTURA DO LOUCO DA LETRA NOS CAMINHOS DA PALAVRA ÓRFÃ

1.

Reconhecido como o romance que inaugura a modernidade literária, *Dom Quixote*¹ de Cervantes é visto como a expressão mais límpida da obra literária como forma de arte. Esquivando-se de toda classificação estabelecida com base na escola literária ou nas intencionalidades do autor, o enredo dessa fábula é de tal complexidade que escapa das mãos de seu próprio criador. A partir do capítulo IX o que era até então um *cuento* torna-se um livro de dois volumes cuja autoria não é mais de Miguel de Cervantes Saavedra, mas, sim, do historiador mouro Cide Hamete Benengeli.

Encontrado de maneira absolutamente fortuita por um narrador anônimo que gosta “de ler até os papéis rasgados das ruas”, os cadernos e papéis velhos que um rapaz estava para vender a um trapeiro continham a narrativa completa do “engenhoso fidalgo dom Quixote de la Mancha”. Embora escritos em árabe, o narrador não teve dificuldades em encontrar e pagar um intérprete mourisco que pudesse traduzir “[...] para o castelhano todos os cadernos que tratavam de dom Quixote, sem lhes omitir nem acrescentar nada.” (CERVANTES, 2012, v. 1, p. 122-123).

Efetivamente, são através desses jogos literários entre narrador, autores e leitores que Miguel de Cervantes engendra sua obra. Dessa maneira, no primeiro volume acompanhamos as desventuras de Alonso Quixano que, com o objetivo de “se fazer cavaleiro andante”, transforma-se em dom Quixote e segue pelo mundo “[...] em busca de aventuras, desfazendo todo tipo de afrontas e se pondo em situações e perigos pelos quais ganhasse nome eterno e fama.” (CERVANTES, 2012, v. 1, p. 64). No segundo, encontramos uma figura risível reconhecida por todos graças à publicação de suas façanhas, escritas pelo historiador Benengeli e encontradas por acaso pelo narrador anônimo. Diante disso, produzindo um intrincado jogo entre realidade e ficção, Cervantes aproveita da popularidade que a primeira parte da obra alcançou e, ao escrever a segunda, faz com que os leitores de seu livro sejam também os protagonistas de sua fábula².

¹ *Dom Quixote* foi publicado em dois volumes. O primeiro em 1605 com o título *O engenhoso fidalgo dom Quixote de la Mancha*. Já o segundo foi publicado em 1615 e designado como *Segunda parte do engenhoso cavaleiro dom Quixote de la Mancha*.

² O encadeamento entre realidade e ficção fica ainda mais evidente quando o autor espanhol zomba da tentativa de plágio que sofreu antes de publicar a continuação de sua obra. Em 1614, assinado por um pseudônimo

É desta forma que, em um dos muitos diálogos entre escudeiro e cavaleiro, dom Quixote – que está chegando em uma vila – pede a Sancho que vá assuntar sobre a opinião que a população local possui a seu respeito. Sancho, por sua vez, mais que depressa volta com a seguinte resposta:

- Bem, a primeira coisa que digo – disse – é que o povo considera vossa mercê um grandessíssimo louco, e a mim não menos mentecapto. Os fidalgos dizem que, não se contendo vossa mercê nos limites da fidalguia, passou a se chamar “dom” e se meteu a nobre com quatro vinhas e duas lavouras, com uma mão na frente e outra atrás. Os nobres dizem que não gostam que os fidalgos se comparem a eles, especialmente aqueles fidalgos pobres que acabam como escudeiros, que disfarçam os estragos nos sapatos com fuligem e remendam as meias pretas com linha verde.
- Isso não tem que ver comigo – disse dom Quixote –, pois sempre ando bem vestido, jamais remendado: esfarrapado, até poderia ser, contudo mais pelas armas que pelo tempo (CERVANTES, 2012, v. 2, p. 27).

Enquanto os leitores ficcionais consideram-no louco, presunçoso e abusado, um leitor real do Quixote faz ressoar a voz irada dos nobres que se sentem ofendidos pela afronta que o cavaleiro da triste figura fez aos títulos nobiliárquicos e, sobretudo, às regras de estilo da literatura. Erich Auerbach, em seu livro *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, realizou alguns comentários sobre o *Dom Quixote*³ e posteriormente acrescentou à sua obra um capítulo em que elabora uma análise mais aprofundada⁴. Procurando a todo custo entender e explicar de maneira *verossímil* a loucura que acomete o juízo do bom fidalgo Alonso Quijano, inicialmente o filólogo alemão faz coro à cantilena dos fidalgos e nobres que acusam o nosso cavaleiro andante de ser um membro deslocado do corpo social. Ora, nas palavras do referido autor “a localização da raiz da confusão de dom Quixote” está alicerçada no fato de que “[...] ele é uma vítima de uma ordem social na qual faz parte de uma classe carente de função. Pertence a esta classe, não pode se emancipar, mas, na sua qualidade de

intitulado Alonso Fernández de Avellaneda, é publicado um livro que pretendia dar continuidade à história escrita por Cervantes na primeira parte. Aproveitando a oportunidade ficcional que tal acontecimento oferecera, Cervantes não perde a chance de fazer com que seus personagens desqualifiquem a má-fé do impostor: “vossas mercês podem crer – disse Sancho – que o Sancho e o dom Quixote dessa história não devem ser os mesmos que andam naquela escrita por Cide Hamete Benengeli, que somos nós: meu amo, valente, sábio e apaixonado, e eu, um tolo engraçado, nem comilão nem bebedor” (CERVANTES, 2012, v. 2, p. 518).

³ Tais comentários encontram-se no capítulo VI intitulado “A saída do cavaleiro” em que o autor trata dos romances de cavalaria.

⁴ Trata-se do capítulo XIV cujo título é “A Dulcinéia encantada”. Esse capítulo foi acrescentado para a tradução em espanhol, três anos depois da primeira edição em alemão.

membro sem riqueza ou ligações nos altos círculos, não possui papel ou missão.” (AUERBACH, 2002, p. 119).

Decerto, Auerbach não consegue aceitar a causa que Cervantes confere à loucura de seu personagem. Em nenhum momento da narrativa, o autor espanhol descreveu de maneira aprofundada a ordem social na qual dom Quixote estava inserido ou até mesmo a classe à qual ele pertencia. A propósito, o bom fidalgo enlouqueceu simplesmente por que “[...] se embrenhou tanto na leitura que passava as noites lendo até clarear e os dias até escurecer; e assim, por dormir pouco e ler muito, secou-lhe o cérebro de maneira que veio a perder o juízo.” (CERVANTES, 2012, v. 1, p. 63).

Posteriormente, em um estudo mais detalhado, o próprio Auerbach reconhece a fragilidade de seu argumento ao constatar que é impossível que “a intenção artística de Cervantes” tenha sido a de explicar sociologicamente a loucura de seu personagem “mediante aquelas poucas frases sobre a posição social e os costumes do seu herói”, haja vista que “se assim fosse, deveria tê-la exposto mais claramente e desenvolvido mais minuciosamente.” (AUERBACH, 2002, p. 311). Diante disso, a obra de Cervantes torna-se um grande incômodo para o filólogo alemão. Afinal, “como é possível que um cinquentão, que leva uma vida regrada e que possui um entendimento bom, e em muitos sentidos cultivado e equilibrado, possa empreender algo tão disparatado?” (AUERBACH, 2002, p. 311).

A esta pergunta Auerbach fornece a seguinte resposta: é algo “explicável só por motivos estéticos.” (AUERBACH, 2002, p. 311). À vista disso, o escritor alemão julga que em *Dom Quixote* o “elemento satírico e o elemento de crítica do seu tempo são muito fracos”, visto que “nunca são fundamentais, e sempre são moderados em sua atitude” (AUERBACH, 2002, p. 308). A loucura de Quixano não confere gravidade ao contexto social, histórico e político ao qual os personagens ficcionais estão inseridos, “porque a toda hora e momento ele tinha a imaginação cheia daquelas batalhas, encantamentos, aventuras, desatinos, amores e desafios que se contam nos livros de cavalaria [...]” (CERVANTES, 2012, v. 1, p. 205).

Por conseguinte, “durante os múltiplos choques de dom Quixote com a realidade nunca surge uma situação que ponha em questão esta realidade.” (AUERBACH, 2002, p. 309). Conforme Auerbach, o herói de Cervantes é “um conservador, ou, em todo caso, um homem que está de acordo com as circunstâncias dadas” (AUERBACH, 2002, p. 312), e isso faz com que na leitura do romance não sejam “descobertos alguns problemas fundamentais da sociedade contemporânea.” (AUERBACH, 2002, p. 308).

Certamente a crítica que o referido autor faz ao romance do escritor espanhol decorre do fato de que *Dom Quixote* não se adequa ao postulado que governa a obra *Mimesis*: “a

interpretação da realidade através da representação literária.” (AUERBACH, 2002, p. 499). Entretanto, para além de não fornecer um consistente panorama sobre o período histórico no qual o enredo se desenvolve, o romance espanhol comete uma falha ainda mais grave ao utilizar-se de recursos cômicos, em detrimento da intrincada seriedade exigida pela tragédia.

De certa forma, ambas as críticas são como as duas faces de uma mesma moeda. Ora, sob a perspectiva de Auerbach, é possível representar a realidade de maneira séria apenas por intermédio do gênero *trágico*. Deste modo, o que se encontra no cerne da representação da realidade por meio da obra literária é a recorrente discussão sobre a separação dos gêneros e/ou estilos. Em função disso, para entendermos a fundamentação teórica na qual a obra de Auerbach se assenta, é necessário fazermos uma breve digressão que nos permita analisar em que medida o autor alemão se utiliza de pensadores pagãos – como Aristóteles – para construir uma interpretação sobre a literatura ocidental pautada em pressupostos judaico-cristãos.

2.

Aristóteles⁵, em seu livro *Poética*, assevera que a poesia nasceu da habilidade congênita que o homem tem de realizar imitações e de se comprazer com o imitado. Segundo o filósofo grego, a poesia possui diferentes formas que variam de acordo com a índole de cada poeta. Destarte, “os de mais alto ânimo imitam as ações nobres e das mais nobres personagens; e os de mais baixas inclinações voltam-se para as ações ignóbeis.” (ARISTÓTELES, 1979, p. 243). Esta divisão não diz respeito exclusivamente ao caráter do artista, uma vez que também influencia, sobremaneira, no estilo de cada poesia. Dessa feita, como descrito por Aristóteles, a comédia é a imitação de homens inferiores, “não, todavia, quanto a toda espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo”. Enquanto a tragédia é a “imitação de uma ação de caráter elevado em linguagem ornamentada”, cuja finalidade é a de suscitar o “terror e a piedade” para poder purificar essas emoções (ARISTÓTELES, 1979, p. 245).

⁵ É importante ressaltar que muito do que se considera como sendo as ideias de Platão e Aristóteles é, na verdade, decorrência das inúmeras leituras e interpretações de estudiosos comentadores que ajudaram a reconstruir, ao longo dos séculos, os princípios fundamentais das obras de ambos os filósofos gregos. Desse modo, neste trabalho não intentamos mensurar em que medida o peso da tradição influencia nas apropriações que se faz dos escritos desses autores, haja vista que além de ser uma tarefa por demais hercúlea, não apresenta grande importância para o debate aqui desenvolvido.

Com efeito, esta separação de estilos está ancorada no princípio de *verossimilhança*⁶. A ordenação de ações é conduzida racionalmente a partir das regras do verossímil, à medida que não permite que figuras vulgares sejam capazes de expressar sentimentos nobres. Aristóteles sentencia que para justificar “as palavras e os atos de uma personagem de certo caráter, tanto na representação dos caracteres como no trecho das ações, importa procurar sempre a verossimilhança e a necessidade.” (ARISTÓTELES, 1979, p. 254). A tragédia, mediante uma trama dos fatos bem ordenada, consegue cumprir muito mais com o princípio de verossimilhança do que a comédia, é por isso que ela é um gênero superior que “melhor consegue o efeito específico da arte.” (ARISTÓTELES, 1979, p. 269).

Erich Auerbach, em seu livro *Introdução aos estudos literários*, assegura que a estética clássica – baseada na proposição aristotélica de separação dos estilos – determinou as produções artísticas na cultura ocidental desde a Antiguidade até o fim do século XVIII. Por estabelecer modelos para cada tipo de arte e julgar os produtos artísticos baseado no grau de proximidade com o que fora padronizado, a estética clássica é considerada como dogmática e aristocrática. Sob o ponto de vista do autor, ela é dogmática “pelo fato de estabelecer regras fixas segundo as quais a obra de arte deve ser feita e julgada”; é aristocrática “não somente porque institui uma hierarquia dos gêneros e dos estilos, mas também porque, procurando impor um modelo imutável de beleza, considerará necessariamente feio todo fenômeno literário que não lhe seja conforme.” (AUERBACH, 1972, p. 29).

Apesar disso, embora o filólogo alemão reconheça que a estética clássica é estática e um tanto quanto incongruente com o preceito de liberdade de criação, ele a considera como um sistema que criou as “concepções estéticas fundamentais da Europa”. Por vezes, defende que mesmo após “a queda de sua dominação absoluta”, ela ainda é a base para diversos artistas e críticos de arte. Lamentando sua substituição por teorias que pressupõem a liberdade interpretativa assente no juízo de gosto kantiano, o autor sustenta que “a crítica estética perdeu toda regra fixa, toda medida estabelecida e universalmente reconhecida pelos seus julgamentos”; “tornou-se anárquica, mais sujeita à moda do que nunca, e no fundo não sabe alegar outra razão para as suas aprovações ou condenações que não seja o gosto do momento ou o instinto individual crítico.” (AUERBACH, 1972, p. 30).

Nesse ínterim, Auerbach mantém um diálogo muito próximo com as ideias aristotélicas. Por esse motivo, o escritor alemão considera que a comédia é um gênero menor porque “reproduz o meio social de maneira muito mais esquemática e geral, muito menos

⁶ O conceito de verossimilhança apresentado neste trabalho está estreitamente relacionado à maneira a qual Aristóteles o entende. Não pretendemos explicitar os múltiplos sentidos que a ideia de verossímil abarca.

definida espacial e temporalmente.” (AUERBACH, 2002, p. 26). Já a tragédia, por outro lado, deve “*representar a vida quotidiana* de maneira séria, problemática e inserida num pano de fundo histórico.” (AUERBACH, 2002, p. 29, grifo nosso). Eis aqui o grande ponto em que Auerbach se afasta parcialmente de Aristóteles e constrói uma outra leitura sobre o gênero trágico. Na estética clássica, a tragédia – por meio de uma linguagem ornamentada – deveria representar ações nobres e elevadas, visto que não havia espaço para a vida cotidiana, com ações vulgares ou pessoas comuns. Ao passo que o trágico, ao qual Auerbach se refere, tem como função precípua a descrição da realidade de maneira séria e problemática, de modo a evidenciar o pano de fundo histórico que emerge quando da representação do contexto social, político e econômico.

No entanto, para Auerbach essa nova maneira de pensar o trágico não nasceu no século XIX com o descrédito da estética clássica. O autor situa a aparição desse *realismo trágico* na história de Jesus Cristo narrada pelo Novo Testamento. Deste modo, ele demonstra que o nascimento de Jesus em uma manjedoura e sua vida entre as pessoas de ocupações cotidianas poderia ser considerado pela estética clássica como um tema baixo, indigno de ser tratado de modo trágico. Porém, em seu livro *Ensaio de literatura ocidental*, Auerbach garante que, por mais que existam nos Evangelhos “[...] vários termos simples, por vezes cotidianos e fortemente realistas, além de construções corriqueiras e deselegantes”, seu tema é elevado e “o estilo baixo da Sagrada Escritura abrange a esfera do sublime.” (AUERBACH, 2007, p. 58).

Tendo isso em vista, a descrição da vida e da paixão de Cristo estremece a imagem clássica do trágico-sublime, na medida em que rompe com a “divisão estética entre os domínios do sublime-trágico e do quotidiano-realista.” (AUERBACH, 2002, p. 80). E as Sagradas Escrituras criam uma nova espécie de sublime a partir do momento em que “nem o quotidiano nem o humilde ficam excluídos, de tal forma que no seu estilo, assim como no seu conteúdo, realiza-se uma combinação imediata do mais baixo com o mais elevado” (AUERBACH, 2002, p. 134). Auerbach denomina o aparecimento desse realismo trágico como o despertar da *consciência cristã da realidade* e alega que ele permitiu não só romper com as antigas regras estilísticas, mas, sobretudo, possibilitou a representação das forças históricas, dado que “tal representação vê-se obrigada a descer às profundezas cotidianas e vulgares da vida do povo e a levar a sério o que ali encontrar.” (AUERBACH, 2002, p. 38).

Não obstante, mesmo com a ruptura estilística que a narrativa do Novo Testamento causou nos ideais clássicos de elaboração dos produtos da arte, parece que sua influência não se fez sentir de maneira tão intensa nas produções artísticas posteriores. Como o próprio

Auerbach certifica, até o século XVIII imperaram as regras que liam no gênero trágico uma forma de expressão avessa a qualquer descrição realista. Ainda assim, o autor assevera que a estética clássica foi seguida mais rigorosamente “ao redor do fim do século XVI e durante o século XVII pelos partidários da rígida imitação da literatura antiga” e que, ao longo da Idade Média e ainda no Renascimento, “tinha sido possível representar os acontecimentos mais corriqueiros da realidade num contexto sério e significativo.” (AUERBACH, 2002, p. 500). Porém, foi unicamente no século XIX que a quebra com a estrutura hierárquica de separação dos estilos se realizou por completo.

Desde o Novo Testamento até o realismo literário do século XIX, Auerbach lê a história da literatura ocidental como um extenso e progressivo movimento de unificação da “quotidianidade com a seriedade trágica”. Desta maneira, o autor alemão acredita que o realismo trágico inaugurado pelo Evangelho só veio a se concretizar definitivamente como um novo estilo literário a partir do romance moderno. Outrossim, a nova espécie de sublime instaurada pela religião cristã, ao ligar-se ao humilde, estabeleceu um “novo sublime cheio de humildade, que admitia as personagens do povo, que não recuava diante de nenhum realismo quotidiano.” (AUERBACH, 1972, p. 64), e isso teve profundos efeitos na literatura moderna. Por certo, somente por meio dela, “*qualquer personagem*, seja qual for o seu caráter ou sua posição social, *qualquer acontecimento*, fabuloso, político ou limitadamente caseiro, pode ser tratado pela arte imitativa de forma séria, problemática e trágica.” (AUERBACH, 2002, p. 27, grifo nosso).

Entrementes, é através do conceito de *figura*⁷ – e exclusivamente por intermédio de uma interpretação figural – que Auerbach consegue ligar o romance moderno aos Evangelhos do Novo Testamento. Isso é perceptível pelo modo com que o autor examina o desenvolvimento do realismo trágico: ele surge no início da Era Cristã, mas se realiza por completo muitos séculos mais tarde. Sendo assim, é possível que Auerbach entenda que o Novo Testamento é uma figura que prenuncia o romance moderno, haja vista que em seu livro *Figura* ele declara que toda figura precisa de um preenchimento, ou seja, de algo que forneça a completude de seu sentido (AUERBACH, 1997, p. 41).

⁷ O sentido de figura a qual o autor recorre nasceu por via da pregação de Paulo aos gentios. Visando converter outros povos ao cristianismo, o Velho Testamento deveria deixar de ser o livro da história do povo de Israel para transformar-se em um livro da história universal, cujos significados não estariam definidos, uma vez que seriam meras prefigurações da vinda de Cristo e da promessa de salvação eterna. Logo, o Velho Testamento seria uma figura, isto é, um acontecimento real e histórico que aguarda um preenchimento ou uma realização. É no interior da interpretação figural que a vinda de Cristo pode ser lida como a concretização das prefigurações lançadas no Antigo Testamento. Por isso, o Novo Testamento seria o preenchimento dessa figura.

Entretanto, esse preenchimento sempre está temporalmente afastado de sua enunciação, já que “um acontecimento terreno significa, sem prejuízo da sua força real concreta aqui e agora, não somente a si próprio, mas também um outro acontecimento, que o repete preanunciadora ou confirmativamente.” (AUERBACH, 2002, p. 500)⁸. Deste modo, é provável que Auerbach acredite que o romance moderno – em especial a obra de Émile Zola, ao descrever de maneira tão intensa e penetrante a grotesca miséria vivenciada por multidões de deserdados das benesses advindas da Revolução Industrial – repete e confirma o estilo realista trágico inaugurado pela Era Cristã. A partir de uma visão de história cíclica e universalizante, Auerbach estuda toda a literatura do Ocidente alicerçado no conceito de *figura* (AUERBACH, 1997, p. 11). E, acima de tudo, mediante uma interpretação judaico-cristã que traceja uma relação direta entre o *Verbo* (palavras) e a *carne* (coisas), tendo em vista que a verdade só pode ser anunciada quando o primeiro é preenchido pela segunda. Não é por acaso que ele atesta que “[...] a atitude encarnada na interpretação figural tornou-se um dos elementos essenciais da representação cristã da realidade, da história e do mundo concreto em geral.” (AUERBACH, 1997, p. 45-46).

É neste sentido que o autor enuncia que os relatos presentes nos Evangelhos denotam “o desfraldar de forças históricas”. E isso faz com que “apareça um grande contingente de pessoas quaisquer, pois só em muitas pessoas de toda classe é possível dar vida a tais forças históricas, nos seus efeitos de fluxo e refluxo.” (AUERBACH, 2002, p. 37). De tal forma, o *qualquer um* aparece como objeto de representação artística à medida que cumpre o papel de fazer com que toda e qualquer obra de arte dialogue com a realidade do momento histórico em que fora produzida. Dito de outro modo, as pessoas quaisquer “que devem o seu lugar na apresentação somente ao fato de serem atingidas, por assim dizer, casualmente pelo movimento histórico” veem-se “obrigadas, assim, a assumir uma determinada atitude diante dele.” (AUERBACH, 2002, p. 37). Tal atitude, por sua parte, corresponde a um certo tipo de ação que seja verossímil; que componha atos ordenados de maneira a ajustarem-se ao horizonte de possibilidades abertos por uma situação específica.

Isto posto, o autor em questão assevera que a literatura ocidental – especialmente a literatura moderna – é fruto de um texto que não tem a ficção como fundamento estruturador,

⁸ A interpretação figural estabelece uma relação entre dois acontecimentos em que cada um não apenas significa a si mesmo, como também significa e completa o outro. Ambos “os polos da figura estão separados temporalmente, mas estão, também, como acontecimentos ou figuras reais, dentro do tempo” (AUERBACH, 2002, p. 62, 63). Dessarte, “figura é algo real e histórico que anuncia alguma outra coisa que também é real e histórica” (AUERBACH, 1997, p. 27).

mas sim uma perspectiva histórico-universal capaz de orientar todas as ações de acordo com uma “exigência absoluta de verdade histórica”. O narrador bíblico tinha de acreditar na verdade do seu relato, de modo que ele não era um descritor comum e sim um historiador, por isso que “a sua fantasia inventiva ou descritiva estava estreitamente delimitada [...]” (AUERBACH, 2002, p. 11).

Devido a isto, frente às objeções que afirmam que a “arte literária necessita de liberdade para procurar os objetos que lhe convêm, e portanto não pode ser constrangida pela fidelidade científica”, Auerbach argumenta que a fidelidade científica “constitui uma ótima limitação, na medida em que, ante a enorme tentação de fugir à realidade, seja por meio da banalização, seja por meio da distorção fantasmagórica, ela procura preservar e garantir a verossimilhança nos assuntos do mundo; pois o real é a medida do verossímil.” (AUERBACH, 2007, p. 367). É sob esta circunstância que o autor alemão considera que toda obra literária deve submeter-se à certa limitação científica para produzir um diálogo verossímil entre ficção e realidade. As produções artísticas que não obedecem a esse preceito são consideradas como produtos de uma arte menor. É o caso, por exemplo, das “obras meramente cômicas” que “pertencem, indubitavelmente, ao âmbito do estilo baixo” (AUERBACH, 2002, p. 500), cujo realismo limitado resulta também em uma limitação de sua consciência histórica.

Doravante, torna-se um pouco mais compreensível as críticas que Auerbach direciona ao *Dom Quixote*. Mesmo tendo em conta que há nesse romance certa mistura estilística, o aludido autor considera que nele a comédia é o estilo que predomina. Talvez seja por isso que em *Mimesis* o capítulo que se dedica a analisar o livro do escritor espanhol só foi acrescentado posteriormente; visto que, frente a um estudo que pretende apreciar a “espécie da seriedade, da problematicidade e da tragicidade no tratamento de temas realistas”, as obras que não se ajustam a tais características “[...] só entram em consideração ocasionalmente, como exemplo contrário.” (AUERBACH, 2002, p. 500).

3.

Auerbach considera, deste jeito, que o romance que narra as aventuras do cavaleiro da triste figura caminha na contramão da literatura realista moderna. Embora dom Quixote tenha atitudes nobres e dirija suas intenções “[...] a bons fins, que são fazer o bem a todos e mal a ninguém.” (CERVANTES, 2012, v. 2, p. 279), o filólogo alemão argumenta que os atos nobres, as aspirações puras e a busca por redenção estão intimamente ligados ao insensato.

Contudo, para que a luta por um ideal seja representada de forma trágica é necessário que o herói “intervenha de forma sensata no estado real das coisas”. A vontade idealista deve penetrar na realidade e criar um *conflito* que permita conhecer as “circunstâncias factuais da vida”. Isso não acontece no caso de dom Quixote, uma vez que ele age em conformidade com sua ideia fixa: imitar os cavaleiros andantes de outrora, de modo a ressuscitar os ideais e os valores morais cavaleirescos. Por não encontrar “nenhum ponto de apoio na realidade”, as aventuras de dom Quixote “atingem o vazio”, dado que tudo que ele faz “[...] é totalmente carente de sentido e tão inconciliável com o mundo existente que a única coisa que resulta disso é uma cômica confusão.” (AUERBACH, 2002, p. 307).

Efetivamente, “tanto a tragédia quanto a cura” da loucura de dom Quixote são evitadas. A primeira nunca integrou o romance, a segunda aparece tão somente como prenúncia da morte do herói. O problemático é absolutamente impossibilitado, posto que “poderia acontecer que o próprio louco se envolvesse em responsabilidades e culpas, tornando-se, desta forma, trágico.” (AUERBACH, 2002, p. 307), mas nada disso acontece na obra do escritor espanhol. A ideia fixa de dom Quixote impedia que ele sentisse qualquer responsabilidade diante do que aprontava, basta ver que “com muita facilidade ele ajustava todas as coisas que via a suas desvairadas cavalarias e mal-andantes pensamentos” (CERVANTES, 2012, v. 1, p. 241). É por isso que se encontra “muito pouco de problemático ou de trágico no livro de Cervantes”, já que “*o livro todo é um jogo*, no qual a loucura se torna ridícula quando exposta a uma realidade bem fundamentada.” (AUERBACH, 2002, p. 310, grifo nosso).

Neste caso, Auerbach sustenta que quando o escritor espanhol conjecturou o enredo de sua narrativa ele percebeu o efeito cômico que a antinomia loucura *versus* realidade seria capaz de produzir. No entanto, para além de um efeito meramente cômico, Cervantes entreviu a oportunidade estilística que a representação da realidade contemporânea confrontada com a loucura de seu herói oferecia: a de uma “hilaridade neutra”. A neutralidade na escrita de Cervantes é a principal característica de seu estilo, ou, mais especificamente, é aquilo que Auerbach denomina como o “peculiarmente cervantesco”. De fato, o autor de Dom Quixote não toma partido, fica neutro. De tal maneira, “[...] não é suficiente dizer que não emite juízos e não tira conclusões; o processo nem é iniciado, as perguntas nem são feitas. Ninguém e nada (exceto os maus livros e as más peças) é condenado neste livro.” (AUERBACH, 2002, p. 317). Não há modelos nem intenções morais, “para Cervantes, um bom romance não serve a nenhum outro fim afora o divertimento culto, honesto entretenimento”, e isso é resultado da

escolha que ele faz de julgar somente “as coisas que se referem ao seu trabalho, à literatura.” (AUERBACH, 2002, p. 320).

Todavia, ainda que Auerbach saliente os motivos estéticos que levaram Cervantes a conduzir seu romance de modo a afastá-lo de toda representação trágica ou problemática da realidade, mesmo assim não deixa de afirmar que havia certa dificuldade para o autor adotar o realismo trágico, pois que “para ele os fenômenos da realidade já se haviam tornado difíceis de serem abrangidos, e não mais se deixavam ordenar de uma forma unívoca e tradicional.” (AUERBACH, 2002, p. 319). Em vista disso, a loucura de dom Quixote contrasta com a representação de um mundo bem ordenado, onde tudo se justifica pela mera existência em seu lugar.

Salta aos olhos, portanto, o paradoxo a qual Auerbach se encontra ao explorar o romance espanhol. Ao mesmo tempo que Dom Quixote inaugura a modernidade literária, ele é também o livro que mais se afasta da concepção de literatura moderna forjada pelo filólogo alemão. Ora, em Dom Quixote não há “complicações trágicas e consequências sérias”, por conseguinte, a realidade é apenas um elemento que serve de pretexto para produzir o efeito cômico proporcionado pela loucura. É desta maneira que “[...] por mais difíceis de abranger e de julgar que sejam os fenômenos diante do doido cavaleiro da Mancha eles se convertem numa dança de roda, de alegre e divertida confusão.” (AUERBACH, 2002, p. 320).

Conquanto, com o intuito de argumentar que as intenções puramente estéticas que imperam no texto de Cervantes foram um caso à parte, Auerbach garante que “[...] uma alegria tão universal e diversificada e, ao mesmo tempo, tão livre de crítica e de problemas na representação da realidade cotidiana constitui uma empresa que nunca voltou a ser tentada na Europa.” (AUERBACH, 2002, p. 320). Evidentemente, semelhante argumento corrobora para alimentar a tese da influência do realismo trágico cristão na literatura ocidental, e, mais do que isso, contribui para impor limitações que enaltecem os textos escritos a partir do princípio de verossimilhança e obscurecem os textos elaborados com base no *jogo* como princípio estético.

Dom Quixote, obviamente, pertence ao segundo grupo. Ao confrontar realidade e loucura de maneira absolutamente neutra, destituída de qualquer intencionalidade definida, Cervantes *joga com a aparência livre* e assume o papel do artista que atribui igual valor à todas as coisas que habitam em seu universo literário. A realidade não é mais importante que a ficção, haja vista que os leitores do Quixote são tanto reais como ficcionais e o próprio Alonso Quixano é um leitor que procura fazer com que o ficcional seja real e vice-versa.

Desse modo, jogar com a aparência livre significa permitir que a liberdade criativa governe o processo de elaboração das produções artísticas. Eis aí o grande desconforto que o romance do escritor espanhol provoca em Auerbach: o instinto de jogo não só é o alicerce da composição de Dom Quixote, como também é o fator que impede que a narrativa ocorra através do estilo trágico realista. Nas palavras do respectivo autor, “[...] a aparição de dom Quixote, que nada melhora e não ajuda em parte alguma, transforma felicidade e infelicidade num jogo.” (AUERBACH, 2002, p. 319), de tal forma que em todo o romance “[...] a realidade presta-se a um jogo, que a disfarça a cada instante de maneira diferente; jamais destrói a alegria do jogo com a grave seriedade das suas necessidades, preocupações e paixões.” (AUERBACH, 2002, p. 314).

Entretanto, se Cervantes “achou a ordem da realidade no jogo” (AUERBACH, 2002, p. 319), ele cumpriu com o que – quase dois séculos mais tarde – Friedrich Schiller, em seu livro *A educação estética do homem*, designaria como sendo a função de todo e qualquer artista: fruir da “alegria com a aparência” e dispor da “inclinação para o enfeite e para o jogo” (SCHILLER, 2011, p. 123).

É em convergência com essa perspectiva estética inaugurada por Schiller – na esteira dos trabalhos de Kant – que o filósofo francês Jacques Rancière analisa os objetos artísticos. Em seu livro *O espectador emancipado*, ele sustenta que o instinto de jogo rompe com o princípio que governava a estética clássica: o da “imposição ativa de uma forma à matéria passiva”. Semelhante ruptura significa que o exercício artístico não mais possui a obrigação de conduzir seus apreciadores à compreensão da realidade histórica de uma época, tendo em vista que a obra de arte “está subtraída a todo e qualquer *continuum* que garanta uma relação de causa e efeito entre a intenção de um artista, um modo de recepção por um público e certa configuração da vida coletiva” (RANCIÈRE, 2012c, p. 57).

A eficácia estética proporcionada pelo instinto de jogo é, nesse caso, a eficácia de uma *suspensão*. Ao anular o sistema hierárquico que dispunha os temas de acordo com a grandiosidade dos gêneros, Rancière afirma que essa nova concepção estética revoga também a injunção que prescrevia a dominação social dos homens de inteligência ativa sob os homens de passividade material. Portanto, os efeitos desse novo regime de pensabilidade dos produtos da arte não são meramente estéticos, mas também, e, sobretudo, políticos. Frente a isso, *qualquer um* pode estabelecer julgamentos válidos sobre toda e qualquer obra de arte, uma vez que “todos – mesmo o que é instrumento servil – são cidadãos livres que têm os mesmos direitos que o mais nobre.” (SCHILLER, 2011, p. 135). Entretanto, tais julgamentos não são reinterpretções de apropriações autorizadas, haja vista que a eficácia estética pressupõe a

“descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis através das quais os leitores ou os ouvintes se apropriam desta.” (RANCIÈRE, 2012c, p. 56).

Nessa situação, Rancière julga que o texto literário – enquanto objeto artístico – não tem nenhum compromisso com a construção de uma “consciência crítica da realidade e dos meios de agir nela”, tampouco com a ordenação de algum sentido histórico empiricamente verificável a partir do sistema representativo. Assim como a estátua de *Juno Ludovisi* foi descrita por Schiller como a consagração de um ideal de arte destituído de qualquer preocupação ou finalidade, Rancière também considera que toda obra de arte elaborada segundo esse princípio estético “não expressa nenhum sentimento e não propõe nenhuma ação por imitar.” (RANCIÈRE, 2012c, p. 57). Concomitante a isto, a classificação que normatiza o verossímil como elemento básico na composição de um produto artístico vinculado à realidade de uma época cai por terra, na medida em que “a eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento ou ensinar a decifrar as representações”, pois “o que ela opõe às duvidosas lições de moral da representação é simplesmente a arte sem representação.” (RANCIÈRE, 2012c, p. 55).

Esse rompimento com o sistema representativo afigura o que Jacques Rancière denomina de *regime estético da arte*. Conforme assegura o filósofo francês, a estética não é uma filosofia da arte em geral, mas sim um “novo regime de identificação da arte” que surge no final do século XVIII. Sob esse ponto de vista, o regime estético irrompe em contraposição ao que Rancière chama de regime representativo. Este, por sua vez, analisa todos os produtos da arte através de uma leitura mimético-representativa fundamentada, principalmente, na “elaboração aristotélica da *mimesis*” e nos preceitos teóricos lançados por Aristóteles em seu livro *Poética*. Diante disso, o autor francês em *A partilha do sensível* acentua que “a mimesis não é a lei que submete as artes à semelhança”, pois, antes de qualquer coisa, ela é um regime de visibilidade das artes que regula as produções artísticas por meio de delimitações que prescrevem maneiras válidas de “fazer, ver e julgar.” (RANCIÈRE, 2005, p. 31).

Destarte, no regime representativo os produtos artísticos não são cópias da realidade, mas obedecem a um conjunto de normas que visam submeter a matéria a uma forma específica. Tais normas compõem um princípio hierárquico que julga o tema em função de sua sujeição ao gênero – temas nobres descritos de forma trágica e temas vulgares tratados de maneira cômica – e em função das ocupações políticas e sociais as quais o público espectador pertence – tragédia para os nobres, comédia para os pobres. Todo esse sistema normativo está atado a um preceito de verossimilhança ficcional que impõe o *decoro* como elemento necessário para uma rigorosa representação da realidade. Frente ao que Rancière assevera em

La palabra muda, o decoro estabelece um limite à liberdade criativa do escritor à medida que impõe aos seus personagens certa “conformidade à natureza das paixões humanas” e deliberada “conformidade aos caracteres e aos costumes de determinado povo.” (RANCIÈRE, 2009a, p. 33).

O regime estético, por sua parte, desobriga a “arte de toda e qualquer regra específica” e recusa a imposição de uma forma ativa à matéria passiva. Suspendendo as hierarquias que governam o regime representativo, ele testifica a indiferença para com o gênero seguido e proclama a “igualdade de todos os temas representados”. Neste sentido, em *A fábula cinematográfica*, o filósofo francês declara que a arte da era estética “desfaz os encadeamentos da arte representativa” ao opor à “verossimilhança construída das ações e dos fatos” a “verdade simples e sem sentido da vida.” (RANCIÈRE, 2013a, p. 21). Isso implica considerar que a igualdade dos temas abriga em seu âmago a igualdade de todos os seres. Daí depreende-se que os trabalhos artísticos são direcionados a todos, não mais a um grupo social específico. Desta forma, Rancière em seu artigo *Nova ordem policial* afirma que esta maneira singular de pensar a arte nasceu quando “filósofos como Kant e poetas como Schiller” perceberam, justamente, esse “[...] novo tipo de igualdade envolvida na experiência estética.” (RANCIÈRE, 2010 b, p. 86).

A estética, assim, ocupa-se também da *partilha do sensível* e não apenas das obras de arte. A partilha do sensível circunscreve o corpo comunitário a uma divisão que relaciona a ocupação social do indivíduo à sua capacidade de julgamento e percepção sensorial. Ora, no regime representativo, “aqueles que foram destinados a criar regras e aqueles que foram destinados a serem regidos por regras, não têm o mesmo equipamento sensorial, nem os mesmos olhos, nem os mesmos ouvidos, e nem a mesma inteligência” (RANCIÈRE, 2010b, p. 87). É contra semelhante configuração política que o regime estético se insubordina, provocando não apenas uma revolução na maneira de pensar os objetos da arte, mas também, e, acima de tudo, “na própria constituição do mundo sensível”.

Essa revolução, segundo Jacques Rancière, inicia-se primeiro na literatura. Mais precisamente quando esta permite que os indivíduos comuns ocupem nos romances papéis que antes eram destinados aos personagens nobres. Deste modo, o *qualquer um* aparece nos textos literários não como marca da realidade de uma época que está sendo representada em concordância com os princípios impostos pela regra de verossimilhança, mas sim, como signo de uma nova maneira de fazer arte que proclama a igualdade de todos os temas. O romance moderno simboliza a completa ruptura com as regras hierárquicas apregoadas pela genericidade. Ao contrário do que Auerbach defende, ele não é a concretização do realismo

trágico. Efetivamente, no regime representativo – que Auerbach denomina de estética clássica⁹ – a obrigatoriedade de representar as personagens agindo sempre de acordo com um entrelaçamento racional que encaminha o enredo a uma finalidade determinada, impede que o estranho emaranhado de coisas e pessoas assuma seu espaço no texto literário, já que “a vida não conhece histórias. Não conhece ações orientadas para fins, mas somente situações abertas em todas as direções” (RANCIÈRE, 2013a, p. 8).

Em vista disso, a literatura não produz efeitos políticos quando assume o compromisso de “transformar” o real, mas sim quando desvia os corpos das destinações sociais as quais estavam presos pela divisão do sensível. Em consonância com o que Rancière sustenta, “o homem é um animal político porque é um animal literário, que se deixa desviar de sua destinação ‘natural’ pelo poder das palavras” (RANCIÈRE, 2005, p. 59 - 60). Ao circular livremente sem estar vinculada a alguma voz que lhe dê legitimidade ou que transporte as palavras diretamente aos ouvidos de quem deve ouvi-las, a escrita torna-se o “regime de uma enunciação órfã, de uma palavra que fala sozinha, esquecida de sua origem, despreocupada a respeito de seu destinatário.” (RANCIÈRE, 2009a, p. 108).

É contra essa perigosa errância da palavra escrita que Platão se insurge. Pretendendo conceder ao texto uma voz de autoridade que explique seus sentidos de modo a impedir que eles fiquem dispersos e sejam interpretados de maneira indevida, em *Fedro*, o filósofo grego sentencia que “uma vez escrito, um discurso chega a toda a parte, tanto aos que o entendem como aos que não podem compreendê-lo e, assim, nunca se chega a saber a quem serve e a quem não serve”, por este motivo ele “tem sempre necessidade da ajuda do seu autor, pois não é capaz de se defender nem de se proteger a si mesmo.” (PLATÃO, 2000, p. 123). Com efeito, a preocupação de Platão não reside na incapacidade de alguns em compreender o que a escrita pronuncia, mas sim na capacidade que muitos têm de transformar o texto escrito em algo que se afasta das concepções consideradas como integrantes da intencionalidade do autor.

Dessa maneira, a fábula platônica condena a escrita em função de sua natureza paradoxal: ao mesmo tempo que ela é muda, também é falante demais. Em *Políticas da escrita*, Rancière afirma que seu “mutismo” se deve ao fato de que a letra está pregada ao papel e não há nenhum corpo para provar sua veracidade e nenhuma voz para proclamar sua

⁹ Para Auerbach a estética clássica refere-se ao conjunto de regras vinculadas aos preceitos de genericidade compostos por Aristóteles. Nestas circunstâncias, ele defende que essas normas haviam sido suplantadas pelo realismo trágico constante nos textos do Novo Testamento. No entanto, como sua própria interpretação sobre as obras literárias atrela-se aos princípios postulados pela estética clássica, podemos concluir que este regime de pensabilidade das artes não foi superado pelos estudiosos das linguagens artísticas, quando muito podemos dizer apenas que ele foi ressignificado de modo a dar ensejo a novas considerações.

validade. Ela é muda porque está à disposição de todos e não se dirige a ninguém em particular. É, contudo, esta mesma característica que a faz ser demasiado falante. A letra órfã vagueia de um lugar a outro, de forma que “qualquer um pode, então, apoderar-se dela, dar a ela uma voz que não é mais ‘a dela’, construir com ela uma outra cena de fala, determinando uma outra divisão do sensível.” (RANCIÈRE, 1995, p. 8).

Ademais, a escrita só existe por que possui a capacidade de anular as características que permitem identificar um discurso a seu criador. Em virtude do que assegura Rancière, 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, 1995, p. 8). Isso permite que qualquer um se aproprie das palavras e frases disponíveis a múltiplas significações. É em função dessas “aventuras do sentido” que a escrita torna possível a existência da literatura. Esta, por sua vez, é o trajeto da letra “desincorporada que pode tomar qualquer corpo” e compor temas dignos a partir de assuntos e coisas comuns. O romance, é, sem dúvida, o “terreno de manifestação privilegiada” dessa forma literária. Ao estabelecer um modo de escrita desvinculado de todo tipo de genericidade, o romance utiliza-se dos poderes da “letra muda/elocuente e dissemina sua história”, sem preocupar-se com os sentidos que os destinatários indeterminados darão ao texto original.

Contra este tipo de escrita levanta-se uma outra maneira de escrever que pretende atribuir às palavras as coisas mesmas que elas nomeiam. Procurando encontrar um “corpo que pode confirmar a letra”, essa escrita projeta conferir “a cada palavra a coisa exata que ela representa ou a ideia de que ela é signo.” (RANCIÈRE, 1995, p. 10). De modo a reparar o mal causado pela letra órfã, dá-se ensejo a uma escrita que é, a um só tempo, mais e menos que escrita. Mais que escrita porque ela tenciona ser a enunciação da verdade, uma letra “indelével e infalsificável”, posto que “traçada na própria textura das coisas”. Menos que escrita porque não sofre nenhum desvio, segue uma linha reta que conduz a mensagem ao seu destino.

Semelhante escrita foi proposta pelos pais da igreja através do sistema de interpretação *figural*. Por meio de uma análise que lê o texto como um dispositivo incompleto que necessita de uma comprovação, a palavra escrita é sempre um Verbo que carece da verdade que apenas a carne pode proporcionar. Se para Platão a escrita deveria ser conduzida pelo autor de modo a não se desviar de sua função educativa, para o cristianismo ela deveria ser preenchida por um corpo que no mesmo instante em que a confirma, também a anula. Nas palavras de Rancière, “ao malefício da escrita Platão opunha o trajeto da palavra viva. À letra morta, o cristianismo lhe havia oposto mais tarde o espírito da vida, o Verbo feito carne.”

(RANCIÈRE, 2009a, p. 123). Acontece que o Verbo só pode fazer-se carne à custa de sua autoimolação, pois, na interpretação figural, o preenchimento da figura é realizado não pela carne, mas sim pelo *texto sagrado* que anuncia outro corpo.

Neste sentido, ao declarar que a literatura ocidental é fruto da exegese cristã e que os textos literários têm na Bíblia seu elemento precursor, Auerbach procura obliterar o que caracteriza a escrita como letra órfã e – assim como Platão – objetiva impor uma matéria à forma. No entanto, a literatura é a expressão mais acabada da impossibilidade de romper a linha divisória entre as palavras e as coisas. É o que Rancière garante, em *The politics of literature*, ao dizer que a arte literária se esquivava de ser “o testemunho do Verbo vivo encarnado”, na medida em que é “o reino da escrita, da fala circulando fora de qualquer direção, para além de qualquer relação determinada.” (RANCIÈRE, 2011c, p. 12). Diante disso, a singular natureza da palavra escrita suspende com a verdade do Verbo vivo por meio da tensão paradoxal que ela cria: a encarnação do Verbo não pode ser confirmada materialmente, somente as palavras podem descrever que o Verbo se fez carne. Assim, a verdade histórica do texto bíblico é certificada por uma interpretação figural, cujo ponto de apoio assenta-se na transitoriedade da linguagem.

Portanto, na contramão do que Auerbach defende, Rancière considera que a literatura moderna surge justamente quando o Verbo não mais pode se tornar carne, ou seja, quando há a incompatibilidade entre a materialidade e as coisas que o texto anuncia. Consoante ao que o filósofo francês salienta, não pode existir uma escrita que seja pura, um texto que seja preenchido pela verdade anunciada por outro texto: “a literatura existe precisamente por falta da escrita pura ou do livro da encarnação.” (RANCIÈRE, 1995, p. 44). A modernidade – que Jacques Rancière prefere chamar de regime estético da arte¹⁰ – desponta quando o itinerário da letra órfã destrói com a “obra da palavra de vida”.

É exatamente por isso que o Dom Quixote é o romance que inaugura a modernidade literária, pois ele simboliza a “dispersão da letra num mundo em que o advento dos poderes da palavra impressa coincide com o apagamento do Verbo encarnado” (RANCIÈRE, 1995, p. 15). A fábula da letra sem pai compõe a narrativa do romance não apenas no jogo que Cervantes realiza entre os diferentes autores e narradores das aventuras do Quixote, como também na maneira com que o narrador anônimo e o próprio Alonso Quixano deparam-se com a palavra escrita. Rancière afirma que o livro do escritor espanhol “[...] reexpõe a questão

¹⁰ Em *A partilha do sensível*, Rancière afirma que “o regime estético das artes é o verdadeiro nome daquilo designado pela denominação confusa de modernidade”. O termo modernidade, segundo ele, nada mais é que “o conceito que se empenha em ocultar a especificidade desse regime das artes e o próprio sentido da especificidade dos regimes da arte” (RANCIÈRE, 2005, p. 34).

literária por excelência, aquela questão do corpo da letra que a filosofia procura esquecer no mito do poema/livro do povo como na representação do livro/modo de usar.” (RANCIÈRE, 1995, p. 40-41). É desse modo que as narrativas posteriores que relatam o encontro do filho do povo com a escrita não cessam de apresentar resultados semelhantes aos descritos por Cervantes: a completa mudança da vida daqueles que encontraram nos livros aquilo que nunca lhes fora destinado.

Os fidalgos ou filhos do povo privilegiam-se da democracia da escrita, mas o fascínio que os livros exercem em semelhantes almas obrigam-nas a sacrificar seus corpos em função daquilo que leem. Dom Quixote teve que “pagar com seu corpo e sua razão sua louca devoção à verdade do livro”, a partir dele, muitos outros romances versaram sobre a “história daqueles que tem a infelicidade de ler romances.” (RANCIÈRE, 1995, p. 70). De fato, Alonso Quixano é aquele que enlouqueceu porque foi seduzido pela letra, todavia, ele também organiza uma “máquina de seduzir” ao tentar convencer Sancho Pança – e todos aqueles que encontra em seu caminho – da existência de magos e castelos encantados.

Contudo, é interessante perceber que todos que cruzam com dom Quixote não se deixam convencer por suas palavras disparatadas, mas também não concluem de imediato que falta juízo ao bom cavaleiro, pois num só momento ele é capaz de “fazer as coisas mais loucas do mundo e dizer coisas tão sensatas que apagam e desmentem seus feitos.” (CERVANTES, 2012, v. 2, p. 153). É somente o livro que narra a primeira parte de suas aventuras que é capaz de certificar a espécie singular de sua loucura, já que na fábula os únicos que conhecem verdadeiramente dom Quixote são aqueles que depararam com ele nas frias linhas do texto e não nos acasos proporcionados por suas andanças. Em tal circunstância ocorre que o poder das palavras errantes sobrepuja o poder do próprio escrito; ora, dom Quixote não precisa ser apresentado aos personagens, uma vez que estes já o conhecem como protagonista de uma história que anda a circular por todos os cantos.

É essa ficcionalização da função narrativa que faz com que Dom Quixote seja “o livro no qual há dois séculos não se para de procurar a filosofia do romance.” (RANCIÈRE, 1995, p. 69). A indefinição de um narrador fixo, assim como a indeterminação de um autor que possa responsabilizar-se pelo que está sendo narrado, propicia a Cervantes a possibilidade de jogar com seus personagens sem fazê-los reféns de sua habilidade escritural. Com efeito, dom Quixote possui tal autonomia que afigura ser personagem e escritor a um só tempo. Cervantes não precisa utilizar de seus personagens para proferir um discurso consistente. Pelo contrário, ele atua de maneira tão neutra que parece mesmo impossível identificar sinais, rastros ou pistas de alguma intencionalidade em sua maneira de escrever.

Ao contrário do que Auerbach e muitos outros leitores acreditam, o cavaleiro da triste figura não toma a ficção por realidade, “o que caracteriza mais profundamente Dom Quixote é o fato de não reconhecer a ideia de uma relação convencional, institucional entre realidade e ficção” (RANCIÈRE, 1995, p. 40). Enquanto as personagens que circundam nosso cavaleiro conseguem discernir o real do ficcional através de um princípio de “realidade da ficção”, dom Quixote “recusa essa regra séria do não-sério, essa divisão que organiza a ficção dentro da realidade”. Para ele não há “divisão instituível entre situações em que se acredita e situações em que se não acredita”, há apenas o verdadeiro e o falso, se a história é verdadeira é necessário sacrificar-se em função dela, caso ela seja falsa não há por que dar-lhe importância. Essa relação com a verdade desregula todas as “divisões entre modos do discurso e modos de recepção” e “devolve toda história ao aleatório da palavra sem corpo.” (RANCIÈRE, 1995, p. 40).

Ao romper com os preceitos que orientavam a produção do texto literário no regime representativo, “o homem do atraso cavaleiresco” torna-se o herói do romance moderno. No primeiro capítulo da *Poética*, Aristóteles afirma que o que define um poema não é a regularidade métrica, mas sim a qualidade estilística de sua imitação, ou melhor, o fato de representar homens agindo de acordo com os elementos do verossímil. Desta maneira, o poema não é compreendido como um modo de linguagem, mas sim a partir de um julgamento valorativo e pedagógico que determina a relevância de sua história. Aristóteles cria, assim, regras ficcionais que conduzem a produção artística através de um princípio de ficção que delimita um tempo-espaco específico e o faz funcionar por intermédio de “toda uma série de procedimentos sociais de comprovação”. Dom Quixote destrói essa normatividade representacional ao “fazer voar em pedaços a partilha organizada dos campos, o princípio de realidade da ficção.” (RANCIÈRE, 1995, p. 67).

Isso pode ser entendido de maneira evidente quando recorremos ao texto de Cervantes, mais especificamente na passagem em que trata do teatro de marionetes. Mestre Pedro é um titereiro que está passando pela cidade com o espetáculo intitulado *A liberdade de Melisendra*. Trata-se de uma peça que narra a luta de Gaifeiros para libertar sua esposa Melisendra, que havia sido sequestrada e aprisionada pelos mouros na cidade de Zaragoza, na Espanha. Mestre Pedro, ao hospedar-se na mesma estalagem que dom Quixote, resolve encenar a referida peça. A parte que segue abaixo refere-se ao momento em que Gaifeiros tenta fugir com sua esposa, enquanto os mouros ficam em seu encalço.

[...]. Vejam a numerosa e resplandecente cavalaria que sai da cidade em perseguição aos amantes católicos, quantas trombetas soam, quantas charamelas tocam, quantos atabaques e tambores retumbam. Temo que os alcancem e os tragam de volta amarrados à cauda de seu próprio cavalo, o que seria um horrendo espetáculo.

Então, vendo e ouvindo tantos mouros e tanto barulho, dom Quixote achou bom ajudar os fugitivos e, levantando-se, disse em voz alta:

- Não consentirei que em meus dias e em minha presença se cometa um ultraje desses a tão famoso cavaleiro e a tão atrevido amante como dom Gaifeiros. Detende-vos, canalha malnascida! Não o sigais nem o persigais, ou travareis batalha comigo!

Dito e feito: desembainhou a espada, aproximou-se do palco com um pulo e, com rapidez e fúria nunca vista, começou a desferir cutiladas sobre títeres mouros, derrubando uns, decapitando outros, estropiando este, destruindo aquele e, entre muitos golpes, desfechou um fendente que, se mestre Pedro não se abaixasse, não se encolhesse e se escondesse, lhe teria partido a cabeça com mais facilidade que se fosse feita de marzipã. Mestre Pedro bradava:

- Detenha-se vossa mercê, senhor dom Quixote! Repare que estes que derruba, destroça e mata não são mouros de verdade, mas bonequinhos de massa. Por meus pecados, olhe, que botas a perder todo o meu ganha-pão! Mas nem por isso dom Quixote diminuiu as cutiladas, mandobres, pranchadas e reverses que caíam cerrados como granizo. Finalmente, mais rápido que dois suspiros, botou todo o palco abaixo, picando em pedacinhos todos os títeres e apetrechos, o rei Marsílio gravemente ferido e o imperador Carlos Magno com a coroa partida e a cabeça rachada em duas partes. O grupo de ouvintes se sobressaltou, o macaco fugiu pelos telhados da estalagem, o primo se amedrontou, o pajem se acovardou e até o próprio Sancho Pança teve um grande pavor porque, como ele jurou depois de passada a tempestade, jamais havia visto seu senhor com ira tão desatinada [...] (CERVANTES, 2012, v. 2, 234 - 235).

Ao despedaçar as marionetes de Mestre Pedro, Dom Quixote arruína os princípios que estabelecem a realidade da ficção. Ele não reconhece a separação entre real e ficcional e por isso opõe “à divisão entre atividades sérias e atividades lúdicas o dever de coincidência entre o livro e o mundo.” (RANCIÈRE, 2013a, p. 162). Chegamos, assim, ao problema central do romance de Cervantes. O que dom Quixote faz é atestar a *verdade* dos livros, mesmo que tenha que sacrificar seu corpo para isso. Enquanto a escrita é analisada figuralmente, a encarnação sustenta a verdade do texto sem que nenhum corpo se submeta ao sacrifício. Quando a interpretação figural perde a validade, inicia-se a “aventura da letra à procura de seu corpo” e é exatamente isso que configura o que chamamos de literatura.

A literatura é a eterna busca de um corpo que preencha a escrita. Entretanto, é também a maior certificação da impossibilidade de que a letra seja preenchida pela matéria. Ela revela que as palavras são signos autônomos que impossibilitam a materialização de sua forma. A arte literária está, portanto, em busca de um corpo que nunca será encontrado, porque é

exatamente essa procura que possibilita sua existência. Deste modo, se entre as palavras e as coisas houvesse uma ligação direta, a literatura não poderia existir. Dom Quixote enlouquece quando busca estabelecer a verdade do texto baseado no método de comprovação do livro santo. Mas sua loucura é consequência, também, de sua recusa em aceitar a lei aristotélica que divide a escrita a partir dos preceitos de verdade e falsidade.

De acordo com o que afirma Rancière, o cavaleiro da triste figura age em conformidade ao que recomenda o método científico: é necessário interpretar e suspeitar do que se vê. O valoroso cavaleiro não toma o ficcional pelo real, ele “desqualifica, por fidelidade ao livro, o real enganador da visão imediata.” (RANCIÈRE, 1995, p. 63-64). Neste sentido, dom Quixote demonstra que é uma linha muito tênue a que separa a falsidade e a verdade dos livros. Afora o “imaginário partilhado” e o “reconhecimento das autoridades competentes”, não há mais nada que possa validar a verdade deles. “O mundo é tecido por textos” que são “todos comprovados da mesma maneira”, ou seja, são todos comprovadas por intermédio de outros textos. Sendo assim, para dom Quixote a história de Amadis de Gaula é tão certa quanto a de Carlos Magno. Destarte, ao sacrificar seu corpo em nome da verdade do livro, ele evidencia que os textos literários não são inferiores aos demais escritos por tratarem de fatos ficcionais e inverídicos. Ora, não há como traçar um sistema hierárquico que estabeleça o grau de fidedignidade dos textos, uma vez que todos os escritos derivam do mesmo princípio de verdade e perpassam pelo mesmo sistema de comprovação.

Sob esse ponto de vista, Rancière entende que o livro de Cervantes “está desprovido de uma natureza ficcional dada”, por isso ele “marca uma cena própria da ficção” (RANCIÈRE, 2009a, p. 41). Evidentemente, as concepções literárias provenientes do regime representativo, assim como as teses de Auerbach sobre a origem figural do romance moderno, são completamente refutadas quando Cervantes recusa conduzir sua fábula de maneira verossímil e se renuncia a tratar seu tema de forma trágico-realista. Dom Quixote, em síntese, opera a transgressão da *mimesis* e revela que “a literatura em lugar nenhum se dá na evidência de uma divisão dos gêneros do discurso.” (RANCIÈRE, 1995, p. 100). Muito além de imitar atos nobres ou ações vulgares, “a extravagância do cavaleiro da triste figura é a de uma ‘imitação’ inédita: não há imitação da glória ou da baixeza, da coragem ou do medo, mas a imitação do livro como tal, a simples reduplicação da igualdade da escrita.” (RANCIÈRE, 2009a, p. 115).

Talvez isso justifique o fato de que dom Quixote se torna “o primeiro herói de uma fábula social que não vai mais deixar de ocupar as cabeças políticas e eruditas da era moderna.” (RANCIÈRE, 1995, p. 76). O bom cavaleiro não simboliza somente uma mudança

nos preceitos estéticos de elaboração dos textos literários, dado que, acima de tudo, ele configura uma ruptura com a partilha do sensível, estabelecida pelo regime representativo. Dom Quixote não reconhece como legítima a divisão que separa a ficção da realidade. Não admite a tradição que julga e seleciona os livros verdadeiros e os livros falsos. E, por fim, não compactua com a partilha do comum que dispõe os corpos no sensível de acordo com a posição social a qual cada um deles pertence. O cavaleiro da triste figura é aquele que “se mete com tudo aquilo com que não deveria se meter: a leitura de livros e a demonstração da verdade deles em vez de servir e administrar seus domínios.” (RANCIÈRE, 1995, p. 76). Por certo, ele abandona a ocupação que fora destinado a cumprir e passa a dedicar-se à existência estética como modo de vida. À vista disso, dom Quixote “desregula a boa relação entre a ordem do discurso e a ordem das condições, ao estabelecer entre as duas a conexão louca de um corpo que toma os escritos ao pé da letra” (RANCIÈRE, 1995, p. 76).

Jacques Rancière, inclusive, ressalta que o valoroso fidalgo da Mancha tem muito a ensinar aos intelectuais, da mesma maneira que a literatura tem muito a ensinar à ciência. Entre alguns intelectuais da área de humanidades que acreditam fazer ciência, há um certo temor em reconhecer a influência da arte literária em seus métodos de pesquisa. Esse temor transforma-se em verdadeira histeria quando alguma voz incauta se levanta do subsolo e proclama que muitas pesquisas se aproximam mais da forma artística do que da objetividade científica. Os referidos intelectuais têm medo de fazer literatura, medo de não serem reconhecidos pelos pares, medo, enfim, de ser dom Quixote, a voz que grita no deserto e que reconhece a natureza órfã dos escritos.

As aspas que colocamos em nossos textos nos dão a certeza de que não estamos falando sozinhos. Elas são a garantia de que estamos fazendo ciência, pois esta tem como função preencher os espaços vazios e impedir que o não-sentido floresça. Rancière declara que para evitar a solidão ou a loucura literária “é preciso garantir contra qualquer esbarrão, contra qualquer desfiado de alguma malha, o tecido comunitário, o tecido espesso do saber feito de perguntas e respostas.” (RANCIÈRE, 1995, p. 181). Para não ficar nem sozinho nem louco, o intelectual “tem de se instalar na solidariedade de todas as obras”, recusando-se a produzir “o menor vazio ou o menor embaraço.” (RANCIÈRE, 1995, p. 181).

Dom Quixote vem nos ensinar que não há o que temer, quando as palavras são anunciadas no deserto elas se disseminam com maior ligeireza, cumprindo, assim, com a natureza do texto sem pai nem pastor. É imprescindível devolver a solidão da escrita, permitir que ela chegue a todos sem resquícios da existência de um criador que interfira nas múltiplas apropriações que são feitas pelos leitores anônimos. O livro da encarnação não serve mais

para legitimar a verdade dos outros livros. Existe a necessidade premente de permitir que, assim como dom Quixote, outros leitores empreendam a busca de um corpo para o texto, ainda que semelhante procura seja anulada pela impossibilidade de materialização da linguagem. Para além do reconhecimento dos pares, a missão da escrita nos obriga a escrever sem destinatários.

3 A INVASÃO PLEBEIA: UMA ANÁLISE DE *O VERMELHO E O NEGRO* E *MADAME BOVARY*

3.1 Entre o real e o ideal: os (des)caminhos de Julien Sorel

1.

Embora a fábula do louco da letra tenha sido escrita dois séculos antes do Romantismo europeu, foi, justamente, esse movimento literário que identificou na narrativa e no estilo de Cervantes os fundamentos estéticos da prosa moderna. No entanto, longe de esgotar-se sob a pena dos escritores românticos, os caminhos trilhados por Dom Quixote voltaram a ser percorridos por um copioso número de heróis e heroínas que também encontraram nos livros ensejos que lhes permitiram escapar de suas condições estabelecidas pelo princípio de verossimilhança e transgredir o campo de possibilidades no qual suas ações estavam inseridas.

É deste modo que Julien Sorel – protagonista de *O vermelho e o negro*, romance do escritor francês Stendhal¹¹ – pode ser considerado o mais novo discípulo de Dom Quixote, pois também é seduzido pela letra errante e encontra nela um refúgio para abrigar-se da decepcionante realidade proporcionada pela vida prática. Contudo, as leituras de Sorel não o levam à loucura, ao contrário, fazem dele um profundo admirador dos homens de ação, homens que – como Napoleão Bonaparte – saíram do anonimato e conquistaram um lugar na História. Sonhando auferir uma posição de destaque na sociedade francesa, Julien Sorel maquina inúmeros artifícios para abandonar sua situação de camponês provinciano e elevar-se a um cargo que lhe confira poder e respeitabilidade. Filho da Revolução Francesa, ele vivencia o período da Restauração com bastante repugnância; todavia, se vê obrigado a inserir-se em sua teia de favores e intrigas para alcançar seus ambiciosos objetivos.

¹¹ Este romance foi publicado em 1830. Stendhal era um pseudônimo utilizado pelo francês Marie-Henri Beyle.

Diante disso, o contexto histórico apresenta no romance de Stendhal grande destaque, uma vez que, a todo momento, nos deparamos com referências evidentes da situação político-social vivenciada pela sociedade francesa da primeira metade do século XIX. Neste sentido, Auerbach ao analisar *O vermelho e o negro*, declara que seria impossível ao leitor entender tal obra sem possuir um “conhecimento mais exato e detalhado da situação política, da estratificação social e das condições econômicas de um momento histórico muito definido, a saber, a França pouco antes da Revolução de Julho de 1830” (AUERBACH, 2002, p. 406).

Assim, o filólogo alemão pondera que, diferentemente de Dom Quixote, a obra de Stendhal cumpre com o ideal do realismo trágico que prescreve a representação da realidade cotidiana de maneira séria, responsável pelo desenvolvimento da consciência histórica dos leitores. Por conseguinte, ele avalia que em *O vermelho e o negro* “as condições políticas e sociais da história contemporânea estão enredadas na ação de uma forma tão exata e real, como jamais ocorrera anteriormente em nenhum romance, aliás em nenhuma obra literária.” (AUERBACH, 2002, p. 408). Em vista disso, Auerbach infere que o século XIX em geral e o livro de Stendhal em particular foram cruciais no processo de efetivação da ruptura – iniciada pelos textos da Sagrada Escritura – com os preceitos de genericidade clássicos.

Entretanto, a poética clássica já estava sendo duramente contestada muito antes da publicação do referido livro. O romantismo francês – que se consolidou por completo após 1820 – tinha como proposição basilar a mistura de gêneros. Podemos identificar isso quando lemos o prefácio que Victor Hugo escreveu para sua peça teatral intitulada *Cromwell*. Traduzido no Brasil com o título de *Do grotesco e do sublime*, o que era para ser apenas mais um prefácio tornou-se o maior manifesto de uma escola literária que rompeu com a tradição mimético-representativa e fundou uma nova maneira de apreciar os objetos da arte a partir da “fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime.” (HUGO, 2007, p. 20).

Victor Hugo defende que é necessário combinar o feio e o belo, a comédia e a tragédia, o grotesco e o sublime, em um mesmo trabalho artístico. Em oposição ao que previra Aristóteles, o literato francês conjectura que uma obra elaborada a partir da estreita divisão entre gêneros é sempre um produto inacabado. A mistura entre trágico e cômico é crucial para o justo equilíbrio do texto literário, haja vista que “[...] como meio de contraste, o grotesco é a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte. O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo.” (HUGO, 2007, p. 33).

Auerbach, por sua vez, critica a pretensão de Hugo em querer colocar o grotesco e o sublime em um único patamar. Ora, o filólogo alemão compartilha com Aristóteles a premissa de que a tragédia é superior à comédia, em razão disso ambas não podem nunca ocupar o mesmo espaço. Destarte, ainda que ele reconheça a relevância do papel exercido pelos românticos franceses no rompimento com a estética clássica, afirma que esta escola literária concebeu “a ideia da mistura dos gêneros numa forma muito superficial”. Victor Hugo, segundo Auerbach, confundiu o grotesco e o sublime de um modo um tanto quanto inconsequente e, por isso, ele estava envolvido mais com “uma poetização romanesca da vida” do que com a representação da “realidade do século XIX.” (AUERBACH, 1972, p. 242 - 243).

Porém, o escritor alemão critica os preceitos artísticos defendidos por Hugo porque sabe que a revolução estética desencadeada pelo Romantismo revelou a necessidade de suspensão com os princípios formais do sistema artístico representacional. Por este ângulo, a mistura de estilos empreendida pelo movimento romântico foi seguida por constantes esforços de literatos e críticos modernos em desierarquizar os temas artísticos. Conforme declara Auerbach, eles “[...] tentaram negar a hierarquia dos objetos literários, sustentando que não há objetos sublimes e objetos baixos, mas apenas bons e maus versos, boas e más imagens.” (AUERBACH, 2007, p. 309).

Contudo, o empenho desses intelectuais em proclamar a igualdade de todos os temas não foi bem visto pelo filólogo alemão. Auerbach alega que a classificação hierárquica que divide os produtos da arte em gêneros “corresponde à sensibilidade humana” e, por esse motivo, “não pode ser eliminada à força de argumentos” (AUERBACH, 2007, p. 309). Deste modo, a análise que ele faz das obras literárias contribui para reforçar o sistema de interpretação mimético-representativo que julga as obras de arte mediante um parâmetro estético segmentado e reducionista.

Isso pode ser percebido de maneira mais evidente quando lembramos que o modelo representacional, consagrado pela estética clássica, prescrevia que os objetos e temas nobres teriam que ser tratados em linguagem elevada, privilegiando a soberania da ação (narração) sobre a passividade (descrição). Em consonância, a produção artística efetuada a partir de objetos ou temas vulgares deveria prescindir da composição elaborada e priorizar a descrição jocosa dos acontecimentos e coisas banais.

Semelhante classificação era decorrente da perspectiva de repartição das classes sociais. Ora, para que frutificassem, os temas nobres precisariam ser semeados nas almas das elites, haja vista que o indivíduo comum seria inapto para conceber a magnificência da obra

de arte trágica. Em virtude disso, o sistema mimético-representativo fixava suas regras na premissa da incapacidade do povo de compreender o sublime. Tendo em conta que se pautava na proposição platônica de que o discurso deveria ser orientado “[...] de tal maneira que ofereça um teor complexo ou um teor simples, consoante a alma for, também, complexa ou simples.” (PLATÃO, 2000, p. 126).

Auerbach liga-se indubitavelmente ao regime mimético-representativo quando compartilha com Platão e Aristóteles¹² *doxas* políticas muito análogas. Esses últimos acreditavam em uma estreita segmentação social que deveria separar os homens de ação dos homens de passividade material. Os primeiros estariam ligados ao universo do sublime, àquele das ideias, da arte e do pensamento, os segundos, por sua parte, limitavam-se ao grotesco, ou seja, à tarefa de sobrevivência por meio da reprodução e do trabalho. Os homens de passividade material eram – para os referidos filósofos gregos – o que comumente chamamos de *povo*. O povo jamais poderia alcançar o mundo inteligível, cerceado como estava pelas aparências do mundo material. Auerbach parece comungar dessa visão política quando afirma que o povo está unido “pela lida e fadiga diárias às fontes naturais da vida”, e, por isso “entrevê nos desejos próprios algo concreto, justo e, em certas circunstâncias, também poético”, mas, de modo algum, “algo de sublime e que sirva de ensejo para a autocontemplação enfática” (AUERBACH, 2007, p. 204).

Embora os temas vulgares e as pessoas comuns – por intermédio do romance moderno – tenham assumido um espaço importante na literatura, Auerbach considera que a vida do povo simples jamais poderá alcançar a sublimidade trágica decorrente dos temas nobres. A representação do plebeu, sob a ótica do filólogo alemão, não é consequência de uma mudança de paradigma estético e político que admite a igualdade de todos os temas e de todos os indivíduos perante a arte, mas, sim, resultado do amadurecimento de uma *consciência cristã da realidade*. A ruptura que a narrativa do Evangelho causou na teoria dos gêneros clássicos evoluiu à medida que a consciência histórica do homem moderno se aprofundou. De tal forma que o povo só passou a ocupar um lugar estável na literatura europeia a partir do século XIX; quando do estabelecimento definitivo de uma história universal erigida através dos marcos temporais definidos pelo cristianismo.

Desse modo, Auerbach garante que – dentre os movimentos artísticos europeus – o Realismo literário moderno foi o que mais levou a sério a representação da realidade de forma

¹² É sabido que entre os escritos de Platão e Aristóteles há inúmeros pontos de divergência, principalmente no que tange ao conceito de *mimesis*. Contudo, este trabalho não pontua nem desenvolve esta questão, tendo em vista que ela não constitui o móvel de nossa pesquisa.

trágica e comprometida com a verossimilitude histórica. Da mesma forma, certifica que o Realismo enquanto gênero literário apareceu na cultura ocidental quando da cristianização dos povos pagãos, “[...] suscitado pela necessidade que experimentava o clero de estabelecer um contato linguístico direto com o povo e de tornar-lhe mais familiares as verdades da fé.” (AUERBACH, 1972, p. 63). Além disso, inicialmente seu principal objetivo era imitar a língua falada, buscando “sugerir ao leitor as entonações e os gestos” para que mesmo aqueles que não pudessem ler as pregações evangélicas conseguissem entendê-las. A associação da ideia de realismo com uma perspectiva de representação da realidade surgiu muitos séculos mais tarde. Dessa feita, Auerbach por meio de uma análise retroativa – suscitada por uma releitura das regras da estética clássica – atribuiu ao Novo Testamento um poder de descrição da realidade cotidiana que seria vislumbrado exclusivamente no romance realista moderno.

Sob estas circunstâncias, o escritor alemão anuncia que foi o *Realismo literário francês* que assumiu com maior seriedade a incumbência de *compreender o movimento histórico* e retratá-lo na arte literária a partir da representação dos acontecimentos sociais, políticos e econômicos. Não obstante, o referido autor cogita que semelhante escola literária poderia ter surgido somente em um ambiente de grande efervescência político-social. Em virtude disso, os acontecimentos que “tiveram lugar na França, precisamente entre 1789 e 1815, trouxeram como sequela o fato de ser precisamente na França onde o realismo moderno contemporâneo chegou mais cedo e mais fortemente se desenvolveu.” (AUERBACH, 2002, p. 423).

Na tentativa constante de traçar divisões entre o Romantismo e o Realismo literário, o filólogo alemão procura minimizar a influência que o primeiro exerceu sobre o segundo. Dessa maneira, o referido autor salienta que o romance realista encontrou sua maior manifestação em Stendhal e Balzac, escritores que “conquanto fossem contemporâneos dos românticos, se distinguiram claramente deles.” (AUERBACH, 1972, p. 242). Efetivamente, Auerbach julga que por mais que Hugo tenha uma “força de expressão poderosa e sugestiva”, os episódios de suas narrativas são “inverossímeis e, como reprodução da vida humana, falsos.” (AUERBACH, 2002, p. 419). Já Stendhal, ao descrever seus personagens sempre engastados “numa realidade político-sócio-econômica de conjunto concreta e em constante evolução”, não somente “quebra com a regra clássica de diferenciação dos níveis”, como também abre caminho para que o realismo moderno se desenvolva “em formas cada vez mais ricas, correspondendo à realidade em constante mutação e ampliação da nossa vida.” (AUERBACH, 2002, p. 500).

Conforme Auerbach pondera, muito embora o homem comum tenha sido representado em obras precedentes às escritas por Balzac e Stendhal, a representação sistemática de indivíduos vulgares protagonizando ações nobres iniciou-se na literatura moderna através dos textos literários de ambos os escritores franceses. Assim sendo, sob o ponto de vista do filólogo alemão, esses literatos foram os primeiros autores modernos que realizaram a suspensão com a doutrina clássica¹³ ao mostrarem em suas obras que “quaisquer pessoas, sem distinção de posição social, podem desempenhar um papel trágico, e que não é preciso um meio nobre, real ou heroico para cena de uma ação trágica.” (AUERBACH, 1972, p. 243).

De tal forma, Auerbach defende que ao tomarem indivíduos quaisquer enredados em sua condição histórica como objeto de representação literária séria, Stendhal e Balzac efetivaram a interpretação figural que prescrevia o realismo trágico presente no Novo Testamento como figura à espera de um preenchimento. O filólogo alemão postula que esses autores estabeleceram uma conexão direta com o estilo narrativo inaugurado pelos escritos do Evangelho ao romperem com a regra clássica de divisão dos gêneros que determinava que “a realidade quotidiana só poderia ter seu lugar na literatura no campo de uma espécie estilística baixa ou média, isto é, só de forma grotescamente cômica ou como entretenimento agradável.” (AUERBACH, 2002, p. 500).

Neste sentido, muito além da mistura entre o sublime e o grotesco proposta pelos românticos, Auerbach argumenta que o realismo literário – assim como os escritos neotestamentários – faz parte de um processo de evolução da literatura ocidental rumo à descrição da realidade cotidiana por intermédio dos elementos estilísticos característicos da tragédia. Em vista disso, o filólogo alemão analisa *O vermelho e o negro* como a primeira obra moderna em que o ideal do herói trágico é personificado em um personagem de extração social baixa; cuja vida, interesses e pensamentos eram, até então, considerados absolutamente medíocres.

De fato, Julien Sorel, que “nunca estivera em um colégio” porque “era muito pobre” (STENDHAL, 2010, p. 50), é o protagonista de *O vermelho e o negro*. Stendhal, logo de início, nos apresenta esse herói como aquele que está nos lugares onde nunca deveria estar e sonha com as coisas que jamais deveriam ser sequer imaginadas por um homem de sua condição. Filho de um serralheiro, o primeiro encontro que o leitor tem com Julien acontece quando seu pai vai procurá-lo em seu local de trabalho:

¹³ É importante relembrar que para Auerbach a estética clássica fundamenta-se fielmente nos preceitos aristotélicos.

[...]. Este se dirigiu ao galpão; ali entrando, *em vão procurou Julien no lugar onde ele deveria estar*, ao lado da serra. Avistou-o cinco ou seis pés acima, a cavalo numa das vigas do telhado. Em vez de vigiar atentamente a ação de todo o mecanismo, Julien lia. [...]. De nada adiantou chamar Julien duas ou três vezes. A atenção que o rapaz dava ao livro, bem mais que o barulho da serra, impedia-o de ouvir a voz terrível do pai. [...]. Um golpe violento fez cair no riacho o livro que Julien segurava; um segundo golpe tão violento quanto o primeiro, dado na cabeça em forma de cascudo, o fez perder o equilíbrio. Julien, embora atordoado pela força do golpe, ofendido aproximou-se de seu posto oficial, ao lado da serra. Tinha lágrimas nos olhos, menos por causa da dor física do que pela perda de um livro que adorava. [...]. De passagem, olhou tristemente o riacho onde caíra o livro; era de todos o que mais prezava, o *Memorial de Santa Helena* [...] (STENDHAL, 2010, p. 35-36, grifo nosso).

Embora nunca tenha frequentado a escola, Sorel tornou-se um leitor assíduo de modo que nem a obrigação ao trabalho nem o local pouco convidativo à leitura dissuadiam-no de concentrar-se em seu livro. Limitado econômica e socialmente por sua hereditariedade camponesa, o pouco que Julien conhecia do mundo e da sociedade em que vivia era aprendido mediante as leituras que realizava. Em função disso, se o *Memorial de Santa Helena* de Napoleão era o livro que ele mais prezava, em contrapartida, “*Confissões* de Rousseau era o único livro com que contava para imaginar o mundo.” (STENDHAL, 2010, p. 39).

Em face disso, Auerbach ressalta que os escritos de Jean Jacques Rousseau – um dos pilares no qual o Romantismo se edificou – evidenciam a preocupação do filósofo em restaurar “os sentimentos naturais e simples em meio aos dados da vida moderna”, assim como revelam a necessidade de possuir uma “alma sensível” que funcione como “árbitro supremo da vida presente.” (AUERBACH, 1972, p. 224).

Isto posto, Rousseau, em seu livro *Confissões*, ao narrar sobre a sua reclusão na Ilha de Saint-Pierre, afiança não sentir falta da vida em sociedade – haja vista que a solidão lhe proporciona altos voos estéticos com sua “imaginação enchendo todas as lacunas, mesmo na mais perfeita falta de ocupação.” (ROUSSEAU, 2008, p. 542). De tal maneira, é irônico que Julien Sorel, o herói do romance moderno – que marca o desenvolvimento de uma literatura comprometida com a representação da realidade contemporânea – imagine o mundo a partir de um livro que propõe o isolamento social e a fuga da realidade como elemento para o desenvolvimento do caráter artístico e da fruição estética.

Procurando explicar essa estranha coincidência, Auerbach declara que devido à sua vida infortunada – destituído de nobreza por ser filho de relojoeiro e órfão de mãe – Rousseau “não se sentiu nunca à vontade no mundo parisiense em que se tornou célebre.” (AUERBACH, 1972, p. 222). Diante disso, ele elegeu o conceito de natureza para servir de

contraponto a uma realidade social historicamente determinada, atribuindo ao mesmo um caráter idealista e um tanto quanto idílico. Assim, as obras do filósofo francês apresentam como característica principal a defesa constante de um estado natural e primitivo em que os homens encontrar-se-iam libertos das complexas regras e obrigações que estruturam as sociedades modernas.

O filólogo alemão sublinha que, embora essas concepções estivessem “em contraste com a realidade histórica historicamente estabelecida”, elas produziram um efeito contrário e fizeram com que a realidade prática e histórica se convertesse em um problema a ser investigado e inquerido. Em vista disso, Auerbach sustenta que “a contradição entre o natural, que Rousseau desejava, e o real historicamente fundamentado, com que se deparava, tornara-se trágica” (AUERBACH, 2002, p. 418). Consequentemente, mesmo supervalorizando o natural em detrimento do real, os escritos desse filósofo constituíram-se como “pressupostos para o surgimento da visão moderna da realidade”, uma vez que impulsionaram o estudo da “realidade determinada historicamente” em detrimento da “representação aproblemática e imóvel da vida.” (AUERBACH, 2002, p. 418).

Com esta interpretação dos textos de Rousseau, Auerbach tenciona demonstrar que o filósofo francês, diversamente do que se acredita, exerceu relevante influência na composição da consciência histórica moderna e, sobretudo, na inserção de componentes trágicos nas produções intelectuais subsequentes. Contudo, semelhante análise, além de pretender evidenciar a importância da obra de Rousseau para o amadurecimento do realismo literário, objetiva, principalmente, elucidar em que medida as ideias do filósofo francês influenciaram as produções literárias de Stendhal. Dessa forma, Auerbach argumenta que o pensamento rousseauiano não conduziu o autor de *O vermelho e o negro* à negação da realidade histórica a qual estava inserido, mas, sim, à representação trágica das esferas político-sociais que compunham o quadro histórico da França na Era pós-napoleônica.

Por conseguinte, Auerbach salienta que mesmo que Julien Sorel encontre em “Rousseau e nos ideais de Revolução” um álibi para sua “natureza apaixonada e fantasiosa” – ao utilizar-se de inúmeros meios para alcançar uma finalidade pré-determinada – ele age como os homens de sua época, ou seja, de forma racional e verossímil. No entanto, essa lógica racional de fins e meios resultaria na conquista dos propósitos iniciais, caso os “verdadeiros sentimentos pessoais e políticos” de Julien e “o caráter imediatamente passional da sua natureza, não irrompessem em momentos decisivos” (AUERBACH, 2002, p. 408).

São exatamente os momentos em que o herói de Stendhal abandona sua “ambição negra” e “seus projetos tão difíceis de executar”, em função do “poder da beleza” ou do

“devaneio vago e doce” (STENDHAL, 2010, p. 93-94), que desviam o andamento do enredo, de forma a conduzi-lo a um final inesperado pelos leitores. Em vista disso, se por um lado Auerbach declara que Julien Sorel é caracterizado como um personagem trágico, um “herói autêntico, grande e audacioso nos seus pensamentos e paixões”, por outro ele pondera que “[...] a liberdade do coração grande, a liberdade da paixão ainda têm, no caso de Stendhal, muito da altura aristocrática e do jogo com a vida que pertencem, antes, ao *ancien régime* do que à burguesia do século XIX.” (AUERBACH, 2002, p. 431).

Deste modo, o filólogo alemão ao mesmo tempo que classifica *O vermelho e o negro* como o romance precursor de uma nova tendência artística de representação do real, reflete também que Stendhal não está inteiramente comprometido com a composição verossímil de sua narrativa, tendo em conta que “os heróis dos seus romances pensam e sentem contra o tempo, rebaixam-se somente com desprezo às intrigas e maquinações do presente pós-napoleônico.” (AUERBACH, 2002, p. 431).

Neste sentido, é importante evidenciar que o que Auerbach critica aqui é a descontinuidade de sentidos presente na obra de Stendhal. Ora, enquanto o enredo de *O vermelho e o negro* remete a um período histórico definido e busca representar os personagens e suas ações de acordo com o que se espera de seus atores sociais; há situações no interior do romance que levam esses mesmos personagens a agirem de forma oposta ao conjecturado, transgredindo, assim, os limites previstos pela regra de verossimilhança.

Propondo-se a explicar os fatores que conduziram o romance de Stendhal a este desvio dos princípios de representação, Auerbach alega que a ideologia segundo a qual o literato francês “apreende o acontecer e procura reproduzir as suas engrenagens apresenta pouca influência do historicismo”. Em virtude disso, por mais que exista em seus romances certo perspectivismo histórico, não há “uma compreensão das evoluções”, tampouco “exemplos para formas estruturais universais.” (AUERBACH, 2002, p. 415).

Portanto, o filólogo alemão avalia que, ainda que *O vermelho e o negro* possua o mérito de romper com os princípios de genericidade clássicos, sua representação da realidade não está inteiramente atrelada à moldura bíblica que lê os acontecimentos como elementos integrantes de um todo. Ora, as atitudes de Julien Sorel evidenciam uma disjunção entre o agir e o pensar, uma vez que se por um lado ele age como um homem de sua época, por outro as “ideias que cultiva têm pouca semelhança com a realidade” (STENDHAL, 2010, p. 65). Destarte, ao investigar o referido romance, Auerbach recorre à interpretação figural que, segundo ele, aliada ao método positivista, pode contribuir para o estudo das obras literárias

que – a exemplo de *O vermelho e o negro* – não estão completamente integradas ao princípio de verossimilhança.

Não obstante a leitura figural trace uma conexão entre dois acontecimentos reais e históricos – em que o primeiro constitui o devir do segundo – Auerbach anuncia que “[...] a interpretação figural com sua viva historicidade, foi certamente um começo cheio de frescor e um renascimento dos poderes criativos dos homens.” (AUERBACH, 1997, p. 48). Em vista disso, por mais que a leitura figural se desenvolva exclusivamente em torno de acontecimentos factuais, ela pode ser empregada também na apreciação de obras literárias. É o que o filólogo alemão faz em seu estudo sobre *A divina comédia* de Dante Alighieri, pois admite que os personagens históricos presentes na obra do poeta italiano são preenchimentos da existência real daqueles indivíduos – figuras – que um dia estiveram sobre a Terra.

Isto posto, a análise figural tem como escopo a integração entre acontecimentos temporalmente distintos, de modo a “interpretar e organizar a vida como um todo”, objetivando construir, assim, uma história geral que articule todos os acontecimentos em função de seu valor no interior da totalidade. É por esse motivo que Auerbach ressalta que a interpretação figural é, na verdade, uma “interpretação textual da História.” (AUERBACH, 1997, p. 49). Por considerar que a História é “uma tentativa de reconstrução dos fenômenos no seu desenvolvimento”, Auerbach espera que o historiador – que toma a literatura como fonte de análise – consiga mapear as influências históricas, sociais e políticas relevantes para o nascimento de certo fenômeno literário. Assim, ele afirma que os métodos que o positivismo descobriu nos permitem “situar mais exatamente os fenômenos literários no quadro de sua época, estabelecer com maior precisão suas relações com outras atividades contemporâneas, e completar as biografias dos autores.” (AUERBACH, 1972, p. 34). De tal forma, o filólogo alemão acredita que a análise do texto literário por meio deste método pode fornecer resultados e descobertas de alcance geral que ultrapassam o próprio texto e propiciam “[...] informações sobre o escritor que o escreveu, sobre sua época, sobre o desenvolvimento de um pensamento, de uma forma artística e de uma forma de vida.” (AUERBACH, 1972, p. 41).

No entanto, esse tipo de leitura deve ser efetuada de maneira cuidadosa, haja vista que corre-se o risco de confundir os jogos narrativos efetuados pelo escritor, interpretando-os como ingerências do mesmo. É o caso da análise que Auerbach realiza em torno das intervenções que o narrador de *O vermelho e o negro* empreende em algumas situações específicas do enredo. Ele supõe que as referidas interferências se tratam, na verdade, de mediações diretas em que Stendhal estabelece julgamentos e expõe sua opinião à revelia da

presença de um narrador que é, a um só tempo, onisciente e anônimo. A título de exemplo, é possível conferir esta passagem do romance, em que o narrador paralisa o curso da narrativa com o intuito de tentar justificar aos leitores o fato do autor ter descrito com tantos detalhes a incursão noturna de Julien ao quarto de Mathilde:

[...]. Esta página prejudicará em vários sentidos o infeliz autor. As almas gélidas irão acusá-lo de indecência. Ele não faz, contudo, às jovens que brilham nos salões de Paris, a injúria de supor que uma só dentre elas fosse capaz dos ímpetos de loucura que degradam o caráter de Mathilde. Esse personagem é inteiramente imaginário e, inclusive, imaginado bem fora dos costumes sociais que, entre todos os séculos, haverão de garantir um lugar tão distinto à civilização do século XIX. (STENDHAL, 2010, p. 438).

Auerbach, ao invés de analisar esta cena como um dos tantos artifícios narrativos empregados pelo literato francês na composição de sua obra, prefere atrelar a voz narrativa à voz do próprio escritor ao argumentar que “ouvimos com frequência, quase constantemente, aliás, o que Stendhal pensa acerca das suas personagens e dos acontecimentos” e conseguimos distinguir até mesmo quando “o autor se identifica com algum personagem numa situação dada.” (AUERBACH, 2002, p. 436).

Com efeito, seguindo uma metodologia de análise que une a interpretação figural ao que ele denomina de “preceitos investigativos do positivismo”, Auerbach, ao pesquisar *O Vermelho e o Negro*, se propõe a discutir a origem da obra por intermédio de argumentos que transitam entre a natureza pessoal e psicológica do autor, e as circunstâncias históricas que propiciaram o nascimento desse romance. Isto posto, ele assegura que a Revolução Francesa e os eventos subsequentes a ela foram responsáveis por despertar em Stendhal “o realismo moderno, trágico e historicamente fundamentado.” (AUERBACH, 2002, p. 409).

Sob esta lógica, os múltiplos estremecimentos decorrentes do processo revolucionário causaram deslocamentos significativos na vida de muitos cidadãos franceses, particularmente na de Stendhal. Ao ver sua sólida carreira desmoronar com a queda de Napoleão, ele sentiu que deveria lançar um novo olhar às estruturas políticas e sociais que regiam não só os assuntos públicos, mas, sobretudo, a vida individual dos homens. Consequentemente, “[...] a literatura realista de Stendhal brotou do seu mal-estar no mundo pós-napoleônico, assim como da consciência de não pertencer ao mesmo e de não ter nele um lugar certo.” (AUERBACH, 2002, p. 411).

Neste sentido, o realismo do literato francês está “estritamente ligado à sua existência” e, por isso, seus personagens não são guiados pela verossimilitude histórica, mas,

sim, e sobremaneira, por motivos “empíricos e sensualistas”. Diante disso, em seu romance Stendhal narra os acontecimentos mediante uma rede de embustes e superstições, fazendo com que os aspectos históricos pouco ou nada transpareçam nas ações de seus personagens. Nas palavras de Auerbach, “a intriga astuciosamente urdida (junto com a paixão) desempenha um papel decisivo na sua estrutura da ação, enquanto que as forças históricas que lhe servem de base mal aparecem.” (AUERBACH, 2002, p. 414).

Sendo assim, os personagens de *O vermelho e o negro* não agem como indivíduos protagonistas de uma situação histórica em desenvolvimento, porém, como átomos constituintes de um mecanismo inerte. Muito embora este seja um romance que somou grande contribuição para o realismo literário moderno, Auerbach admite que seu enredo ainda conserva resquícios de elementos românticos que não atribuem centralidade ao contexto histórico em que a narrativa decorre, utilizando-o, assim, apenas como componente subsidiário. Para o filólogo alemão um romance realista deve afastar-se da tradição homérica que situa seus personagens em um universo estático e pré-determinado por causas alheias às suas ações. Em contrapartida, ele deve imitar a tradição inaugurada pelos textos sagrados, ou seja, aquela que coloca seus atores/personagens em conflito com as circunstâncias históricas que determinam e traçam seus caminhos.

Em tal caso, Auerbach sustenta que o estilo homérico pode ser conceituado como de “primeiro plano”, uma vez que “deixa agir o que é narrado, em cada instante, como presente único e puro, sem perspectiva”, enquanto que os relatos bíblicos são ricos em diversos planos, criando, por sua vez, um panorama de “profundidade quanto ao tempo, ao destino e à consciência histórica das personagens.” (AUERBACH, 2002, p. 10). Desse modo, por mais que os poemas de Homero sejam elaborados através de uma linguagem trabalhada esteticamente, eles apresentam uma imagem simplificada do homem “na sua relação com a realidade da vida que descrevem”, de maneira que “*a alegria pela existência sensível é tudo para eles*, e a sua mais alta intenção é apresentar-nos esta alegria.” (AUERBACH, 2002, p. 11).

Por outro lado, os textos bíblicos, apesar de não utilizarem recursos estilísticos ornamentados, apresentam maior relevância histórica que os textos homéricos, porque são narrados com o compromisso de “fé na verdade da tradição”, e, portanto, estão inteiramente envolvidos com a descrição verossímil dos fatos, além de visarem a uma história universal que abarque tanto o início quanto o fim dos tempos. É por isso que, para Auerbach, as grandes figuras dos textos sagrados são “[...] mais plenas de desenvolvimento, mais carregadas da sua

própria história vital e mais cunhadas na sua individualidade do que os heróis homéricos.” (AUERBACH, 2002, p. 14).

À vista disso, o filólogo alemão sublinha que os romances realistas devem seguir o estilo narrativo dos textos bíblicos de forma a integrarem-se a uma tradição que supervaloriza a representação da realidade em detrimento da composição estético/artística do texto literário. Em virtude disso, Auerbach assevera que o pano de fundo histórico elaborado por Stendhal em seu livro *O vermelho e o negro* foi de considerável valia para a evolução do realismo literário francês. Todavia, conquanto Julien Sorel assemelhe-se mais aos heróis homéricos do que às figuras bíblicas, ainda assim ele é considerado o precursor de uma “literatura francesa do século XIX que está muito à frente das literaturas dos outros países europeus quanto à apreensão da realidade contemporânea.” (AUERBACH, 2002, p. 462).

2.

Jacques Rancière, de maneira oposta, pondera que o realismo romanesco é o auge do desenvolvimento de uma arte não representativa. Segundo o filósofo francês, a lógica clássica da representação define a obra de arte como uma estrutura organicamente constituída por partes que estão subordinadas ao todo e formam, assim, um conjunto unívoco à semelhança de um corpo vivo regido por uma cabeça organizadora. O romance realista afasta-se dessa condição, pois introduz na narrativa uma série de elementos e detalhes que atravancam e não contribuem para o desenrolar da trama dos fatos rumo a um desfecho que fixe as partes ao todo, isto é, que possua um encadeamento racional e verossímil. Em seu texto *O efeito de realidade e a política da ficção*, Rancière ressalta que “[...] o novo romance realista é um monstro. Ele pertence a uma nova cosmologia ficcional na qual a concatenação funcional de ideias e ações, de causas e efeitos não funciona mais.” (RANCIÈRE, 2010a, p. 78).

Por conseguinte, o filósofo francês avalia que o Romantismo – ao efetuar a união do grotesco com o sublime – desempenhou importante papel na suspensão com o sistema clássico-representativo. Contudo, em conjunto com este movimento literário, a referida ruptura já estava sendo forjada em outros campos artísticos – como na pintura de gênero consagrada pelos quadros de Murillo – e em diversas áreas do saber – a exemplo do aporte estético-filosófico proporcionado pelos escritos de Kant e Schiller. Logo, foi o encontro de todas essas contribuições que possibilitaram percepções inéditas sobre os objetos artísticos, viabilizando, assim, o surgimento de um novo regime da arte. Neste sentido, o regime estético da arte não está atrelado a nenhuma escola artística específica ou a qualquer sensibilidade

estética refinada. Ao contrário disso, o que ele pretende é abolir com as regras que determinam os métodos precisos de criação e apreciação dos produtos artísticos, ou melhor, com os preceitos normativos no qual o sistema clássico-representativo está assentado.

Deste modo, Rancière mobiliza argumentos no sentido de provar como o romance realista afasta-se dos ideais do sistema representativo e se inscreve em um espaço mais amplo de abolição das hierarquias artísticas e sociais. Para tanto, ele retoma os clássicos e afirma que Platão reconhece apenas dois tipos de artes: aquelas que são verdadeiras porque imitam “modelos com fins definidos” e aquelas outras que são apenas simulacros porque “imitam simples aparências.” (RANCIÈRE, 2005, p. 28). As primeiras circunscrevem-se em torno da imitação dos modelos derivados do mundo inteligível e, por consequência, estão ancoradas no princípio de verossimilhança; enquanto as segundas estão vinculadas ao mundo sensível, ao universo das sensações, e, por isso, são imitações falsas e distorcidas do real¹⁴.

A partir de Aristóteles, a preocupação com a imitação de modelos ou reprodução de simulacros desloca-se em função do compromisso que o poema passa a assumir com a narração de uma ação trágica. Consequentemente, a tragédia deixa de ser a imitação de homens/modelo, para tornar-se a imitação de ações/modelo. Assim, para o regime representativo o que mais importa é “o *feito* do poema, a fabricação de uma intriga que orchestra ações representando homens agindo.” (RANCIÈRE, 2005, p. 30). É o que propõe Aristóteles quando assegura que a trama dos fatos é o elemento mais importante da tragédia, tendo em vista que nela os personagens não agem “para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações.” (ARISTÓTELES, 1979, p. 246).

De tal forma, a organização sequencial da tragédia em um todo coerente é de fundamental importância para o desdobramento de “ações sucedidas uma após a outra, conformemente à verossimilhança e à necessidade.” (ARISTÓTELES, 1979, p. 248). Destarte, para proporcionar os efeitos adequados aos princípios morais da cena trágica, o regime representativo impõe aos escritores a necessidade de estruturação orgânica do texto literário; dado que ele deve ser “constituído por uma ação inteira e completa, com princípio, meio e fim, para que, una e completa, qual organismo vivente, venha a produzir o prazer que lhe é próprio.” (ARISTÓTELES, 1979, p. 263).

¹⁴ Por meio dos escritos de Platão (retomado por autores modernos, como Spinoza, Vico e Hegel) é possível entender de onde se originaram as interpretações de Auerbach concernentes à divisão que ele traça entre a irrelevante contribuição do estilo homérico e a importância dos textos bíblicos para o desenvolvimento do realismo literário moderno. Ora, os personagens de Homero são apenas simulacros, não estão baseados na imitação de modelos reais. Já as figuras bíblicas estão marcadas pela verossimilitude e, por isso, são capazes de fabricar imagens condizentes com o real a qual se encontram vinculadas.

Desse modo, o sistema clássico-representativo está alicerçado em preceitos artísticos que definem uma série de normas para a produção e apreciação das obras de arte, particularmente, das obras literárias. Dentre eles, pode-se destacar a obrigatoriedade do ordenamento interno responsável por subordinar os detalhes ao conjunto do enredo, assim como a disposição da narrativa em acontecimentos que se entrelaçam mediante o princípio de causa e efeito.

Isto posto, em seu livro *El hilo perdido*, Rancière assevera que a ficção não é entendida por Aristóteles como a invenção de mundos imaginários, mas, sim, como elemento estruturador que se utiliza de dispositivos racionais com a finalidade de construir encadeamentos causais. A ficção assim entendida é, destarte, uma operação necessária para a composição de formas linguísticas que se remetem diretamente aos caracteres vinculados ao possível e ao real permitido por cada época. Por este motivo, o regime representativo distingue o trabalho ficcional como um “[...] encadeamento de ações vinculadas pela necessidade e pela verossimilhança” que visa “formular sua inteligibilidade e construir certo sentido de realidade.” (RANCIÈRE, 2015, p. 13).

No entanto, o que o filósofo francês revela é que as regras que estruturam a ficção representativa estão estreitamente relacionadas com uma hierarquia social e política que determina o papel que o indivíduo ocupa na sociedade baseado na função que ele exerce. Sendo assim, “o primado representativo da ação sobre os caracteres, ou da narração sobre a descrição, a hierarquia dos gêneros segundo a dignidade dos seus temas entram em analogia com toda uma visão hierárquica da comunidade.” (RANCIÈRE, 2005, p. 32). Isso acontece porque, ao se propor representar as ações de forma verossímil, o regime representativo instaura uma divisão na partilha comum do sensível, haja vista que traça uma separação entre os homens ativos – os que realizam ações capazes de mudar os rumos de sua história – e os homens passivos – aqueles que estão apartados da ordem dos fins porque não são donos de seu próprio tempo.

A proposição aristotélica referente à tragédia, ao mesmo tempo que concebe o poema como um mensageiro de ações nobres e elevadas, estabelece também um terreno de existência da qual os indivíduos comuns – excluídos da esfera da ação – não podem partilhar. O enredo narrado de maneira verossímil contribui para reforçar essa cisão do sensível, uma vez que determina a coesão entre o agir e o pensar. Logo, presume-se que os indivíduos de classes sociais inferiores devem ser representados nas obras de arte como seres incapazes de pensar algo para além do limite que sua realidade material lhes impõem. Isso não implica tratá-los como seres incapazes de formular uma consciência a respeito de sua situação, todavia resulta

na pressuposição de que eles estão impossibilitados de agir e pensar à revelia de sua condição. De certo modo, é o que Rancière reconhece ao garantir que a verossimilhança, que é o “[...] coração da poesia representativa, não concerne só à relação entre as causas e os efeitos. Concerne também às percepções e aos sentimentos, aos pensamentos e às ações que se podem esperar de um indivíduo segundo a sua condição.” (RANCIÈRE, 2015, p. 22).

Platão, tal como Aristóteles, também respalda a convicção de que o corpo social está marcado pela desigualdade entre seus membros. Ele afiança, no terceiro livro de *A República*, que a harmonia da comunidade repousa no imperativo de que cada homem ocupe o lugar que lhe cabe e faça uso do equipamento sensorial e intelectual decorrente da função a qual está encarregado. Ao artesão a divindade deu alma de ferro, portanto ele está limitado material e intelectualmente à sobrevivência e reprodução dos seus meios de vida.

Sob esta perspectiva, na república platônica o trabalhador braçal jamais poderá participar dos debates na *ágora*, partilhar das experiências comuns ou ter acesso ao jogo das aparências, dado que todo membro da mesma está encarregado de uma atividade específica, pois “em toda cidade bem-governada cada indivíduo tem uma ocupação a que deve dedicar-se forçosamente.” (PLATÃO, 2011, p. 195). Desse modo, o artesão encontra-se excluído não somente porque é incapaz de pensar para além de sua condição, mas, também, e, sobretudo, porque não é senhor de seu próprio *tempo*. Com efeito, o que funda a diferença de naturezas na comunidade platônica é a soberania que os sujeitos têm em relação ao seu tempo livre. De modo que o artesão não pode participar na partilha do sensível porque seu tempo está preenchido por afazeres alheios à sua vontade.

Segundo Rancière, essas preposições platônico-aristotélicas ao interpretarem o trabalho como uma forma de “encarceramento do trabalhador no espaço-tempo privado de sua ocupação.” (RANCIÈRE, 2005, p. 64), foram responsáveis por alimentar na sociedade ocidental, durante longos séculos, uma imagem ultrajante do mesmo. Porém, os escritos de Kant e Schiller¹⁵ ao proclamarem a igualdade dos homens diante do jogo com a aparência livre, implodiram com a lógica de dominação alicerçada na diferença de naturezas. Isso significa que o estado estético de Schiller, quando suspende “a oposição entre entendimento ativo e sensibilidade passiva”, arruína “com uma ideia da arte, uma ideia da sociedade fundada sobre a oposição entre os que pensam e decidem e os que são destinados aos trabalhos materiais.” (RANCIÈRE, 2005, p. 66). Diante disso, é somente no século XIX – com a revolução estética e a proclamação de uma nova configuração do sensível – que o

¹⁵ Evidentemente, pensamos nos escritos desses autores como consequência das forças históricas que lhes deram ensejo.

trabalho passa a ter o seu valor associado tanto à produção material, como também à criação intelectual e artística.

A emancipação social perpassa, assim, não por uma revolução capaz de transformar as condições materiais de existência ou as relações de trabalho dos sujeitos políticos – como sugere a dialética marxista –, mas, sim, pela revolução estética que faz com que os indivíduos compartilhem ações comuns – pensar, sentir, agir, falar – que competem a todos e não a uma classe social específica. Concomitantemente, o reconhecimento de que não há diferença de naturezas permite “romper com a divisão entre os que estão submetidos à necessidade do trabalho dos braços e os que dispõem da liberdade do olhar.” (RANCIÈRE, 2012c, p. 61).

Neste sentido, Rancière destaca que o realismo literário moderno encabeça uma fratura com os preceitos do regime clássico-representativo quando rescinde o princípio de verossimilhança e iguala os sonhos e ações de plebeus (grotesco) e nobres (sublime). Ao abarrotar seu enredo com pessoas, detalhes e eventos insignificantes, o romance realista impossibilita que a narrativa se desenvolva de maneira harmoniosa – destruindo, deste jeito, o modelo hierárquico que submetia as partes ao todo e subjugava a passividade em detrimento da ação.

Outrossim, consoante ao que Rancière atesta em seu livro *O destino das imagens*, o realismo romanesco não é o auge da arte representativa – como Auerbach garante – ele é exatamente o oposto disso; visto que sua principal característica “consiste na revogação das meditações e das hierarquias representativas.” (RANCIÈRE 2012b, p. 132). De tal maneira, “o insucesso do modelo estratégico caracteriza de uma vez a estrutura do romance realista e o comportamento de seus personagens”, em função disso o realismo literário simboliza a “ruína de uma certa ideia de ficção, ou seja, certo padrão de vinculação entre pensar, sentir e fazer.” (RANCIÈRE, 2010a, p. 83).

Isso pode ser muito bem exemplificado pelo romance *O vermelho e o negro* de Stendhal. Embora Julien fosse filho de carpinteiro e servisse a marqueses e a prefeitos, sua alma “estava quase sempre inteiramente no país das ideias” (STENDHAL, 2010, p. 577). De sorte que, por mais que ele tenha tentado inserir-se na alta sociedade francesa, seus sentimentos não correspondiam às suas ações. O seu lugar na partilha do sensível tornara-se indefinido a partir do momento em que ele descobrira que era um “homem dono do seu tempo” e que, por isto, “sua única atividade, durante o dia inteiro”, poderia ser a de “fortalecer a sua alma com a leitura de um livro que amava” (STENDHAL, 2010, p. 77).

Consequentemente, enquanto Auerbach considera Julien Sorel como um protagonista que lança luz sobre o contexto histórico no qual o enredo se desenrola, e, por isso, julga-o

como o precursor do realismo literário moderno; Jacques Rancière acredita que ele é o filho caçula de uma revolução estética que coloca em causa “a distribuição dos papéis, dos territórios e das linguagens.” (RANCIÈRE, 2005, p. 60).

Mesmo que a divindade tenha lhe dado alma de ferro, Julien é aquele que escapa de sua condição material ao sensibilizar-se com o som grave dos sinos da igreja. De modo que o próprio narrador do romance reconhece que “[...] uma alma que vagava nos espaços imaginários, exaltada por aqueles sons tão vigorosos e tão cheios, nunca dará nem um bom padre nem um bom administrador, pois serve quando muito para produzir um *artista*.” (STENDHAL, 2010, p. 243, grifo nosso).

De fato, Julien Sorel não é somente o filho do camponês que quer alçar uma posição de destaque na sociedade parisiense. Ele é, antes de tudo, aquele personagem que “não estava no lugar onde ele deveria estar”. É o filho do povo que não contente com sua condição, sonha com a possibilidade de “conquistar o mundo”, assim como o obscuro Bonaparte havia feito outrora. Sorel é o homem simples que cultiva ideias destoantes da realidade. É aquele que pode gozar o belo e aproveitar as pequenas sensações de prazer como um homem que é dono do seu tempo. Sorel é, portanto, o jovem que mesmo não tendo frequentado a escola por conta de sua pobreza, nasceu com alma de artista. Pertence, assim, àquela família de filhos de camponeses que aparecem como protagonistas nos romances realistas e afirmam sua capacidade de “sentir qualquer desejo violento, assim como qualquer aspiração ideal.” (RANCIÈRE, 2010a, p. 77). Deste modo, o romance realista, por sua vez, assegura a possibilidade de “qualquer um experimentar qualquer tipo de vida.” (RANCIÈRE, 2010a, p. 80). Sob este ponto de vista, *O vermelho e o negro* inaugura o realismo literário não porque representa a realidade de maneira séria, mas, sim, porque rompe com a lógica que determinava as ações elevadas para personagens nobres e as ações ridículas para personagens plebeus.

Sorel pertence, então, ao mesmo grupo de Dom Quixote: o dos personagens de romances que realizam sempre o incalculável. Todos esperam que Quixano volte para sua casa e, como bom patriarca, cuide de seus domínios e de sua família. Quando finalmente isto está prestes a acontecer, nos damos conta de que tudo não se passava da renúncia da morte do bom cavaleiro. Coincidentemente, ocorre o mesmo com o herói de *O vermelho e o negro*. Pobre e ambicioso, Sorel pensa e nos faz pensar que somente uma grande carreira e o *status* advindo dela poderia garantir a sua igualdade na corte francesa e elevá-lo ao mesmo plano moral de seus senhores. Auerbach e grande parte dos leitores de Stendhal esperam que Julien alcance seus objetivos que foram, diga-se de passagem, minuciosamente calculados.

No entanto, é provável que Stendhal soubesse que ele estaria seguindo o modelo aristotélico de ficção ao conduzir o desenlace de sua história de modo a ligar os meios almejados aos fins auferidos. Por essa razão, o literato francês entrepõe, durante todo o desenvolvimento de sua fábula, cenas episódicas que escandem o andamento racional do enredo, de tal forma que o desfecho da obra é resultado de um desses episódios: um ato impensado que anula a soberania da ação sobre a passividade e as coloca em pé de igualdade.

Afinal, quando está na iminência de conseguir um cargo de influência no alto escalão militar, movido por seus impulsos ele atira na Sra. de Rênal e, em seguida, deixa-se conduzir, sem resistência, à prisão. Em consequência disso, o futuro de Julien é completamente alterado e a sua história decorre, a partir daí, entre o julgamento e a morte. Assim sendo, resignado a cumprir sua condenação, ele sabia, no entanto, que seria enforcado não por tentativa de assassinato, mas, sim, porque era um exemplo perigoso para “[...] essa classe de jovens que, nascidos numa classe inferior e de alguma forma oprimidos pela pobreza, têm a sorte de conseguir uma boa educação e a audácia de misturar-se ao que o orgulho dos ricos chama de boa sociedade.” (STENDHAL, 2010, p. 585).

Porém, Rancière pondera que ele encontra na cadeia uma felicidade nunca antes vivenciada durante o período em que esteve livre: a da alegria de poder gozar as experiências sensíveis sem preocupar-se com a necessidade imperiosa de esconder suas verdadeiras emoções. Repudiando qualquer tentativa de defesa que resultasse em alguma possibilidade de liberdade, Julien prefere o prazer do devaneio proporcionado pela contemplação estética; decorrente do abandono das mesquinhas e intrigas sociais. Concomitante a isto, quando seu amigo Fouqué e sua noiva Mathilde vão contar-lhe certos boatos que poderiam despertar-lhes a esperança de absolvição, Julien dá-lhes a seguinte resposta:

[...]. - Deixem-me na minha vida ideal. Essas pequenas preocupações, esses pormenores da vida real, mais ou menos melindrosos para mim, me tirariam do céu. [...]. “De fato”, dizia para si, “parece que meu destino é morrer sonhando. É preciso reconhecer que uma criatura obscura como eu, certa de ser esquecida em menos de quinze dias, seria bem tola em ficar fazendo cena... Contudo, é estranho que eu só tenha conhecido a arte de gozar a vida depois de ver seu término se aproximar [...]” (STENDHAL, 2010, p. 576).

Rancière assevera que Sorel ao optar por viver uma vida ideal em detrimento da realidade – que agora se tornara pouco interessante aos seus olhos –, empreende uma escolha que passara a fazer parte do universo de possibilidade dos plebeus. Se antes eles estavam obrigatoriamente submetidos a se manterem apreensivos com as condições de sobrevida,

agora, com a igualdade entre trabalho intelectual e trabalho material estabelecida pelo regime estético das artes, eles passaram a decidir entre uma vida voltada à contemplação estética ou à produção material. Isso não significa dizer que os pobres deixaram de perseguir uma vida com melhores possibilidades de sobrevivência, significa, sim, que eles passaram a assumir um espaço político e um lugar de fala que antes lhes eram negados. Essa conquista é da mesma natureza daquela que estabelece a igualdade entre Julien e seus patrões: a do “compartilhamento da igualdade sensorial.” (RANCIÈRE, 2010a, p. 86).

Auerbach ao condenar a natureza passional de Sorel e confessar que seus rompantes idealistas impedem que o romance caminhe de modo verossímil, não está somente criticando um romance que não se enquadra ao princípio aristotélico-representativo de ficção. Ora, as cenas episódicas que escandem o ordenamento linear da narrativa são, exatamente, os momentos em que Julien abandona a lógica dos fins e meios e entrega-se “à pura felicidade de um momento sensível compartilhado”. Essa felicidade, de acordo com Rancière em seu livro *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*, “se resume a uma fórmula simples: desfrutar de uma qualidade da experiência sensível que se alcança quando deixa de calcular, querer e esperar, e se resolve a não fazer nada.” (RANCIÈRE, 2013b, p. 64).

De tal maneira, bem mais do que a ruptura causal, o que o filólogo alemão condena no romance de Stendhal é o vislumbre de emancipação que Julien oferece aos artesãos da cidade platônica ao demonstrar que eles também podem escolher não fazer nada e compartilhar experiências sensíveis semelhantes às de seus senhores. É neste sentido que Rancière, em seu artigo *Política da arte*, sustenta que “o que falta aos proletários não é a consciência da condição deles, mas a possibilidade de mudar o ser sensível que está ligado a essa condição”. Essa mudança perpassa pela incorporação da arte em suas vidas, mais particularmente, quando eles decidem roubar “desses heróis de romance o modo de ser que lhes é recusado, o modo de ser passivo, próprio àqueles que não fazem nada, que não têm ocupação nem lugar na sociedade.” (RANCIÈRE, 2010b, p. 52).

Todavia, é importante enfatizar que a falta de ocupação a qual Rancière se refere não está relacionada à preguiça ou à fuga do trabalho, mas, sim, a um estado estético que aproxima os plebeus dos deuses olímpicos. Frente a isto, Friedrich Hegel, dois anos antes da publicação de *O vermelho e o negro*, no primeiro volume de seu livro *Cursos de estética*, faz um comentário a respeito de dois quadros de Murillo. Ambos retratam meninos pedintes, sendo que “um deles mostra uma mãe catando piolhos da cabeça de um garoto enquanto ele silenciosamente mastiga seu pão” e o outro retrata “dois meninos maltrapilhos comendo uvas e um melão.” (RANCIÈRE, 2010a, p. 84). Ao mencioná-los, Hegel ressalta a indiferença e

despreocupação dos meninos face à realidade exterior. Eles consagram, para o filósofo alemão, o ideal da arte; uma arte que não se deixa afetar por nenhuma contingência externa, em constante estado de repouso e em eterna liberdade interior. É exatamente por isso que a desocupação desses meninos se assemelha ao estado de beatitude dos deuses olímpicos, pois eles “não agem nem falam nada, não têm interesse e fins mais amplos”, apenas estão “sentados no chão, satisfeitos e beatos.” (HEGEL, 2001, p. 181).

A ociosidade que Hegel atribui aos pedintes retratados pelo pintor espanhol também é compartilhada por Julien Sorel. Não obstante, Rancière destaca que se o ócio dos meninos de Murillo pode ser igualado ao do herói de Stendhal, isso significa que a ociosidade nada mais é que uma invenção plebeia. Em virtude disso, o filósofo francês argumenta que “não é difícil advertir que origem tem o céu do plebeu de que Julien disfruta em sua cela ou no terraço do cárcere. É o mesmo céu de que desfrutava setenta anos antes, do outro lado do Jura, outro filho de artesão: Jean Jacques Rousseau.” (RANCIÈRE, 2013b, p. 64).

Ao ser banido do convívio em sociedade, Rousseau exilou-se, por um tempo, na ilha de Saint Pierre. Em seu livro, intitulado *Os devaneios do caminhante solitário*, ele descreve essa experiência como o único momento de sua vida em que fora verdadeiramente livre; haja vista que podia entregar-se o dia todo, “sem obstáculos e sem preocupações”, às ocupações de seu gosto ou “à mais lânguida ociosidade” (ROUSSEAU, 2014, p. 72). Feliz por ter encontrado, antes de morrer, “um intervalo de plena quietude e repouso absoluto”, ele passava seus dias sem qualquer temor quanto ao futuro, absorvido pelas belezas naturais e pela meditação, afastando de sua alma “qualquer outra agitação” e mergulhando-se em um “devaneio delicioso.” (ROUSSEAU, 2014, p. 68).

Julien, assim como Rousseau, também descobriu no abandono da preocupação com o futuro a possibilidade de romper com a servidão ao tempo e entregar-se unicamente aos devaneios proporcionados pela contemplação dos objetos sensíveis. De fato, mediante a leitura de *O vermelho e o negro* é possível identificar – nas cenas episódicas – passagens muito similares às descritas pela pena do caminhante solitário. Talvez seja por conta dessa aproximação tão evidente que Auerbach tenha se esforçado em interpretar os textos de Rousseau como “notas introdutórias” a uma tradição moderna assentada na representação séria e problemática da realidade contemporânea.

Contudo, sabemos que por trás desse artifício retórico esconde-se a preocupação com o colapso da lógica do enredo que identificava “a concatenação causal das ações narrativas com o jogo das intrigas sociais”. Ora, provavelmente o próprio Auerbach já soubesse que “a força de inércia e a força do devaneio plebeu contra as hierarquias sociais” seriam

responsáveis pela mutilação do sistema platônico-aristotélico que estabelecia uma “estrutura ficcional de concatenação de fins e meios e de causas e efeitos” e traçava uma “partilha desigual do sensível.” (RANCIÈRE, 2010a, p. 86).

Rancière observa, assim, que o potencial de emancipação de uma obra literária não está na habilidade de mobilizar seus leitores em detrimento de alguma causa. Para além disso, a arte somente pode contribuir para alguma mudança quando assume sua ociosidade, sua indiferença para com qualquer causa política ou social, seu distanciamento de tudo o que lhe é exterior. Efetivamente, o que importa não são as intencionalidades da obra ou do autor que a produziu, mas, sim, as apropriações que os indivíduos constroem em torno das composições artísticas. A natureza da escrita – não impede interpretações diversas nem tampouco escolhe seus destinatários – torna possível o acesso dos artesãos da cidade platônica ao mundo das letras, acesso esse que, como afirma Rancière em seu livro *A noite dos proletários*, faz “viver em palácios de ideias os habitantes de cabanas.” (RANCIÈRE, 1988, p. 240).

Diante disso, a revolução estética que estabeleceu um novo regime de pensabilidade dos produtos artísticos, influenciou também na reconstrução de outro universo sensível. Todavia, essa descentralização de paradigmas não tem nada a ver com acontecimentos factuais específicos, uma vez que o regime estético é consequência do “encavalamento de temporalidades heterogêneas”, isto é, de uma “multiplicidade de linhas de temporalidade presentes em “um” único tempo (RANCIÈRE, 2012c, p. 64). É exatamente isso que caracteriza a principal diferença entre os modos de estudar as obras de arte empreendidos por Rancière e Auerbach. Enquanto este último estabelece a obrigatoriedade de confluência entre o texto literário e a realidade histórica em que ele foi produzido, o primeiro não limita a arte à plausibilidade de um tempo, tendo em vista que ela é o resultado de muitas épocas, ainda que condiga a um período histórico específico. De forma que para Rancière, em seu livro *La palavra muda*, a literatura é social não porque está comprometida com a representação séria e trágica do contexto histórico ao qual se vincula, mas, sim, porque “expressa a sociedade ocupando-se de si mesma, quer dizer, da maneira como as palavras contêm um mundo.” (RANCIÈRE, 2009a, p. 62).

Destarte, o regime estético da arte não considera a ficção como a composição de mundos imaginários em oposição ao mundo real. A ficção é a construção de dissensos, pois ela tem o poder de transformar a visibilidade do sensível alterando as relações estabelecidas entre realidade e aparência. É por isso que ela está estreitamente relacionada à política, dado que tanto uma como a outra alteram a disposição do sensível através da criação de novos espaços de atuação artística e social.

O romance realista moderno é, desse modo, o exemplo mais evidente da união entre estética e política; visto que ao romper com a estrutura formal da arte representativa ele coloca em evidência “a capacidade de corpos quaisquer se apoderarem de seu destino” (RANCIÈRE, 2012c, p. 78). E isso é, por excelência, uma questão política sob a qual centenas de teóricos se debruçaram. Não obstante, poucos deles souberam reconhecer no compartilhamento da experiência sensível a chave elementar capaz de conduzir os artesãos da cidade platônica à emancipação política e social.

Neste sentido, a alegria com a existência sensível expressa pelos personagens de Homero é da mesma natureza da despreocupação dos meninos de Murillo e do desejo de Julien em viver sua vida ideal. Todos são sentimentos decorrentes do abandono das estratégias, ações e finalidades criteriosamente traçadas em nome de causas verossímeis. Nestas circunstâncias, o romance realista moderno faz parte do mesmo regime de significação no qual a *Ilíada* e a *Odisséia* estão inseridos, ou seja, eles integram um sistema de leitura que relaciona as obras de arte não pela temporalidade histórica e sim pelas afinidades estéticas que elas comungam entre si.

É deste modo que o regime estético da arte permite não só a aproximação entre Homero e Stendhal, como também a vinculação de semelhanças entre este último e o escritor francês Gustave Flaubert. Muito embora Auerbach objetive criar uma ruptura entre esses dois autores, Rancière demonstra que os argumentos do filólogo alemão se apoiam mediante um método de análise pouco recomendado, quando se trata da elaboração de pesquisas cujas fontes são constituídas por obras literárias: a *biografização da ficção*. Sendo assim, a próxima parte deste capítulo apresenta uma análise que busca evidenciar como Auerbach aplica o método positivista/figural ao romance *Madame Bovary*¹⁶ e como a própria estrutura formal dessa obra – devido a uma preocupação estética com o *estilo* – não corrobora para este tipo de interpretação.

3.2 Emma Bovary e a igualdade literária: o belo na escrita do insignificante

A defesa de uma obra literária vinculada ao seu espaço de produção e às intencionalidades de seu criador consiste em uma discussão já deveras antiga. Inaugurada pelo iconoclasta Hippolyte Taine que, segundo Rancière, acreditava poder reduzir os textos

¹⁶ *Madame Bovary* foi publicado em 1857.

literários “às condições da razão, do meio e do momento” (RANCIÈRE, 2009a, p. 69). Auerbach não só retoma essa discussão, como também defende uma metodologia específica para desenvolver esse tipo de análise. Associando as experiências pessoais do literato ao universo do possível delimitado pelo tempo histórico, Auerbach presume que *Madame Bovary* é um livro “estranhamente estreito e mesquinho”, tendo em vista que Flaubert ao escrevê-lo não assumira nenhum posicionamento frente às problemáticas de seu tempo.

Diante disso, o filólogo alemão traceja uma fragmentação no interior do movimento literário realista moderno ao argumentar que este passara por uma desvinculação de seus preceitos originais em função de uma nova geração de escritores¹⁷ que estavam preocupados muito mais com a composição estética da escrita do que, propriamente, com os efeitos que ela poderia causar no público leitor.

Consequentemente, Auerbach estabelece uma divisão entre os literatos precursores do realismo – tal como Stendhal – e os escritores da geração seguinte, apontados como estetas e representados por Flaubert. Segundo ele, por mais que Stendhal não tenha sido inteiramente fiel à representação da realidade de maneira verossímil, há elementos em sua obra que permitem uma leitura positivista-figural; como por exemplo, as interferências do narrador que podem ser lidas como intervenções do próprio autor. O mesmo não acontece com os romances de Flaubert, particularmente com o seu *Madame Bovary*. Tendo em vista que nesse livro o literato descreve as paixões de uma filha de camponês sem, contudo, efetuar nenhum julgamento moral concernente às suas ações. Preocupando-se, unicamente, com a disposição correta das palavras e com os sons por elas produzidos.

Com efeito, em suas correspondências, Flaubert fornece importantes elementos para a compreensão de suas inclinações artísticas, lançando luz sobre a composição de sua obra. Assim, no livro *Cartas exemplares* – compilação brasileira das cartas do escritor francês – ele demonstra seu interesse em escrever “um livro sobre nada, um livro sem amarra exterior, que se sustentaria pela força interna de seu estilo” (FLAUBERT, 2005, p. 54). Em consequência, semelhante obra deveria ser elaborada sem que houvesse “*um* só movimento, *uma* só reflexão do autor”, de modo a criar no leitor a impressão de que ele se encontra diante de uma criação divina em que o artista, à maneira de Deus, está presente em cada átomo, porém, sem se fazer sentir materialmente.

Utilizando-se do mesmo recurso estilístico usado por Cervantes na constituição de seu *Dom Quixote*, Flaubert admite que a neutralidade do escritor deve ser o carro-chefe que o

¹⁷ Precedida pelos irmãos Edmond de Goncourt e Jules de Goncourt com o livro *Germinie Lacerteux* e por Gustave Flaubert com *Madame Bovary*.

conduz à produção de uma obra de arte límpida, desvinculada de qualquer intencionalidade explícita. Isso pode ser melhor entendido quando descobrimos que o escritor francês compartilha com Cervantes a premissa de que a utilidade da arte não está em fornecer proposições morais a respeito dos costumes vivenciados pelos indivíduos em épocas específicas. Muito além disso, enquanto o escritor espanhol compreende o texto literário como uma forma de entretenimento que não guarda nenhum sentido oculto, tampouco qualquer ensinamento explícito, o escritor francês depreende que o fim da arte, antes de tudo, nada mais é do que o *belo*.

Ora, a beleza é uma forma passiva que exige dos sujeitos a ela expostos apenas a contemplação. Por isso, contrapondo-se aos utilitaristas que pretendem estabelecer uma aplicação prática aos textos literários, Flaubert entende que a literatura – enquanto arte da escrita – não deve ter como finalidade medular a representação do contexto histórico no qual a obra foi forjada, uma vez que “há alguma coisa na Arte além do meio em que se exerce e dos antecedentes fisiológicos do trabalhador”. Portanto, ele reflete que “o detalhe técnico, a nota local, enfim o lado histórico e exato das coisas”, são pormenores secundários face à elaboração de um estilo que é “tanto a alma quanto a carne de uma obra.” (FLAUBERT, 2005, p. 183-240).

À vista disso, o literato francês, em uma carta a Hippolyte Taine, alega que o artista não pode deixar que sua personalidade sobressaia em sua obra. Adotando uma objetividade correspondente à empregada pela sapiência física, o escritor deve fazer com que sua arte seja científica e impessoal (FLAUBERT, 2005, p. 215). No entanto, essa cientificidade da qual Flaubert nos fala não é da mesma natureza da seriedade trágica e científica a qual Auerbach se refere quando trata dos textos neo-testamentários e das obras literárias a eles vinculadas. Dado que, consoante ao que o filólogo alemão garante, a cientificidade na literatura serve como mecanismo capaz de impedir a fuga da realidade, limitando as forças imaginativas do escritor – de modo a conduzir sua narrativa ao entrelaçamento verossímil dos fatos. Por outro lado, a escrita científica e impessoal, aludida por Flaubert, corresponde a um estilo preponderantemente descritivo que rompe com a hierarquia dos temas e considera em igual medida os objetos irrelevantes e os importantes, as coisas efêmeras e as essenciais, as ações sublimes e as abjetas.

Isso pode ser melhor compreendido quando o literato francês, em uma carta a Maxime du Camp, compartilha com este a experiência que sentira ao escrever o nono capítulo da segunda parte de *Madame Bovary*. Na referida correspondência ele revela que escrever é deixar de ser você mesmo para tornar-se tudo aquilo que pode ser expressado por intermédio

da linguagem. De tal maneira, as palavras minuciosamente selecionadas têm o estranho poder de transportar ao cenário da ação aqueles que entram em contato com elas, fazendo com que a experiência estética do escritor assuma a mesma passividade compartilhada pelos seres e coisas aos quais nomeia e confere vida. Daí, o literato converte-se nas minudências de sua própria obra: descrevendo rigorosamente aquilo que lhe vêm à mente para compor um quadro no qual tudo está em todos, de modo a “não ser mais para *si mesmo*, mas circular em toda a criação de que se fala”:

Hoje, por exemplo, homem e mulher tudo junto, um e outro amante ao mesmo tempo, eu passei a cavalo, numa floresta, por uma tarde de outono, sob folhas amarelas, e eu era os cavalos, as folhas, o vento, as palavras que eles diziam e o sol vermelho que fazia entrecerrar as pálpebras afogadas de amor. (FLAUBERT, 2005, p. 135).

Rancière demonstra que os contemporâneos de Flaubert e muitos críticos posteriores – como André Breton e Jean Paul Sartre – viram no excesso descritivo de suas obras uma afirmação do real pelo real, ou seja, uma apresentação dos seres e coisas desvinculados de sua significação histórica. Contudo, outros teóricos perceberam imediatamente o significado deste tipo de escrita. Para eles o estilo descritivo de Flaubert fundava uma nova modalidade de literatura: a democracia literária.

Isso não quer dizer que o literato utilizara sua arte para fazer política, mas, sim, que indiferente de sua vontade, sua escrita tornara-se política ao estabelecer o princípio de igualdade entre os seres e as coisas presentes em seus romances. Consoante ao que Rancière sustenta, a “insignificância dos detalhes equivale a sua perfeita igualdade. Eles são igualmente importantes ou igualmente insignificantes” e, por isso, ao invadirem os espaços destinados à narração de ações entrelaçadas de acordo com a lógica causal, eles sinalizam a “confusão introduzida quando o excesso de paixão e o vazio do devaneio são apropriados pelas almas das classes baixas.” (RANCIÈRE, 2010a, p. 78-87).

Auerbach, ao contrário de Rancière, compreende que o excesso descritivo de Flaubert é consequência de sua indiferença para com a situação histórica, social e política francesa. Visto que a sua preocupação com o estilo fez com que o realismo se transformasse em um movimento literário “apartidário, impessoal e objetivo”. Para o filólogo alemão a arte de Flaubert repousa na profunda confiança que este deposita no poder de expressividade da linguagem. Devido a isto, ele nunca expõe sua opinião sobre os acontecimentos e personagens

de seu romance, tampouco constrói um cenário passível de empatia entre estes e seus leitores. Auerbach defende, de certo modo, que esse é um tipo de literatura cerceada por crenças estéticas que julgam a linguagem como uma força autônoma capaz de promover a “[...] convicção de que qualquer acontecimento, se for possível exprimi-lo limpa e integralmente, interpreta inteiramente a si próprio e os seres humanos que dele participam; muito melhor do que qualquer opinião ou juízo que lhe seja acrescentado.” (AUERBACH, 2002, p. 436).

Portanto, o filólogo alemão observa que Flaubert, ao fazer um romance de costumes limitando-o a uma descrição superficial das condições políticas e econômico-sociais francesas – como é o caso de *Madame Bovary* –, e privilegiando a descrição profunda e detalhada de cenas banais; envolveu-se, efetivamente, muito mais com uma teoria mística do que propriamente com uma teoria artística séria. Posto que, tencionando alcançar a “expressão linguística plena”, Flaubert não somente “se esquece a si próprio”, como também parte da premissa de que “não há objetos artísticos elevados e baixos” e, por isso, “o universo seria uma obra de arte criada sem parcialidade”. De tal modo que “o artista realista deveria imitar os processos da criação, e cada objeto conteria, na sua peculiaridade tanto a seriedade quanto a comicidade, tanto a dignidade quanto a baixeza.” (AUERBACH, 2002, p. 436). Cabendo ao artista, por conseguinte, esforçar-se em captar por meio da descrição o nível de estilo correspondente a cada objeto. Não seria, assim, necessária nenhuma teoria dos níveis que delimitasse a gradação dos temas artísticos nem a interferência do escritor, a fim de comentar a dignidade ou vulgaridade dos objetos representados.

De fato, o que Auerbach entende como uma teoria mística é, evidentemente, a proclamação peremptória de Flaubert de que a arte é subjetiva; por isso, “pode-se escrever qualquer coisa tão bem quanto uma outra”, haja vista que “não há temas nobres nem vis”, mas somente o estilo, que é, antes de mais nada, “uma maneira absoluta de ver as coisas.” (FLAUBERT, 2005, p. 54-113). Em tais circunstâncias, as personagens de seus romances não estão alinhadas ao conceito de arte trágica e, por este motivo, o enredo decorre através de “uma seriedade fundamental e objetiva, a partir da qual as próprias coisas falam e se ordenam diante do leitor como sendo trágicas ou cômicas, e até mesmo, na maioria dos casos, como sendo as duas coisas simultaneamente.” (AUERBACH, 2002, p. 440).

Dessa maneira, se Auerbach já criticava em Stendhal as reduzidas e eventuais cenas episódicas que interrompiam o desenvolvimento da trama e em nada colaboravam para um desfecho racional e verossímil, em Flaubert a mesma crítica se repete. Com a única diferença que *Madame Bovary* é inteiramente construído mediante essas cenas que não são mais episódicas, dado que agora elas constituem a própria matéria do enredo.

Dessa forma, Flaubert integra o grupo desses maus poetas que, tal como Homero, situam toda narrativa em primeiro plano. Demonstrando, assim, que tudo deve ser igualmente descrito, uma vez que não há temas relevantes ou dispensáveis. Rancière pondera que o estilo paratático – inaugurado por Flaubert e posteriormente desenvolvido por autores como Virgínia Woolf e Marcel Proust – ao servir de forma para a composição de uma obra pautada pela concatenação de pequenas percepções e sensações, configurou “[...] o desmoronamento de todos os sistemas de razão dos sentidos e das ações em proveito do acaso do turbilhão indiferente dos átomos.” (RANCIÈRE, 2012b, p. 54).

Diante disso, Rancière, em seu texto *Deleuze e a literatura*, recorrendo a conceitos provenientes da filosofia de Gilles Deleuze, defende que o estilo literário de Flaubert evidencia a completa disjunção entre os eventos macromoleculares – determinados pelas ações das personagens – e as contingências micromoleculares – compostas por átomos não-representativos – capazes de proporcionar a seus leitores experiências estéticas singulares. Assim, é por intermédio da separação entre elementos macro e micromoleculares que é efetuada “a redução de todas as hierarquias da representação à grande potência igualitária dos devires.” (RANCIÈRE, 1999, p. 10).

Desse modo, ao narrar os comícios agrícolas na província de Rouen, Flaubert não se limita a tratar apenas dos acontecimentos circunscritos na esfera da ação – como por exemplo, as investidas amorosas de Rodolphe a Emma Bovary – pois reserva um amplo campo para as descrições do cenário no qual as cenas se desenvolvem. Por conseguinte, é possível constatar, na passagem de *Madame Bovary* que se encontra logo abaixo, que os animais, as ações deles e os sons produzidos pelos mesmos possuem para Flaubert o mesmo brilho estético proveniente da descrição de eventos macromoleculares:

Os animais estavam lá, com o nariz em direção à corda e alinhando confusamente suas ancas desiguais. Os porcos entorpecidos enfiavam na terra seus focinhos; os bezerros mugiam, as ovelhas baliavam, as vacas, com um jarrete dobrado, descansavam o ventre na relva e, ruminando lentamente, piscavam as pálpebras pesadas sob os mosquitos que zumbiam ao redor. (FLAUBERT, 2007, p. 129).

Com efeito, Rancière alega que a paixão de Emma por Rodolphe não ocorreu graças à lógica de fins e meios empregada por ele para conquistá-la, mas, sim, em decorrência de um conjunto de microacontecimentos, que criaram uma atmosfera sensível propícia ao abandono de uma mão sobre a outra. Nestas circunstâncias, foram as micromoléculas provenientes “[...]”

do calor de uma tarde de verão, das vozes dos oradores que giravam no ar, dos mugidos dos bois, dos balidos dos cordeiros e de um perfume de baunilha e limão.” (RANCIÈRE, 2015, p. 31), que encaminharam as ações das personagens rumo a uma ação macromolecular – o relacionamento extraconjugal – que alterou, por sua parte, o direcionamento de todo o enredo.

Neste sentido, o que Auerbach condena tanto em Flaubert quanto em Stendhal não é apenas a interrupção da ação para dar lugar às descrições inúteis que nada contribuem para o desenvolvimento da narrativa. Mas, também e, sobretudo, a igualdade manifestada por um tipo de escrita inverossímil que permite equiparar os homens aos seres inanimados, os diálogos humanos aos balidos das ovelhas e as conquistas amorosas decorrentes de ações astuciosamente urdidas à pura e simples passividade advinda da presença dos animais. De fato, a igualdade de Sorel ante seus senhores é idêntica à igualdade proposta por Flaubert em sua obra. Consoante ao que Rancière reitera, em *Madame Bovary* “o trabalhador agrícola, o cocheiro, o mendigo, a criada, o boticário, o coveiro, o vagabundo ou a lavadeira de pratos ocupam um lugar enorme; naturalmente, as coisas que os cercam tornam-se tão importantes quanto eles mesmos.” (RANCIÈRE, 2015, p. 23).

Com efeito, para justificar as incongruências e inverossimilhanças existentes nos romances de Flaubert e Stendhal, Auerbach utiliza-se de argumentos diferentes que encaminham, todavia, ao mesmo fim: explicar o erro de percurso que conduziu alguns dos principais literatos do realismo francês a desviarem-se do modelo realista trágico proposto pelos textos do Evangelho.

Em vista disso, Stendhal não representou arquétipos sociais porque sofrera pouca influência do historicismo e, assim, não possuía total nitidez nem desenvoltura para elaborar personagens engastados em suas condições históricas. Já Flaubert também não seguiu as regras de representação verossímil porque “odiava o seu tempo” e preferiu deslocar o foco narrativo dos grandes acontecimentos e ações para “a maneira como a linguagem desnudava o tolo, o imaturo, o desordenado e até o miserável desta vida.” (AUERBACH, 2002, p. 439). Fato resultante da sua opção artístico-ideológica que “negava toda hierarquia dos objetos, o valor da arte, isto é, da expressão perfeita e original” em detrimento “da coleta de impressões com propósitos de prazer estético.” (AUERBACH, 2002, p. 453).

Porém, Rancière ressalta que o estilo de Flaubert não possuía como finalidade última a produção de prazer estético; pois, antes disso havia a preocupação com a qualidade das imagens elaboradas. Sendo assim, a literatura, ao utilizar-se da descrição como recurso narrativo, construiu uma relação de similaridade com a pintura – na medida em que esta emprestou à escrita um poder de visibilidade singular somente auferido por intermédio das

palavras. Não obstante, as palavras pintam quadros quando rompem com o curso da ação e bloqueiam a trama dos fatos com a interposição de seres, cenas e objetos irrelevantes. Frente a isto, o escritor é não só um artista das letras, como também um pintor que cria afrescos nos interstícios de suas narrativas. É por esse motivo que Flaubert escolheu utilizar a literatura para pintar ao invés de instruir, visto que, com isto, poderia ser um artista duplo.

Efetivamente, Rancière demonstra que “cada um dos momentos amorosos que pontuam *Madame Bovary* é marcado por um quadro, por uma pequena cena visual” e, são justamente esses quadros, “essas impressões fugazes e passivas que desencadeiam os acontecimentos amorosos.” (RANCIÈRE, 2012c, p. 117). Em Flaubert, pintura e literatura se misturam para compor um estilo que substitua a expressão narrativa pela expressão pictural de modo a romper com a velha lógica do encadeamento causal e inscrever a “passividade” como substância basilar de toda e qualquer experiência estética. Consequentemente, o processo científico de impessoalização da escrita é decorrente da introdução de técnicas estilísticas que constroem uma narrativa romanesca mediante a constituição de imagens dispostas com o desígnio de envolver os leitores em um microcosmo de passividade e contemplação.

Face às circunstâncias, essa combinação entre pintura e literatura desperta em Rancière o interesse de interpretar o conceito de *figura* – tão utilizado por Auerbach – de uma maneira completamente distinta da que fora desenvolvida pelo filólogo alemão. Isto posto, o sistema clássico-representativo compreende que figura é uma expressão ou acontecimento incompleto porque necessita de uma outra expressão ou acontecimento para ser preenchida. Sob este ponto de vista, a figura nunca é uma e autônoma, pois sempre depende de um preenchimento que ao mesmo tempo que a completa, também a substitui. O regime estético da arte, por sua vez, entende que a reciprocidade entre a arte pictural e a arte literária conduz a uma renovação do conceito de figura ao demonstrar que as expressões artísticas não necessitam de se excluírem mutuamente, mas, sim, de uma convivência em compartilhamento. Consoante ao que Rancière alega, “a figura já não é simplesmente uma expressão que vem para o lugar de outra. São dois regimes de expressão que se encontram entrelaçados sem relação definida.” (RANCIÈRE, 2012c, p. 116).

Frente a isto, o filósofo francês entende que a nova ideia de *figura* se atrela à revolução estética, visto que torna concreta a junção – prevista por Kant – entre duas formas de arte capazes de conduzir os indivíduos a experiências estéticas que são, a um só tempo, dissonantes e complementares. Logo, a nova roupagem que Rancière atribui à noção de figura – ao igualar a imagem à escrita – arruína o edifício representativo forjado por Auerbach ao redor deste conceito, uma vez que a literatura em particular, e as artes em geral, passam a

compartilhar da passividade não-significativa característica das imagens picturais. Isso significa, por consequência, que os romances realistas podem romper com o circuito ação-verossimilhança-representação de modo a dialogarem de várias outras maneiras com o real a qual pertencem – ultrapassando a velha lógica que impunha um realismo trágico e historicamente comprometido com a representação séria da realidade.

Em virtude disso, Rancière, em seu texto *A revolução estética e seus resultados*, salienta que no regime estético a obra de arte literária estabelece uma conexão diferente com o real a qual está inserida. Tendo em vista que o artístico e o histórico se ligam não mais por uma imposição de correspondência representativa entre um e outro, mas, sim, porque “cada objeto pode ser tirado de sua condição de uso comum e ser visto como um corpo poético usando as características de sua história.” (RANCIÈRE, 2003, p. 17). Em consequência, ao invés da representação de grandes estruturas políticas, econômicas e sociais, a literatura pictórica descreve uma época, sociedade ou civilização por intermédio dos objetos banais que nada mais são do que “fósseis”; artigos cotidianos que se tornam objetos poéticos quando perdem sua destinação material e prática. Por este ângulo, o poeta da era moderna é aquele que consegue “reconstituir florestas a partir de vestígios petrificados e espécies de gigantes a partir de ossos dispersos”, aproximando-se, então, do ofício do historiador pela capacidade – comum a ambos – de interrogar as testemunhas mudas.

Sendo assim, o literato engendra, portanto, certa permeabilidade entre a arte e a vida à medida que atribui sentido às coisas prosaicas e as transforma em signos capazes de serem lidos em sua própria materialidade, sem que haja necessidade da interferência de qualquer voz explicativa. Destarte, em conformidade com o que Rancière postula, a função do literato/geólogo não é a de “reproduzir os fatos em toda a sua realidade”, pois, sua literatura baseia-se na constituição de um novo regime de pensabilidade das artes, cujo principal compromisso é o de adequar o “significado das palavras à visibilidade das coisas.” (RANCIÈRE, 2011c, p. 15).

Flaubert, por seu lado, acreditava que um romance que cumpre com o ideal da arte estética deve preocupar-se não só com a sonoridade das frases, como também com a busca do verdadeiro efetuada mediante o desvelamento das coisas materiais que descreve. Não obstante, o verdadeiro para o literato francês deriva de uma tentativa de “fazer sentir quase materialmente as coisas que reproduz” (FLAUBERT, 2005, p. 53), por meio de uma linguagem científica ancorada na certeza de que o belo é consequência da tradução estética dos objetos inúteis que permeiam a realidade.

Auerbach defende que a busca pelo verdadeiro empreendida por Flaubert contribuiu para que o referido literato, mesmo sem querer, promovesse em seus romances “uma intenção pedagógica e de crítica do seu tempo”, tendo em vista que seus livros podem ser lidos como prenúncias da degradação ocidental, bem como do ceticismo e desespero para os quais o homem moderno estava se encaminhando. É exatamente por isso que Auerbach sustenta que nas obras de Flaubert “a vida não mais ondula e espuma, mas flui viscosa e pesadamente”. O estilo paratático é, de acordo com o filólogo alemão, a evidência cabal da amargura e desalento nos quais os escritores e a literatura estiveram entregues na segunda metade do século XIX e posteriormente durante todo o século XX.

Mediante o exposto, enquanto Rancière garante que a geração de literatos estético-realistas revolucionou o campo das artes e da política, ao utilizar o excesso de palavras e eventos irrelevantes para anunciar a “entrada dos filhos de artesãos e camponeses no mundo da sensibilidade.” (RANCIÈRE, 2010a, p. 86). Auerbach, por sua parte, considera que esses escritores eram burgueses abastados cujas vidas transcorriam em torno de seus interesses de classe. Por isso, estavam sempre impelidos “[...] para um isolamento quase convulsivo no campo do puramente estético-estilístico e para uma aversão diante de qualquer possibilidade de intervenção prática por parte de suas obras nos problemas do tempo.” (AUERBACH, 2002, p. 453).

Neste sentido, o filólogo alemão declara que os estetas realistas por mais que tomassem a plebe como objeto de sua arte, representavam-na através de caricaturas grotescas nada condizentes com a esperada evolução do realismo literário após Balzac e Stendhal. Conquanto a inclusão definitiva do indivíduo vulgar nos romances realistas tenha alcançado seu ápice com os livros desses literatos, o referido autor julga que os pobres foram representados nessas obras como atrações estéticas que desnudavam o feio e o patológico¹⁸. Além do mais, reforçando, mais uma vez, a ideia de que o povo é incapaz de compreender o sublime e as imagens estéticas, Auerbach assegura que esses autores escreviam apenas para seu grupo social. Visto que, “[...] o quarto estado ia atingindo só muito paulatinamente o estado da autoconsciência político-econômica. E ainda faltava muito para que nele se fizesse sentir qualquer traço de uma autonomia estética.” (AUERBACH, 2002, p. 453).

Diante disso, recorrendo a uma investigação sobre a vida privada desses literatos, o filólogo alemão concatena hipóteses que visam justificar as intencionalidades artísticas dos

¹⁸Auerbach cita *Germinie Lacerteux*, obra dos irmãos Goncourt, como exemplo de um romance estético realista que tem como única finalidade a exploração dos efeitos estéticos provocados pela descrição dos vícios e perdições da empregada Germinie.

mesmos em função das posições sociais que ocupavam e das frustrações pessoais que sofreram. Por intermédio de uma espécie de biografização da ficção, Auerbach analisa *Madame Bovary* como consequência de uma “superexcitação nervosa” proveniente da mania – semelhante à ideia fixa quixotesca – de inventar um estilo que “está tanto *sob* as palavras quanto *nas* palavras.” (FLAUBERT, 2005, p. 183).

Efetivamente, Auerbach atesta que Flaubert isolara-se inteiramente no campo do estético e isso fez com que ele renunciasse a ter uma vida própria em nome da doutrina artística a qual seguia. Todavia, o referido autor pondera que seria ingenuidade pensar que o literato francês escolhera viver conforme os deleites da sensibilidade estética unicamente em decorrência da coerência para com seus ideais. Ora, ele se entregara ao prazer com as coisas sensíveis porque “levava uma vida de burguês remediado” e sua existência nunca fora “ameaçada por grandes estremecimentos e perigos”. Portanto, Auerbach demonstra que Flaubert consagrara sua vida à arte da escrita porque ele fazia parte daquele grupo de homens que podiam dedicar seus dias ao ócio e à contemplação das formas abstratas.

Consequentemente, a valorização da vida apenas como tema literário e o inevitável afastamento da realidade concreta resultaram em obras destituídas de “humor e de calma interna”. Deste modo, o filólogo alemão afiança que o maior legado que os estetas realistas deixaram para a literatura moderna é a certeza de que “o puramente literário, mesmo no grau mais elevado da compreensão artística e em meio à maior riqueza das impressões, limita o juízo, empobrece a vida e distorce, por vezes, a visão dos fenômenos.” (AUERBACH, 2002, p. 454).

Com efeito, Auerbach assevera que por causa de sua busca incessante a um estilo próprio, o realismo de Flaubert vinculava-se a uma “verdade desagradável, opressiva e desconsolada”. Isto posto, ele seleciona uma passagem de *Madame Bovary* – que segue abaixo – com a intenção de respaldar esse argumento. Trata-se da descrição do tédio e abatimento que tomara conta do coração de Emma ao aperceber-se infeliz em seu casamento:

[...]. Mas era sobretudo às horas de refeição que ela não aguentava mais, nesta pequena sala do andar térreo, com a estufa que fumegava, a porta que rangia, os muros que ressumavam, as lajes úmidas; toda a amargura da existência parecia-lhe servida no seu prato e, como a fumaça do cozido, subiam do fundo de sua alma como que outras baforadas de enjoo. Charles era vagaroso ao comer; ela mordiscava algumas avelãs, ou então, apoiada no cotovelo, divertia-se a fazer riscos com a ponta da faca no oleado (FLAUBERT, 2007, p. 109).

Consoante ao que Auerbach ressalta, à primeira vista nesta passagem temos a impressão de que Flaubert compõe um quadro que representa o alheamento mútuo de um casal em seu momento de refeição. Entretanto, este quadro não existe de forma independente, uma vez que está subordinado à figura de Emma Bovary. De tal forma, todo o espaço que o ambiente ocupa nessa narração – a sala, os muros, a laje e a estufa – é descrito somente para reforçar a angústia que ela estava sentindo e que já havia sido apresentada ao leitor em páginas anteriores. Assim, o que o filólogo alemão pretende provar é que independente do intuito de Flaubert em construir um romance em que as coisas plainam acima dos acontecimentos narrados – apartadas de toda motivação causal entre os atos – esse intento não é integralmente auferido porque os objetos descritos sempre estarão atrelados a uma ação principal ou a alguma condição referente ao personagem protagonista. Logo, toda essa “situação não é apresentada simplesmente como quadro, mas o que é apresentado em primeiro lugar é a personagem Emma e, através dela, apresenta-se a situação.” (AUERBACH, 2002, p. 433).

Isso não quer dizer que o livro de Flaubert é composto pela “simples reprodução do conteúdo da consciência de Emma”, pois ela também é um elemento – ainda que central – do quadro pintado pelo escritor. O fato é que da heroína do literato francês emana um desespero que não tem nenhuma causa tangível, o que faz com que o romance assuma uma atmosfera lúgubre e algo um tanto quanto imperscrutável. Ao longo do enredo não acontece nenhum evento extraordinário capaz de justificar sua aflição, tampouco, na cena acima citada, sucede qualquer episódio no presente ou no passado imediato para que Emma se encontre em tamanho desalento. Embora ela esteja totalmente desolada, “o seu desespero não é causado por qualquer catástrofe determinada; não há nada de totalmente concreto que tenha perdido ou desejado.” (AUERBACH, 2002, p. 437). À vista disso, Auerbach encontra algo de insólito na obra de Flaubert, dado que “um tal desespero carente de concreção pode ter existido sempre, mas antes nunca se pensou em levá-lo a sério em obras literárias.” (AUERBACH, 2002, p. 437).

Mesmo que nada tenha acontecido e que nada venha a acontecer ao longo da narrativa, o filólogo alemão avalia que este romance é “a representação de toda uma existência humana sem escapatória”. Semelhante sensação é consequência do fato de Flaubert ordenar as descrições dos objetos tomando como base as sensações e experiências de Emma Bovary. O mal-estar vivenciado pela protagonista é transmitido aos seres e coisas com os quais ela convive. Em virtude disso, o seu descontentamento com a vida faz com que tudo ao seu redor pareça dismantelar-se em uma constante tempestade: as portas rangiam, a laje

estava úmida e os muros gotejavam. Por conseguinte, Auerbach pondera que ainda que o romance de Flaubert não seja construído por intermédio do fluxo de consciência, a sua capacidade de substituir o movimento das ações pela passividade dos quadros faz com que a aflição de sua heroína preencha todos os espaços da obra. Criando, assim, a impressão de que “um destino humano cinzento qualquer se arrasta lentamente para o seu fim.” (AUERBACH, 2002, p. 438).

Em tais circunstâncias, o filólogo alemão ajuíza que *Madame Bovary* sinaliza o início de uma literatura movida pelo impulso estético; cujos temas não se relacionam mais com os ideais de mudança na estrutura social. Destarte, o efeito de desalento causado pela descrição das angústias de Emma é decorrente da redução do foco de análise. Pois, este deixa de se concentrar na narração dos acontecimentos ficcionais em confluência com a realidade histórica a eles atrelada, e passa a privilegiar a descrição de coisas e objetos vinculados à existência individual de cada personagem.

No entanto, há uma exceção entre os realistas estéticos: Émile Zola. Segundo Auerbach, ainda que este literato tenha sofrido forte influência de escritores como Flaubert, ele se destaca deles porque, sendo de origem “mais pobre em dinheiro e em tradição familiar”, dedicou sua pena à denúncia das desigualdades provocadas pela expansão da Revolução Industrial. Neste sentido, Zola procurava fornecer “um retrato verdadeiro da sociedade contemporânea” quando representava em seus romances a “luta entre o capital industrial e a classe operária francesa.” (AUERBACH, 2002, p. 455-458). Ao selecionar esses temas como objetos de composição literária, Auerbach acredita que Zola liquidava com o princípio da arte pela arte, haja vista que sua escrita pode ser entendida “como uma incitação para uma ação no sentido da reforma social.” (AUERBACH, 2002, p. 460).

Diante disso, sob a perspectiva do filólogo alemão, Émile Zola devolve ao realismo literário a responsabilidade de uma representação séria, problemática e trágica da realidade a qual a obra de arte está integrada. Auerbach afirma que Zola não somente foi além do “realismo meramente estético da geração que o precedeu”, como também ao tentar abranger toda a vida de seu tempo – trazendo para dentro de seus romances o povo parisiense, os camponeses, as lojas, os monumentos, etc. – ele penetrou na estrutura social e se tornou “um dos pouquíssimos escritores do século que fizeram a sua obra a partir dos grandes problemas da época.” (AUERBACH, 2002, p. 460).

Por outro lado, Rancière contrariamente a Auerbach, não considera que a obra de Zola configurou uma ruptura com o realismo estético, uma vez que em seus romances este literato também se utilizou da parataxe como um importante elemento de composição para sua

narrativa. Sendo assim, Zola liga-se ao realismo estético porque, assim como Flaubert, constrói sua ficção essencialmente em torno de descrições que igualam seres e coisas; ao colocá-los lado a lado sem qualquer conjunção coordenativa. Desse modo, enquanto em *Madame Bovary* os animais e os homens compartilham o mesmo espaço com a relva e as gotas de orvalho, em Zola são “[...] os empilhamentos de legumes, frios, peixes e queijos em *Ventre de Paris*, ou as cascatas de tecido branco incendiadas pelo fogo da consumação em *O paraíso das damas*.” (RANCIÈRE, 2012b, p. 54), que, juntamente com a classe operária, ocupam uma atmosfera comum.

Logo, Rancière não só refuta a tese de que a geração de Flaubert criou uma disjunção no realismo literário moderno, como também rechaça a noção de que ao romper com os realistas estéticos, Zola estaria retomando os preceitos originais dessa escola literária. Em confluência com estas ideias, no que concerne ao livro *Madame Bovary*, Rancière rejeita a interpretação de Auerbach que pretende atribuir à obra de Flaubert uma aura de pessimismo e desesperança no futuro e, em contrapartida, elabora uma nova perspectiva de análise que visa delinear as características desse romance.

Por este ângulo, a heroína de Flaubert pertence à mesma família de Dom Quixote e Julien Sorel, ou seja, ela também encontra nos livros abrigo e impulso para, a um só tempo, resguardar-se e transfigurar a realidade que se apresenta ante seus olhos. À maneira de Julien, ela é uma filha de camponês que sonha em viver conforme as personagens que encontra nos livros. Daí, ao passo que o primeiro se dedicava à leitura do *Memorial de Santa Helena* e consequentemente à admiração a Napoleão, a segunda passava horas ininterruptas lendo romances sentimentais que relatavam “amores, amantes, tumultos do coração, promessas, soluços, lágrimas e beijos.” (FLAUBERT, 2007, p. 46).

Por consequência, tal qual Dom Quixote, Emma Bovary estava disposta a experimentar na própria pele aquilo que constava nos livros; queria, assim, dar seu corpo como prova e confirmação da verdade presente nos romances que lera. Portanto, sua angústia para com a vida monótona que levava é bem delineada no enredo de Flaubert, posto que se iniciou quando ela buscara saber “[...] o que se entendia exatamente, na vida, pelas palavras felicidade, paixão, embriaguez, que lhe haviam parecido tão belas nos livros.” (FLAUBERT, 2007, p. 44).

Dessa forma, Emma confunde literatura e vida de modo a fazer com que tudo ao seu redor exale o perfume das belas histórias de amor. Frente a isto, ela não consegue separar o prazer sensível decorrente da leitura como experiência estética e o prazer material advindo da aquisição de novos objetos para decoração de sua casa. A heroína de Flaubert acredita poder

transferir para uma cortina com linhas de ouro ou um castiçal adornado de esmeraldas a mesma beleza encontrada por ela nas palavras e frases de um romance. Ao contrário de Sorel, ela não se contenta apenas com os deleites de um mundo ideal, haja vista que “[...] precisa retirar das coisas uma espécie de vantagem pessoal, pois seu temperamento é mais sentimental do que artista e ela procura emoções e não paisagens.” (FLAUBERT, 2007, p. 46).

Dessa maneira, consoante ao que Rancière pondera, tanto Emma quando Flaubert compartilham um mesmo intuito: ambos necessitam extrair certa beleza artística dos objetos quaisquer. Porém, enquanto o literato francês faz da busca pelo belo no vulgar um estilo narrativo capaz de abalar as estruturas do sistema clássico-representativo, sua heroína realiza exatamente o oposto – tendo em vista que ela pensa e age conforme a lógica dos fins e meios, esperando, assim, as causas e efeitos que justifiquem cada ação orquestrada.

À semelhança de Dom Quixote, ela também alimenta sua vida por intermédio de fantasias retiradas de romances. Deste modo, tanto um quanto outro perdem o impulso vital ao perceberem que – devido à arbitrária barreira entre o real e o ficcional – a arte não pode ser transposta dos livros para a realidade. Todavia, a morte do cavaleiro da triste figura prenuncia-se quando este retorna ao estado de lucidez. Já o suicídio de Emma Bovary é de ordem mais complexa. Diversamente do Quixote, ela nunca confundiu os limites entre a fábula e a existência prática, tampouco deixou-se levar por ideais alheios à concretude de seu presente. Sua vida estava inteiramente preenchida por desejos e anseios condizentes apenas com o prazer terreno. Logo, o seu suicídio é decorrente de sua incapacidade em aproveitar os pequenos e simples acontecimentos sensíveis transcorridos a cada hora do seu dia, uma vez que estava sempre desejando apenas “os inefáveis sentimentos de amor que procurava imaginar segundo o que lera nos livros!” (FLAUBERT, 2007, p. 246).

A heroína de Flaubert é, então, uma vítima dos livros que lê. Contudo, o fato de ler livros que não lhe foram destinados não é o motivo verdadeiro de sua morte. O literato francês mata Emma Bovary porque ela ambiciona ter uma vida que decorra apenas no campo da ação e dos grandes acontecimentos. Dito de outra maneira, as leituras realizadas por ela não a encaminham à emancipação política e social – como acontece no caso de Sorel e Dom Quixote – mas, sim, conduzem-na a perseguir um ideal de vida que está fundado na premissa platônica da diferença de tempo, capacidades e ocupações.

Emma quer, em suma, viver em um romance construído sob os moldes do sistema clássico-representativo, pois imagina-se sempre como “a heroína de todos os dramas, o vago *ela* de todos os volumes de versos” (FLAUBERT, 2007, p. 232). Não obstante, o que Flaubert

demonstra é que os filhos do povo não precisam sonhar com existências apartadas de suas condições materiais, pois são plenamente capazes de “romper com o universo da vida invisível para implementar capacidades e viver formas de vida que não correspondem a sua identidade.” (RANCIÈRE, 2015, p. 30).

Diante disso, ao dispor em seu romance todos os seres, coisas e objetos em primeiro plano, o literato francês está propondo considerarmos que mesmo que Emma Bovary não enxergue a igualdade molecular que a circunda, isso não faz com que ela deixe de pertencer “à temível espécie desses filhos e filhas de camponeses que, no lugar da vida a que seu nascimento os destinaram, preferiram essa outra vida prometida por algumas palavras escritas nos livros que não eram feitos para eles.” (RANCIÈRE, 2015, p. 64).

Em tais circunstâncias, o desespero e a exasperação que, segundo Auerbach, são as marcas mais evidentes de um futuro inevitavelmente impelido para o caos, não representam – como insinua o filólogo alemão – uma mensagem de Flaubert contra sua época ou um prognóstico de decadência da literatura moderna. Longe disso, o desalento de Emma Bovary é derivado da impossibilidade de que ela vivencie experiências equivalentes às aquelas experimentadas pelos heróis trágicos.

Efetivamente, ela gostaria de ser a própria autora de sua história, pois assim viveria somente dos arroubos apaixonados provenientes das peripécias racionalmente urdidas. No entanto, Flaubert malogra seus planos quando – por intermédio da neutralidade de um narrador onisciente – descreve sua história em meio a um turbilhão de átomos, moléculas, partículas e detalhes irrelevantes.

A destruição do encadeamento verossímil em detrimento da permanência dos detalhes provoca o colapso dos preceitos aristotélico-representativos, estimulando, assim, “uma revolução na ontologia da ficção que suprime a distância mesma entre o real e o sonho, e substitui a ordem dos encadeamentos possíveis pela temporalidade das coexistências.” (RANCIÈRE, 2015, p. 47). Neste sentido, Emma sente diante de sua vida a mesma consternação que Auerbach experimenta perante o romance de Flaubert: a impossibilidade de racionalizar a dança dos átomos reduzindo-a a enredos tradicionais resulta no desconsolo da aceitação de “histórias abolidas em proveito dos micromovimentos de uma matéria” (RANCIÈRE, 2012b, p. 55).

Por certo, Flaubert nunca negou que estava mais preocupado com o estilo de sua escrita do que, propriamente, com a escolha de um tema ou assunto para sua produção artística. O suicídio de sua heroína, assim como toda as ações desenvolvidas ao longo da trama, são apenas pretextos para experimentar novos *jogos de palavras*. Sendo assim, o

literato francês, por meio de sua obra, comprova que um romance pode ser produzido apenas a partir da observação de eventos sensíveis e, por conseguinte, da correta disposição das frases ao longo da narração.

Isto posto, os detalhes provenientes da descrição de coisas e seres prosaicos representam um movimento mais amplo de ruptura com as formas narrativas tradicionais. Os momentos de igualdade estética vivenciados e compartilhados por Julien são, evidentemente, da mesma natureza dos desejos de Emma em ser como as personagens aristocráticas dos romances sentimentais. Juntos, ambos representam os anseios de uma classe trabalhadora que também quer reconstruir “sua experiência cotidiana a partir das palavras desses heróis românticos” ou “sentir a intensidade da vida e da beleza presente em qualquer detalhe insignificante.” (RANCIÈRE, 2015, 26-65).

Em virtude disso, Flaubert e Stendhal evidenciam que o romance dos tempos democráticos atribui visibilidade às coisas que até então passavam despercebidas em razão de sua aparente banalidade. Esse novo campo de visão, incorporado na narrativa romanesca por intermédio da composição de imagens ou da disposição de cenas episódicas que rompem o fluxo da ação, é consequência direta da invasão plebeia ao território das artes.

É, portanto, justamente nesse contexto de abolição artística das diferenças políticas que tanto *O vermelho e o negro* quanto *Madame Bovary* estão inseridos. Os pobres tomaram de assalto o reino das *Belas Letras*, e a arte literária deixou de representar homens nobres agindo para dar lugar à insignificância das vidas condenadas à sobrevivência. Desse modo, a literatura da era moderna, ao rescindir com a repartição identitária das funções, desmantela a divisão hierárquica estabelecida pela república platônica e deflagra, assim, a ruptura com os princípios clássicos-representativos que norteavam a partilha política do sensível.

Semelhante transgressão somente foi possível pelo entrelaçamento de conceitos estéticos a concepções políticas; mais precisamente quando a igualdade se tornou a condição precípua para os julgamentos estéticos e políticos concernentes, respectivamente, às formas artísticas e ao corpo comunitário. A nova literatura oriunda dessa democratização é, destarte, a consumação do propósito basilar da escrita; posto que se constitui de um traçado convencionalmente chamado de linguagem composto por palavras órfãs que ao descreverem, fazem ver a materialidade das testemunhas mudas.

4 ENTRE PARTÍCULAS E FRAGMENTOS: A DESCONTINUIDADE NARRATIVA DE *PASSEIO AO FAROL*

Em Virgínia Woolf, as testemunhas mudas provenientes do estilo paratático compartilham com as personagens o mesmo espaço narrativo. Ora, em *Passeio ao farol*¹⁹ “[...] o carrinho de mão, o cortador de grama, o som dos álamos, folhas branqueando antes da chuva, gralhas grasnando, o raspar de vassouras, vestidos roçando.” (WOOLF, 1987, p. 9), apresentam a mesma importância estética dispensada à família Ramsay e seus hóspedes que passam os dias em uma casa de verão.

Entretanto, diferentemente de Flaubert, a parataxe assume em Woolf um sentido mais amplo e, até mesmo, radical. Enquanto o leitor passa a conhecer os acontecimentos do romance por intermédio do fluxo de consciência das personagens, o escritor deixa de ser o narrador de fatos objetivos que, a exemplo de Deus, apresenta-se e oculta-se em todas as coisas que compõe. O literato, portanto, não interfere e tampouco nada sabe sobre os desejos e aspirações de seus heróis, tendo em vista que eles podem ser conhecidos somente pelos monólogos internos que independem da habilidade descritiva do autor. Muito embora não seja possível reconhecer a presença de Flaubert em *Madame Bovary*, ainda assim a figura do escritor pode ser identificada de maneira análoga a uma mão invisível que organiza os eventos e constrói imagens anti-representativas ao longo da narrativa. O mesmo não ocorre em *Passeio ao farol*, dado que nesse romance Woolf deixa que as percepções e sentimentos de seus personagens transcorram de maneira desordenada.

Em tais circunstâncias, o desaparecimento do literato como narrador de fatos racionais e o destaque atribuído às condições recônditas das personagens incita Auerbach a considerar que esse tipo de escrita promove a sensação de que não existe uma realidade objetiva. Nas palavras do filólogo alemão, não parece haver de forma alguma “um ponto de vista exterior ao romance, a partir do qual os seres e os acontecimentos internos ao mesmo são observados, assim como também não parece existir uma realidade objetiva, diversa do conteúdo da consciência das personagens.” (AUERBACH, 2002, p. 482).

Desse modo, ainda que o *Passeio ao farol* vislumbre a representação de uma realidade autêntica por meio das diversas impressões subjetivas ocorridas aos sujeitos do enredo, para Auerbach a obra de Woolf parece integrar o grupo daqueles romances que transmitem uma “impressão extremamente individualista, subjetiva e marginal da realidade.” (AUERBACH, 2002, p. 483).

¹⁹ Este romance foi publicado em 1927.

Este grupo é encabeçado não somente pelos poemas de Homero, como também pela canção de gesta francesa intitulada *A canção de Rolando*. Tal poema não possui autoria reconhecida, todavia, contém atributos estilísticos que posteriormente influenciaram a arte da escrita ocidental. Neste sentido, Auerbach investiga a utilização da sintaxe paratática e os efeitos estéticos compostos por ela na estrutura linguística desta obra. A conclusão à qual o filólogo chega é a de que a parataxe, ao entrepor quadros estáticos que cindem a lógica da ação, prejudica a unidade do texto e embaralha os atos e pensamentos das personagens. À vista disso, a justaposição e flexibilidade no ordenamento das orações, bem como a ausência de regras características do poema trágico, induzem Auerbach a sustentar que o emprego da parataxe está vinculado ao estilo baixo (AUERBACH, 2002, p. 92).

Na obra de Virgínia Woolf, a sintaxe paratática é usada através da inversão entre acontecimentos exteriores e interiores. Dessa maneira, se antes – como no caso de *Madame Bovary* – os sentimentos internos prenunciavam a mudança perceptiva referente aos eventos externos, agora, em *Passeio ao farol*, são os fatos externos que desencadeiam o turbilhão de sensações interiores. Isso significa que a realidade como elemento concreto deixou de existir apartada da concepção individual e, assim, o seu espaço no romance passou a depender do fluxo de consciência das personagens.

Consequentemente, em Woolf a realidade encontra-se perdida na memória e somente é “liberada por um acontecimento exteriormente insignificante e aparentemente casual.” (AUERBACH, 2002, p. 488). Face a isto, enquanto em *Madame Bovary* há por parte do escritor um esforço evidente em transmutar os anseios heroico-trágicos de Emma em átomos sem significação e entregues à pura existência, em *Passeio ao farol* não é necessário esse empenho, pois estes átomos constituem a materialidade do romance.

Efetivamente, Rancière, em seu livro *As distâncias do cinema*, pondera que o halo de imagens indecisas projetado pelas palavras resulta em uma hiperfragmentação da narrativa. Esse fator, por sua vez, é derivado da estrutura descontínua do enredo e também do “excesso de sensorialidade da descrição.” (RANCIÈRE, 2012a, p. 59). Destarte, a sintaxe paratática advinda da interiorização dos elementos exteriores é da mesma natureza da parataxe elaborada pelo escritor em sua preocupação constante com o estilo. Ambas produzem a impressão de que “tudo pode converter-se em linguagem”, e que o escritor pode extrair “todo um mundo de um ruído de garfo”, encadeando “nos anéis do estilo as aliterações das coisas” (RANCIÈRE, 2009a, p. 57). Por conseguinte, é justamente a presença silenciosa das palavras mudas que origina esse poder de expressão característico de uma linguagem que está assentada na propriedade imagética dos objetos.

A escrita literária é, portanto, capaz de fazer com que os rastros e vestígios das formas sensíveis transformem-se em signos poéticos moldados estilisticamente pela habilidade descritiva de um escritor-artista. Conforme afiança Rancière, em seu livro *O inconsciente estético*, a literatura nada mais é do que a “decifração e reescrita dos signos de história escritos nas coisas”, por isso para além da biografia do autor, ela carrega a “potência de significação” e as “marcas da história” dos corpos-objetos que se propõe a narrar (RANCIÈRE, 2009b, p. 35).

Com efeito, o escritor “viaja nos labirintos ou nos subsolos do mundo social” observando a configuração das coisas irrelevantes para posteriormente devolver “aos detalhes insignificantes da prosa do mundo sua dupla potência poética e significante”. De modo que, a arte literária torna possível “conhecer a história verdadeira de uma sociedade, de um tempo, de uma coletividade.” (RANCIÈRE, 2009b, p. 36), por intermédio da descrição de um sol que desponta no horizonte iluminando “[...] raquetes, flanelas, chapéus de palha, tinteiros, tubos de tinta, escaravinhos e crânios de pequenos pássaros.” (WOOLF, 1987, p. 12).

Diante disso, a importância histórica de um romance não se encontra alicerçada em uma composição narrativa tradicional que liga as partes ao todo, mas, sim, nos fragmentos de imagens e cenas em que os objetos ocupam papel de destaque e carregam em seu bojo a potência de toda a obra. Afinal, a simples descrição de um ambiente é suficiente para que o leitor conheça a atmosfera que sustenta cada passagem da trama, sem que o narrador necessite expressar de maneira direta a impressão que pretende transmitir ao leitor.

Isso acontece em diversas cenas de *Passeio ao farol*. Diversamente das outras três obras analisadas anteriormente, este livro apresenta um enredo descontínuo, ou seja, os fatos e personagens dos quais trata não são constantes ao longo do desenvolvimento da narrativa. Dividido em três partes – *A janela*, *O tempo passa*, *Ao farol* – ele não privilegia nenhum acontecimento em função de outro, dado que dispõe as personagens e as coisas em um mesmo plano. Dessa feita, na primeira parte a narrativa decorre entre a perspectiva frustrada de uma visita ao farol e as reflexões monológicas dos diversos personagens.

Nesse ínterim, ainda que o narrador não mencione diretamente nenhum fato referente à Primeira Guerra Mundial, a descrição da casa de verão – antes cheia de vida porque ocupada por uma família e seus convidados – por si só é capaz de sugestionar a ambientação histórica que envolve o romance: “[...] a mais profunda quietude habitava as salas de jantar, de visitas e a escada”. Apenas “uma leve brisa, que se desprendia do próprio vento, esgueirando-se por gonzos enferrujados (pois *a casa estava em ruínas*), contornava as quinas e penetrava em seu interior.” (WOOLF, 1987, p. 97).

Por certo, muito embora o narrador não alegue que a casa estava abandonada devido à guerra, essa circunstância é sugerida pela descrição acima citada. Ao lê-la somos levados a inquirir: por que apenas uma leve brisa circulava por seu interior? A resposta que por enquanto é apenas uma hipótese, torna-se concreta quando o narrador afirma que um dos filhos do casal Ramsay morrera no campo de batalha: “[...] (Uma granada detonou. Vinte ou trinta jovens foram esfaqueados na França, entre eles Andrew Ramsay, que felizmente teve morte instantânea)” (WOOLF, 1987, p. 105).

Por este ângulo, a alusão a determinada realidade histórica não é efetuada necessariamente pelas referências diretas à situação social, econômica ou política de uma dada sociedade. Tendo em vista que quando captada pela pena do literato, a linguagem muda das coisas é capaz de falar mais do que qualquer príncipe trágico ou de manifestar-se politicamente tal qual um orador eloquente (RANCIÈRE, 2011c, p. 44). Destarte, é na poesia das coisas inúteis que se torna possível encontrar similaridades entre o real e o ficcional. No entanto, isso não significa que os objetos estão dispostos no romance com o intuito de figurar uma realidade específica – haja vista que, antes de mais nada, eles sinalizam a igualdade artística de todos os temas.

Sob este ponto de vista, em *Passeio ao farol* os personagens que nos foram apresentados na primeira parte do romance são suplantados por um misto de coisas e sensações que ocupam a segunda parte da narrativa. Os eventos acessórios – que não contribuem para com o desenrolar racional da trama – dominam todo o cenário, de modo que ocorre uma inversão de papéis e eles preenchem os espaços antes destinados à narração das ações. Simultaneamente, em meio ao turbilhão de átomos que invadem o primeiro plano do enredo, os atos referentes aos sujeitos do romance ficam relegados a um âmbito secundário.

Ademais, os acontecimentos concernentes aos personagens são colocados entre parênteses como que para evidenciar o deslocamento de relevância entre os seres e as coisas. Face à amplitude de eventos relacionados aos estados e metamorfoses dos seres naturais, o movimento decorrente das atitudes humanas perde a posição privilegiada que ocupara nos romances precedentes. Deveras, enquanto Dom Quixote, Julien Sorel e Madame Bovary são os sujeitos protagonistas de suas histórias, a família Ramsay, por sua parte, encontra-se ofuscada pelo ambiente que a circunda.

Desse modo, duas forças vitais agitam-se empenhadas em ocupar o espaço central da narrativa. A primeira refere-se aos seres ativos, ou seja, aos indivíduos que por meio de suas ações podem encaminhar a trama em direção a um desfecho racional e verossímil. A segunda, por seu turno, relaciona-se aos seres passivos, isto é, aos corpos que apenas atestam sua

presença sem interferir efetivamente no desenvolvimento do enredo. Por certo, em diversas passagens, esta parece sobrepor-se àquela, visto que em *Passeio ao farol* o prenúncio da morte da Sra. Ramsay é produzido por intermédio das sensações estéticas fomentadas no leitor mediante a descrição de um indivíduo desperto que se direciona ao mar bravio em uma tentativa desesperada de encontrar alento para os padecimentos da alma. Sendo assim, não é fornecida nenhuma explicação capaz de tornar compreensível o motivo da súbita morte, mas, somente, uma longa descrição sobre o estado agitado do mar e os redemoinhos de poeira causados pelos fortes temporais:

[...]. As noites estão agora cheias de ventania e destruição; as árvores cedem e se curvam, e suas folhas voam a torto e a direito até cobrirem todo o gramado e acabarem aos montes nas bocas de lobo, e entupirem os bueiros, e inundarem as úmidas trilhas. O mar também se agita e rebenta, e caso algum adormecido, imaginando que possa encontrar na praia uma resposta para suas dúvidas, um comparsa para sua solidão, se desfaça de suas roupas de cama e desça sozinho para caminhar na areia, nenhuma imagem, com atitude de ajuda e divina presteza, acorre prontamente para trazer a noite à ordem e fazer o mar refletir a bússola da alma. A mão encolhe-se em sua mão; a voz grita em seu ouvido. Parece quase inútil fazer à noite, nessa confusão, estas perguntas referentes ao quê, e ao porquê, e ao para quê, que tiravam o adormecido de seu leito para buscar uma resposta. (O Sr. Ramsay, andando aos tropeções por um corredor, numa manhã escura, estendeu os braços, mas, tendo a Sra. Ramsay morrido um tanto subitamente na noite anterior, seus braços, embora estendidos, continuaram vazios.)[...] (WOOLF, 1987, p. 111-112).

Desta forma, as notas de falecimento ou as condições de vida dos indivíduos enredados na trama são apresentadas ao leitor em poucas linhas e entre uma ou outra pintura sobre a deterioração da casa, a agitação do mar ou a destruição causada por uma contumaz tempestade. Decerto, o narrador parece indicar que as andorinhas que “faziam ninhos na sala de estar” e os ratos que “carregavam coisas para roer atrás dos lambris” são os novos sujeitos de uma literatura que não mais representa homens agindo, mas, sim, que encontra na passividade das coisas a pulsão para uma escrita capaz de tornar poético o insignificante.

Todavia, o enaltecimento dos seres e sensações aparentemente irrelevantes não é uma peculiaridade exclusiva da arte literária. Ora, a ciência histórica também se propõe a reconstruir mundos através de vestígios; identificando “os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária.” (RANCIÈRE, 2005, p. 49).

Porém, ainda há certa apreensão quanto à vinculação das metodologias historiográficas ao universo de influência literário, pois em nome de uma pretensa

objetividade histórica, diversos estudiosos traçam uma fronteira quase intransponível entre história e ficção. Contudo, a gênese desta questão pode estar assentada nos escritos de Aristóteles, particularmente em seu livro *Poética* em que ele estabelece uma clara divisão entre história e poesia.

Na referida obra, o filósofo grego discorre que a poesia – ao “atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza” – é superior à história porque “refere-se principalmente ao universal enquanto esta liga-se ao particular” (ARISTÓTELES, 1979, p. 249). Neste sentido, em toda poesia trágica elaborada segundo os moldes clássicos, via de regra, as ações nobres assim como as ações vulgares são respectivamente atribuídas a sujeitos notáveis e a indivíduos insignificantes. A escrita da história, por sua vez – ainda conforme Aristóteles – não obedece a preceitos universais, uma vez que se limita a narrar os fatos particulares que sucedidos um após o outro não podem ser ligados por intermédio de um princípio verossimilhante unificador.

À vista disso, o filósofo grego considera que a arte poética organiza os atos ficcionais de maneira verossímil ao ordenar os acontecimentos de acordo com uma lógica causal e ao dispor as ações em “uma totalidade articulada”. No entanto, comentando sobre esta separação entre história e poesia, Rancière observa que a história – ao reivindicar o estatuto de ciência – precisou tomar de empréstimo da poesia o princípio de ordenamento causal e verossímil, porquanto para dar legitimidade ao seu discurso foi necessário abandonar os enunciados particulares em função das assertivas de caráter geral. Por este ângulo, o filósofo francês, em seu texto *O conceito de anacronismo e a verdade do historiador*, avalia que “a promoção da história como discurso verdadeiro perpassa pela sua capacidade de tornar-se semelhante à poesia, de imitar por sua própria conta a potência da generalidade poética.” (RANCIÈRE, 2011b, p. 27-28).

Em tais circunstâncias, tanto a literatura moderna – que cria romances a partir de partículas anti-representativas – quanto a história – que interpreta essas partículas como elementos constituintes de uma civilização – estão integradas ao mesmo processo cognitivo. Ambas consideram que nenhum detalhe anódino é irrelevante, já que o todo não mais encontra-se nas partes, mas, sim, nos fragmentos. Desta feita, herdeiras da democracia anunciada pela revolução estética, história e literatura aproximam-se ao ousarem, cada uma a sua maneira, reconstruir a “carne fragmentada em átomos.” (WOOLF, 1987, p. 104). Em virtude disso, a soberania estética da literatura não é nada mais do que “um regime de indistinção tendencial entre a razão das ordenações descritivas e narrativas da ficção e as

ordenações da descrição e interpretação dos fenômenos do mundo histórico e social.” (RANCIÈRE, 2005, p. 55).

Por conseguinte, isso pode ser nitidamente observado em vários episódios de *Passeio ao farol*. Tendo em vista que, caso exista o interesse de investigar esta obra com a finalidade de descobrir a representação de algum evento histórico ou social, eles somente serão encontrados em meio a extensas descrições compostas por figuras de linguagem estilisticamente elaboradas. Em certa medida, é no interior do romance que essa relação entre o histórico e o estético torna-se bastante evidente. Outrossim, quando a destruição provocada pela guerra não é poeticamente narrada em analogia ao estampido furioso da tormenta que encapela o mar, ela é diretamente relacionada a um fascínio subitâneo pelos livros de poemas: “(O Sr. Carmichael publicou, *naquela primavera*, um livro de poemas que obteve um êxito inesperado. *Diziam que a guerra despertara de novo no público o interesse pela poesia.*)” (WOOLF, 1987, p. 105, grifo nosso).

No que se refere à mudança de paradigmas artísticos, Auerbach, por sua vez, também atribui à Primeira Guerra um papel determinante no encaminhamento da ruptura com o modelo de narrativa tradicional. Frente a isso, posto que no enredo de Woolf a guerra renovou o interesse das pessoas pela poesia, faz-se necessário perguntar-nos se esses poemas compartilham dos mesmos princípios estéticos professados pela prosa moderna. Sendo assim, no que tange a esta última, o filólogo alemão pondera que os literatos modernos preferiram transformar a banalidade dos acontecimentos cotidianos em temas artísticos, ao invés de representar os acontecimentos exteriores de maneira cronológica e verossímil. Não obstante, isso não simboliza unicamente uma predileção estilística isolada, visto que analisada em conjunto pode ser entendida como consequência das perturbações provocadas pelo estremecimento das “visões religiosas, filosóficas, morais e econômicas que pertenciam à antiga herança.” (AUERBACH, 2002, p. 245).

Nessas circunstâncias, face à perenidade dos valores vigorantes nos países europeus do século XIX e início do XX, ainda era possível representar a realidade de maneira séria e comprometida com a verossimilitude histórica. No entanto, durante e após a Grande Guerra este cenário se transformou de tal forma que “escritores distinguidos pelo instinto e pela inteligência encontraram um processo mediante o qual a realidade era dissolvida em múltiplos e multívocos reflexos da consciência.” (AUERBACH, 2002, p. 496).

Desse modo, para Auerbach, os eventos que antecederam e sucederam a Primeira Guerra Mundial foram responsáveis por criar uma atmosfera de instabilidade política e cultural causada, essencialmente, “pelo embate das mais heterogêneas formas de vida e de

ideias na Europa”. Concomitante a isto, no campo artístico, os resultados dessa oscilação foram sentidos nas obras literárias e picturais que representavam o mundo de maneira sintética ao rejeitar o universal em função do detalhe e privilegiar os diálogos monológicos, bem como o inconsciente e o surreal.

Diante disso, o filólogo alemão defende que a literatura moderna estava passando por um processo de subjetivação que se iniciou com Flaubert e assumiu um caráter mais amplo – na primeira metade do século XX – devido ao esfacelamento das estruturas sociais, políticas e econômicas ocidentais. Efetivamente, Auerbach observa que, conquanto Flaubert empregue em sua obra ingredientes que em nada contribuem para o desenrolar da ação, ainda assim ele conduz sua narrativa a um clímax e a um desfecho. O mesmo não ocorre em *Passeio ao Farol*, haja vista que os eventos se embaralham como que para evidenciar a irrelevância da figura do escritor como organizador de deliberada sequência interna. Sendo assim, perante uma Europa “insegura e grávida de desastre”, tornara-se quase natural o desenvolvimento de uma literatura que representasse a realidade exterior “sob uma iluminação cambiante e estratificada.” (AUERBACH, 2002, p. 491). Por conseguinte, a ausência da figura do autor no interior da obra transmite a sensação de que as frases “ressoam como se se originassem de um dos atores ou, ainda, de alguém que passasse casualmente e observasse o acontecimento”. Devido a isso, os eventos e personagens são articulados “frouxamente de tal forma que o leitor não consegue segurar constantemente qualquer fio condutor determinado.” (AUERBACH, 2002, p. 91).

À vista disso, o filólogo alemão ressalta que a obra de Woolf é um reflexo do colapso que a Grande Guerra causou nos pilares básicos da tradição judaico-cristã, dado que os livros da autora não respeitam “as severas regras da unidade clássica”, uma vez que “fundam-se exclusivamente nas sínteses, que são obtidas mediante o exaurimento de um acontecimento cotidiano, ao invés de assentarem-se num tratamento global cronologicamente ordenado, que persegue o tema do princípio ao fim.” (AUERBACH, 2002, p. 494).

Desta forma, se em determinadas obras a representação dos fenômenos exteriores não é efetuada objetivamente, isso é, para Auerbach, consequência da posição que o literato avoca frente aos problemas de sua época. No caso de Virgínia Woolf, quando ela assume uma postura de “quem duvida, interroga e procura”, demonstrando que desconhece completamente o destino de seus personagens, o filólogo alemão, por sua parte, considera que esse é o sinal mais evidente de que ela não está comprometida com a realidade que se propõe a representar. Não é por acaso que ele afiança que a obra da escritora inglesa encerra uma dupla fuga: de um lado a evasão decorrente da perspectiva de fornecer uma ordenação e um sentido à

efemeridade da vida, de outro o abandono da responsabilidade – conferida ao escritor – de guiar as interpretações que os leitores deveriam realizar quanto aos atos e pensamentos dos sujeitos do romance.

Reproduzindo apenas o vaguear da consciência e o jogo a qual ela estava submetida face às recorrentes mudanças de impressões, Virgínia Woolf abole o conhecimento das verdades objetivas em nome da disposição aleatória dos elementos fugazes. Portanto, sua obra pouco ou nada contribuíra para a construção de “qualquer coisa de universalmente válida acerca da realidade”. Neste sentido, por mais que a centralidade atribuída ao acontecimento qualquer revele uma nova forma de apreensão do real, o abandono do enredo a uma realidade contingencial não é conduzido de maneira racional, e, tampouco, é empregado “a serviço de um contexto planejado da ação.” (AUERBACH, 2002, p. 496).

Ao contrário dos textos neo-testamentários – que reproduzem diversas camadas da consciência sem abandonar o perspectivismo histórico e a constituição de uma narrativa universal – em *Passeio ao farol*, os fluxos de consciência perdem-se em meio à confusão de sensações e sentimentos que se sobrepõem uns aos outros. Destarte, ao recusar-se a ordenar o enredo segundo a lógica causal dos fins e dos meios, Virgínia Woolf estabelece uma ruptura significativa com o conceito clássico do *belo*.

Ora, tendo em vista que para a estética clássica “o belo consiste na grandeza e na ordem”, Aristóteles postula que um poema belo necessita ter todas as partes ordenadas de forma a constituir uma unidade coesa que seja capaz de estruturar certa visão de conjunto. Nesse ínterim, tanto Auerbach quanto Aristóteles compartilham a ideia de que qualquer produto da arte escrita deve “imitar ações unas e complexas” de modo a fazer com que todos os episódios da trama se sucedam em conexão (ARISTÓTELES, 247-248). Sob este aspecto, o romance de Woolf produz uma fissura no interior da tradição mimético-representativa, ao estabelecer determinada intercadência entre a consciência e a realidade, pois, ele rejeita o princípio de unicidade conjuntural à medida que descreve grande parte dos acontecimentos da trama por intermédio dos *flashes* rememorativos.

As imagens pintadas mediante a descrição dos diálogos internos são decorrentes não somente das lembranças suscitadas por algum evento externo – os *flashes* rememorativos –, como também pelos devaneios provenientes do universo inconsciente. Contudo, independentemente de sua procedência, para o filólogo alemão, no decorrer do enredo elas assumem um sentido muito semelhante, ao possibilitar que o escritor desapareça por entre os inúmeros planos narrativos. Diante disso, enquanto os realistas franceses, ao “interpretarem as ações, as situações e os caracteres das suas personagens com segurança objetiva”, ainda

forneciam indícios suficientes para que houvesse a possibilidade de desvendar os signos obscuros presentes em suas obras, a geração de escritores a qual Woolf pertencia encontrava-se integralmente indiferente aos equívocos interpretativos suscitados por seus romances. Consequentemente, ao lê-los, é recorrente a impressão de que neles “não se tem nunca a certeza de estar ouvindo o escritor localizado fora do romance.” (AUERBACH, 2002, p. 491).

Nestas circunstâncias, ainda que a obra de Virgínia Woolf não se comprometa a difundir nenhuma lição ou ensinamento, Auerbach, por sua conta e risco, deduz que há um sentido profundo no fato de em *Passeio ao farol* os grandes acontecimentos e mudanças estruturais aparecerem apenas a título de informação, isto é, de forma rápida, “sem preparação nem contexto”. De acordo com o filólogo alemão, não há meta de narração nos incidentes retrospectivos responsáveis por apresentar “as mudanças exteriores do destino que atingiram as personagens” e, devido a isto, o romance provoca no leitor uma sensação de desesperança porque não apresenta nada de fixo ou constante, mas, apenas uma “tristeza velada e irremediável.” (AUERBACH, 2002, p. 496).

Contudo, não são somente os livros da escritora inglesa que manifestam essas características, dado que a maioria das obras que empregam o fluxo de consciência como recurso narrativo preponderante denotam “algo de confuso ou de velado, algo que é inimigo da realidade que representa.” (AUERBACH, 2002, p. 496). Desta maneira, Auerbach avalia que esses romances se utilizam de um simbolismo ininterpretável, ao perderem-se em introspecções que em nada contribuem para revelar os motivos ou as intencionalidades de seus autores. Sendo assim, a impossibilidade de decifrar os signos compostos por essa prosa hermética é o maior indício do “encarniçado e radical afã de destruição” que emergiu com a Grande Guerra e alastrou-se pelo campo cultural, fazendo com que as obras de arte desse período fossem tal qual um espelho que reflete a “decadência de nosso mundo.” (AUERBACH, 2002, p. 496).

Neste sentido, o subjetivismo que se introduziu na literatura ocidental a partir da geração de Stendhal “produziu obras que davam, da vida humana, imagens muito pessoais”, pois, conquanto se esforçassem em representar a realidade de uma época e as forças históricas que a confrangiam, “consideravam e agrupavam os homens e os fatos de maneira insólita e imprevista” (AUERBACH, 1972, p. 245). De tal forma, Auerbach declara que esse movimento de subjetivação da escrita tomou extensas proporções ao comprometer a concepção de uma realidade una e objetiva e evocar a ideia de que o real nada mais é do que uma função da consciência. Ora, ao invés de uma realidade “comum a todos, se substituíam realidades diferentes segundo a consciência dos indivíduos ou dos grupos que a

contemplavam.” (AUERBACH, 1972, p. 245), de modo que o real deixou de existir *a priori* e passou a ser considerado como uma criação individual subordinada à situação emocional dos sujeitos.

Finalmente, torna-se evidente que Auerbach e Rancière analisam a obra de Woolf, em particular, e a arte literária como um todo, mediante preceitos artísticos dissonantes. Dessa feita, o primeiro considera que *Passeio ao farol* nada mais representa do que a efetivação – iniciada pela geração de realistas estéticos franceses – da ruptura com a tradição literária inaugurada pelos textos neo-testamentários. O segundo, por sua parte, considera esta obra como o exemplo mais nítido da revolução literária operada no interior do regime estético das artes; uma revolução que não somente alterou a forma da escrita literária, como também os princípios políticos que norteavam a posição social do público a qual os romances deveriam ser destinados.

5 CONCLUSÕES

Auerbach constrói dois sistemas de pensabilidade das artes e, por intermédio deles, concebe suas considerações sobre a literatura ocidental. Desse modo, de um lado há os romances que apresentam influência direta da escrita homérica e, por outro, há aqueles que, devido ao tratamento dispensado à representação da realidade, podem ser considerados como correlacionados aos textos do Evangelho. Os primeiros são classificados através da ruptura que estabelecem com o conjunto de normas que configuravam o método tradicional de narração. Já os segundos são caracterizados, justamente, por seguirem essas regras ao ordenarem seus enredos de acordo com as premissas aristotélicas concernentes à representação adequada a cada tipo de tema.

Ao utilizar os conceitos forjados por Aristóteles, reinterpretando-os à luz de uma conjunção entre noções cristãs – como a ideia de *figura* – o filólogo alemão formulou uma teoria literária muito particular. Em função disso, ele acreditava poder unir a narração de situações comuns e cotidianas a partir de uma linguagem elaborada que privilegiasse a descrição de uma sociedade e suas diversas camadas sociais, políticas e econômicas. Neste sentido, o povo apareceria nesses romances não por sua importância artística, mas, sim, por que ele contribuiria para produzir o “efeito de realidade”, considerado tão importante para o regime mimético-representativo.

Contudo, ainda que Auerbach objetive demonstrar como algumas obras literárias se enquadram – pelo menos em partes – nesse modelo de interpretação, a estrutura delas e o modo como as imagens e os eventos episódicos são dispostos no interior da trama revelam que não há como considerar que elas representam a realidade de maneira trágica e comprometida com a veracidade histórica. Isso pôde ser observado em todos os capítulos desta monografia.

No primeiro capítulo em que se trata do livro de Cervantes – *Dom Quixote* – e das interpretações a ele relacionadas, é possível constatar que o próprio Auerbach reconhece a inviabilidade de lê-lo sob um viés racional e congruente. Se, inicialmente, o filólogo alemão tentou procurar uma explicação verossímil para a loucura de Quijano, posteriormente ele percebeu a impossibilidade de encontrá-la e, por isso, passou a considerar esse romance como uma obra de caráter menor, por acreditar que ele fora criado para *divertir* e não *instruir*. Sendo assim, a neutralidade de Cervantes malogrou os projetos de integrá-lo ao panteão de escritores que contribuíram para com a disseminação dos preceitos estruturadores do modelo de arte clássica. Diante disso, não houve como Auerbach não admitir que em *Dom Quixote* a intenção estética destaca-se sobre qualquer outra intencionalidade que se queira atribuir ao seu autor.

Por outro lado, Rancière pondera que o romance de Cervantes foi o responsável por inaugurar um novo tipo de literatura, não mais autocentrada na figura do escritor e tampouco enredada na apresentação verossímil dos acontecimentos. Nestas circunstâncias, mesmo que o livro do literato espanhol obedeça a uma ordenação interna que regula as partes em uma sequência lógica, ainda assim ele contribuiu significativamente para o desenvolvimento de uma literatura que privilegia os eventos e coisas insignificantes em detrimento da narração de grandes acontecimentos.

À vista disso, o jogo com os diferentes narradores ensejou a construção de romances sem narradores evidentes, pautados, portanto, exclusivamente no fluxo de consciência. Ademais, a indicação de que a escrita é uma palavra muda que não possui destinatários determinados permitiu que, tal como Alonso Quijano, outros indivíduos comuns não só se tornassem protagonistas de diversos romances, como também apresentassem alternativas emancipatórias aos trabalhadores. É por isso que tanto Julien Sorel quanto Emma Bovary podem ser considerados como os discípulos modernos de Dom Quixote, uma vez que todos eles compartilham a capacidade de direcionar seus destinos conforme a intensidade de seus desejos – e não de acordo com as exigências impostas pelas posições sociais que ocupam na partilha do sensível.

Outrossim, Rancière evidencia que o romance de Cervantes atesta magistralmente o dilema que os historiadores vivenciam em seu ofício. Ora, por mais que a realidade de uma época possa ser conhecida por meio de diversos vestígios, as pistas fornecidas pela palavra escrita tendem a dificultar a investigação historiográfica, porque apenas os livros são capazes de comprovar a verdade dos outros livros. Em tais circunstâncias, o filósofo francês demonstra que o real não existe apartado das inúmeras construções que giram em torno dele. Ao contrário de Auerbach que proclama a soberania da verdade histórica sobre a arte ficcional, Rancière as coloca quase em pé de igualdade ao enunciar que embora tratem-se de áreas que conduzam a saberes e finalidades diferentes, ambas apresentam condições de feitura, em certa medida, semelhantes.

Dessa feita, conquanto o filólogo alemão proponha uma análise das obras literárias – destacadas nesta monografia – a partir de um método que une os procedimentos de pesquisa positivistas à leitura figural empreendida pelos antigos padres da igreja e ressignificada por sua interpretação a respeito do desenvolvimento do realismo moderno, os romances que destaca como relevantes para sustentar sua teoria apresentam aspectos que a desqualificam. Esse é o caso, por exemplo, do livro *O vermelho e o negro* do escritor francês Stendhal – Marie-Henri Beyle – que ao mesmo tempo que não pode ser inteiramente compreendido sem o conhecimento do contexto histórico no qual a narrativa se desenrola, é atravessado por uma série de episódios que cindem o encaminhamento verossímil e racional do enredo.

Efetivamente, Auerbach argumenta que Julien Sorel é colocado em um ambiente determinado, mas não age conforme o esperado. Isto é, não segue as regras aristotélicas de verossimilhança e, por isso – mesmo traçando estratégias que lhe permitam acender socialmente – em diversos momentos da trama, ele abandona a lógica das ações para entregar-se ao desfrute das experiências sensíveis. Dessa forma, há um conflito entre a escolha pela passividade feita por Sorel e a obrigatoriedade de ação imposta e apresentada como necessária por Auerbach, em sua leitura crítica sobre este romance.

Rancière, por sua vez, entende que a ruptura com a verossimilhança não se reflete apenas na maneira como os literatos dão ensejo às suas obras, mas também, em uma perspectiva mais ampla, determina uma espécie de *política da literatura*. Isso não significa que as posições políticas dos escritores assumam um papel de destaque em virtude de seus livros, mas, sim, que independente das ideias que eles possam ter sobre assuntos políticos, a igualdade democrática evidenciada em seus romances colocam-nos como teóricos da liberdade artística e da emancipação social.

Sendo assim, o período histórico que é julgado convencionalmente como “modernidade” – e que Rancière considera como o regime estético das artes – é, a um só tempo, o momento de emergência das ciências humanas e de renovação das linguagens artísticas. Face a isto, a revolução estética, operada no final do século XVIII e influenciada pelos escritos de Kant e Schiller, anunciou a glória do *qualquer um*, ou seja, a igual capacidade de todos os indivíduos estabelecerem julgamentos válidos sobre os produtos artísticos.

Posteriormente, foi somente com a renovação metodológica dos princípios historiográficos que o campo de pesquisa da história deslocou-se dos grandes acontecimentos e figuras públicas para os vestígios materiais ínfimos e para as experiências e modos de vida das pessoas comuns. Destarte, a preocupação de Flaubert com o estilo e a solicitude de Woolf em compor um romance em que a figura do escritor não fosse algo evidente, caracterizam alguns traços dessa literatura dos tempos democráticos: uma literatura que se reconcilia com a natureza muda e falante da escrita. Sob esse ponto de vista, as coisas irrelevantes são incorporadas ao texto literário não mais com a finalidade de produzir um efeito de realidade que demonstrasse a representação do real em suas minudências materiais – dado que a escrita literária, após os realistas estéticos, abriu espaço para um emaranhado de seres e objetos que assumem a função de signos anti-representativos.

De certa forma, esses romances, forjados preponderantemente por imagens/descrições ou pela descontinuidade fragmentária dos eventos, testemunham a dificuldade de conduzir interpretações positivistas/figurais que correlacionem a vida pessoal do literato às suas criações artísticas. Isto posto, Rancière demonstra que, caso algum estudioso pretenda investigar essas obras com a finalidade de encontrar pistas sobre o imaginário social de uma dada época, ele deverá interpretar esses signos, sem, contudo, vincular a sua análise crítica a uma pretensa “intencionalidade” do escritor.

No entanto, esse não é o caso das considerações que Auerbach estabelece sobre *O vermelho e o negro* e *Madame Bovary*, tendo em vista que ele recorre a argumentos relacionados à vida particular dos respectivos autores para sustentar suas reflexões sobre ambas as obras. Neste sentido, ainda que Stendhal tenha sofrido diretamente as consequências da instabilidade política causada pela queda de Napoleão, o filólogo alemão observa que seu romance é dominado por motivos sensualistas, porque ele estava inteiramente autocentrado em seus problemas pessoais e não conseguia ter uma visão integral das circunstâncias históricas envolvidas no processo de restauração da monarquia francesa.

No que concerne ao autor de *Madame Bovary*, Auerbach evoca a posição social de Flaubert para legitimar a tese de que a sua preocupação com o estilo era consequência de sua omissão para com os problemas sociais de seu tempo. Todavia, é perceptível que a crítica que o filólogo direciona ao literato assenta-se em bases mais complexas – visto que, em sua correspondência, Flaubert evidencia que não há temas nobres ou vulgares, e tampouco qualquer necessidade de intervenção moral por parte do literato em sua arte. Ressaltando sua admiração pelos românticos – dentre eles, Victor Hugo – e, principalmente, pelos clássicos – Rabelais e Cervantes²⁰ – Flaubert, ao deixar transparecer suas predileções literárias, permite-nos vislumbrar também suas ideias estéticas. Em função disso, Auerbach, ao se dar conta de que o literato francês compartilha do interesse pela neutralidade cervantesca²¹, deduz a partir daí que seus romances são compostos mediante uma concepção mística “apartada do real” e obcecada apenas pela produção do prazer estético.

Em contrapartida, Rancière acredita que a escrita de Flaubert, particularmente o seu *Madame Bovary* – são inestimáveis para a consolidação da ruptura literária – iniciada por Cervantes – com os preceitos do regime mimético-representativo. De fato, se há quase trinta anos antes, Stendhal já havia dado o pontapé inicial ao enunciar que os plebeus podem ter alma de artistas, Flaubert deu continuidade a esse dismantelamento, ao estender a igualdade dos seres para as coisas e provar que a liberdade da forma pode ser alcançada quando se abole a ordenação racional e verossímil dos acontecimentos.

A partir disso, os romances que surgiram em seguida puderam optar pela narração tradicional ou pela fragmentação do enredo em um aglomerado de átomos que não precisam, necessariamente, estar reunidos para abrigar em si o todo da obra. Destarte, é no interior dessa conjuntura literária que *Passeio ao farol* foi engendrado. Enquanto Rancière vê na fragmentação dos eventos narrativos a possibilidade de interpretar as testemunhas mudas como signos de uma realidade sempre em construção – aproximando, assim, o trabalho ficcional do artista ao ofício do historiador – Auerbach depreende que o fracionamento do enredo é o símbolo cultural de uma época esfacelada pela Grande Guerra, destituída de bases sólidas e, portanto, sem perspectiva de progresso.

De tal forma, em cada capítulo desta monografia foi possível constatar que Rancière e Auerbach apresentam interpretações divergentes sobre as obras literárias selecionadas para

²⁰ “O que há de mais mal construído do que tantas coisas de Rabelais, Cervantes, Molière e Hugo? Mas que murros súbitos! Quanto poder numa só palavra! Quanto a nós, é preciso empilhar pedra sobre pedra para construir nossa pirâmide que não chega a um centésimo das deles, que são feitas de um bloco só.” (FLAUBERT, 2005, p. 97).

²¹ “O que há de prodigioso em Dom Quixote é a ausência de arte e essa perpétua fusão de ilusão e realidade que o torna um livro tão cômico e tão poético. A seu lado todos os outros são anões!” (FLAUBERT, 2005, p. 82).

este diálogo. Entretanto, podemos perceber que as ideias discordantes não dizem respeito apenas às concepções referentes ao campo artístico-literário, mas, acima de tudo, ao universo político-social. Consequentemente, ao passo que Rancière considera que a literatura é social por que expressa a sociedade por meio de palavras que abrigam o mundo, Auerbach assegura que ela é social por que visa à representação da sociedade. Porém, por trás dessas reflexões aparentemente restritas ao plano estético, esconde-se, nas entrelinhas, as concepções políticas de ambos os teóricos.

Diante disso, se por um lado Rancière afirma que a ruptura com a tradição mimético-representativa indicou o florescimento de uma literatura livre de amarras exteriores, bem como intimamente comprometida com a pintura democrática de seus cenários e personagens. Auerbach, de outro lado, afiança que a suspensão com as regras aristotélicas de verossimilhança conduziu a literatura ocidental a um abismo de relativismos subjetivistas. Logo, ao mesmo tempo que Rancière considera a Era Moderna como um período de efervescência democrática em que os excluídos da partilha do sensível, finalmente, conquistam o direito ao desfrute do seu próprio tempo, Auerbach, de maneira oposta, considera a modernidade como uma época sombria, pois que dominada pelo medo, caos e pela padronização cultural.

Não obstante, este quadro de desalento e desespero forjado pelo filólogo alemão é decorrente da percepção de que as obras literárias modernas não se adequam ao modelo representativo-figural erigido pela união das ideias dos autores pagãos e cristãos. Dessa feita, a modernidade literária é caracterizada pela retomada dos princípios homéricos de escrita, ou seja, pela preocupação em construir belos versos capazes de pintar sujeitos que exaltam a alegria pela existência sensível, independentemente de parecerem caricatos ou pouco afeitos a travar uma relação direta e problemática com a realidade a qual vivenciam. Sob este aspecto, não é difícil entender os motivos pelos quais Auerbach efetua duras críticas aos romances estudados nesta monografia. Ora, a neutralidade de Cervantes unida ao sensualismo da narrativa de Stendhal, assim como a preocupação de Flaubert com a composição de imagens e a descontinuidade do enredo de Woolf, configuram a irrevogável derrocada do sistema de pensabilidade das artes advogado pelo filólogo alemão.

5 REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção “Os Pensadores”).

- AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica*. São Paulo: Ed. 34, 2007.
- _____. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. *Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Cultrix, 1972.
- _____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 2 v.
- FLAUBERT, Gustave. *Cartas exemplares*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- _____. *Madame Bovary*. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*. São Paulo: EDUSP, 2001, v. 1, p. 179-182.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- PLATÃO. *A República*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- _____. *Fedro ou da beleza*. Lisboa: Guimarães, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. A comunidade estética. *Revista Poiésis*, Niterói, n. 17, p. 169- 187, jul. 2011a. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis17/Poesis_17_TRAD_Comunidade.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2015.
- _____. *A fábula cinematográfica*. Campinas: Papirus, 2013a.
- _____. *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial, 2013b.
- _____. *A noite dos proletários: arquivos do sonho operário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- _____. *A revolução estética e seus resultados*. 2003. Projeto Revoluções. Disponível em: <http://www.revolucoes.org.br/v1/sites/default/files/a_revolucao_estetica_jacques_ranciere.pdf> . Acesso em: 29 nov. 2016.
- _____. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.
- _____. *As palavras da História: ensaio de poética do saber*. Lisboa: Unipop, 2014a.
- _____. Deleuze e a literatura, *Matraga: estudos linguísticos e literários*. Rio de Janeiro, n. 12, p. 1-17, 1999.
- _____. De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema. *Intermédias* 8. Acesso em: 07 ago. 2015. Disponível em: <http://docslide.com.br/documents/jacques-ranciere-deleuze-e-as-eras-do-cinema.html>.
- _____. *El hilo perdido: ensayos sobre la ficción moderna*. Buenos Aires: Manantial, 2015.

- _____. *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009a.
- _____. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: SALOMON, Marlon (Org.). *História, verdade e tempo*. Chapecó: Argos, 2011b. p. 21-49.
- _____. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- _____. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.
- _____. O efeito de realidade e a política da ficção. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, Março 2010a, p. 75 – 90.. Disponível em:
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002010000100004. Acesso em: 09 dez. 2015.
- _____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012c.
- _____. *O inconsciente estético*. São Paulo: Ed. 34, 2009b.
- _____. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- _____. *O ódio à democracia*. São Paulo: Boitempo, 2014b.
- _____. Política da arte! *Urdimento: revista de estudos em artes cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 15, out. 2010b.
- _____. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- _____. *The politics of literature*. Malden: Polity Press, 2011c.
- ROUSSEAU, Jean Jacques. *Confissões*. Bauru: EDIPRO, 2008.
- _____. *Os devaneios do caminhante solitário*. Porto Alegre, L&PM, 2014.
- SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- STENDHAL. *O vermelho e o negro*. São Paulo: Abril Cultural, 2010.
- WOOLF, Virgínia. *Passeio ao farol*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1987.