

HIPÓTESES¹

Jacques Rancière

Tradução e apresentação:
Fernanda Ferreira dos Santos²

Revisão da tradução:
Aline Magalhães dos Santos³

APRESENTAÇÃO

Política. Democracia. Partilha. Essas são as ideias essenciais que formam a poética da obra do filósofo francês Jacques Rancière. Com boa parte de sua obra traduzida para o português, ainda é possível encontrar certa dificuldade para lê-lo, em especial porque a compreensão dos conceitos citados é primordial para que se entenda a ligação entre as obras de Rancière, ainda que elas pareçam abordar questões distintas, como literatura, teatro, política, educação, escrita, etc. Diante disso, propusemo-nos a traduzir o capítulo introdutório (“Hypothèses”) de *Politique de la Littérature*, já que nele acreditamos encontrar de maneira mais bem definida (ou, pelo menos, encontramos-nos novamente e buscamos repensá-los e reformulá-los) os conceitos que norteiam toda a produção do filósofo francês.

Jacques Rancière, em *Politique de la Littérature*, busca mostrar como o conceito de literatura foi produzindo-se nos últimos 200 anos. Tendo o romance como principal produção, ela estaria baseada em um princípio igualitário a respeito dos sujeitos, das palavras e dos temas, difundindo, assim, as formas de vida e os modos de sentir que antes eram tomados como privilégios. É exatamente esse princípio igualitário que o autor tem a intenção de explorar, na intenção de mostrar que o termo literatura surge com a ideia de produzir política enquanto literatura, sendo um ato democrático por excelência. É nela que Rancière vê o “regime estético” emergir de maneira mais latente.

O surgimento do regime estético é o que Rancière chama de “revolução estética” e marca exatamente o abalo da estrutura hierárquica que existia no que ele nomeia “regime poético”, ou seja, a organização do campo das artes calcada na ideia de *mimesis* ou representação que passava a determinar as regras de como produzir arte, de como fazer, bem como, dessa maneira, de como apreciar também o objeto de arte. O abalo desse regime compreende uma nova forma não só de escrever, mas de se relacionar com o mundo, uma nova partilha do sensível⁴, marcada

¹ RANCIÈRE, Jacques. “Hypothèses”. *Politique de la Littérature*. Paris: Galilée, s/d.

² Mestra e doutoranda pelo programa de Estudos Linguísticos, Tradutológicos e Literários em Francês - FFLCH-DLM-USP/ Bolsista Capes. Contato: nandafesantos@yahoo.com.br

³ Mestranda do Programa de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em francês - FFLCH-DLM-USP. Contato: alinelly@hotmail.com

⁴ Esse conceito é desenvolvido por Rancière em outras obras. A “partilha o sensível” trata-se da formação da comunidade política com base no encontro discordante das percepções individuais. Para o filósofo, a política é, em sua essência, estética, fundando-se, assim, sobre o mundo sensível, tal qual ocorre com a expressão artística. Dessa forma, um regime político só será democrático caso incentive a multiplicidade de manifestações dentro da comunidade.

pelo esfacelamento das regras (oposições entre temas nobres e banais, entre narração e descrição, entre forma e matéria, e, especialmente, entre quem tem ou não o direito à palavra). Esse regime seria marcado, logo, como um espaço igualitário e indiferenciado, o espaço de “qualquer coisa” e “qualquer um”. É na ruptura que se torna visível a democracia. É no regime estético que Rancière observa aquilo que chamamos de modernidade.

Segundo ele, em entrevista,

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

O filósofo observa, nessa prática democrática, uma armadilha para a própria literatura, pois ela correria o risco de apagar as fronteiras entre a linguagem dela e a linguagem comum, e busca também tratar de como os escritores encontraram saídas para não levarem a literatura à sua ruína.

HIPÓTESES

Jacques Rancière

A política da literatura não é a política dos escritores. Ela não concerne aos seus engajamentos pessoais nas lutas políticas ou sociais de seu tempo. Ela não concerne tampouco à forma como eles representam, em seus livros, as estruturas sociais, os movimentos políticos ou as identidades diversas. A expressão “política da literatura” implica que a literatura faz política enquanto literatura. Ela pressupõe que não se deve perguntar se os escritores devem fazer política, ou antes, consagrar-se à pureza da arte, mas que a pureza mesma tem a ver com a política. Ela pressupõe que há uma ligação essencial entre a política como forma específica da prática coletiva e a literatura como prática definida da arte de escrever.

Colocar o problema assim traz a obrigação de explicitar seus termos. Eu o farei brevemente, começando por aquilo que concerne à política. Nós frequentemente a confundimos com a prática do poder e com a luta pelo poder. Contudo, não é suficiente que haja poder para que haja política. Não é sequer suficiente que haja leis regendo a vida coletiva. É necessário que haja a configuração

de uma forma específica de comunidade. A política é a constituição de uma esfera de experiência específica na qual certos objetos são colocados como comuns; e certos sujeitos, tidos como capazes de designar esses objetos e de argumentar a respeito deles. Entretanto, essa constituição não é um dado fixo que repousa sobre uma invariante antropológica. O dado sobre o qual a política repousa é sempre litigioso. Uma célebre fórmula aristotélica declara que os homens são seres políticos porque possuem a palavra, a qual lhes permite congrega o justo e o injusto, enquanto os animais possuem somente a voz, que exprime o prazer ou o sofrimento. No entanto, toda a questão está em saber quem está apto a julgar o que é palavra deliberativa e o que é expressão de desprazer. De certo modo, toda atividade política é um conflito para decidir aquilo que é palavra ou grito, para retraçar, assim, as fronteiras sensíveis pelas quais se atesta a capacidade política. A *República* de Platão expõe de imediato que os artesãos não têm tempo de fazer outra coisa senão seu trabalho: a ocupação deles, seu emprego do tempo e as capacidades que os adaptam a tal os impedem de acessar esse suplemento que constitui a atividade política. Ora, a política começa precisamente quando essa impossibilidade é questionada, quando aqueles e aquelas que não têm tempo de fazer outra coisa que não seu trabalho arrumam esse tempo que não possuem para provar que eles são, sim, seres que falam, que participam de um mundo comum, e não animais furiosos e sofredores. Esta distribuição e esta redistribuição dos espaços e dos tempos, dos lugares e das identidades, da palavra e do barulho, do visível e do invisível, formam o que eu chamo de a partilha do sensível. A atividade política reconfigura a partilha do sensível. Ela introduz na cena do comum objetos e temas novos. Ela torna visível aquilo que era invisível, ela torna audíveis, como seres falantes, aqueles que eram ouvidos somente como animais barulhentos.

A expressão “política da literatura” implica, logo, que a literatura intervém, enquanto literatura, nesta divisão dos espaços e dos tempos, do visível e do invisível, da palavra e do barulho. Ela intervém nessa relação entre as práticas, as formas de visibilidade os modos do dizer que divide o mundo ou os mundos compartilhados.

A questão agora é saber o que significa a “literatura enquanto literatura”. Literatura não é um termo trans-histórico que designa o conjunto de produções das artes da palavra e da escritura. Hoje banalizado, o termo só adquiriu esse sentido tardiamente. No espaço europeu, é somente no século XIX que ela perde seu sentido antigo de saber dos letrados para designar a própria arte de escrita. A obra de Madame de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, publicada em 1800, é muitas vezes considerada o manifesto desse novo uso. Entretanto, muitos críticos trataram a mudança como se não passasse de troca de nomenclaturas: trataram, assim, de estabelecer uma relação entre os acontecimentos e as correntes políticas historicamente definidos e um conceito intemporal de literatura. Outros quiseram levar em conta a historicidade do conceito de literatura. Contudo, eles o fizeram sob o enquadramento do paradigma modernista. Este define a modernidade artística como a ruptura de cada arte com a servitude da representação, que dela fazia o meio de expressão de um referente exterior, e sua concentração sobre a própria materialidade. Tomou-se então a modernidade literária como a implementação de um uso intransitivo da linguagem, em oposição ao seu uso comunicativo. Para determinar a relação entre política e literatura, instaurava-se um critério bem problemático que conduzia rapidamente a um dilema: ou se opunha a autonomia da linguagem literária a um

uso político considerado como instrumentalização da literatura; ou se afirmava autoritariamente uma solidariedade entre a intransitividade literária, concebida como a afirmação da primazia materialista do significante, e a racionalidade materialista da prática revolucionária. Em *Qu'est-ce que la littérature?* (1948, p. 69), Sartre propunha uma espécie de acordo amigável, opondo intransitividade poética e transitividade literária. Os poetas, dizia, utilizam as palavras como coisas. Quando Rimbaud escrevia: "Que alma é sem defeitos?", é claro que ele não perguntava nada, mas fazia da frase uma substância opaca, semelhante a um céu amarelo de Tintoretto. Não há, então, sentido em falar de um engajamento da poesia. Por outro lado, os escritores lidam com significações. Eles utilizam as palavras como instrumentos de comunicação e encontram-se, dessa forma, engajados, quer desejem ou não, nas tarefas da construção de um mundo comum.

Infelizmente, esse acordo amigável não resolveu nada. Logo após ter enraizado o compromisso da prosa literária em seu próprio uso da linguagem, Sartre devia explicar por que escritores como Flaubert tinham sequestrado a transparência da linguagem prosaica e transformado o meio de comunicação literário em um fim em si mesmo. Ele tinha que encontrar a razão para tal na conjunção entre a neurose pessoal do jovem Flaubert e as sombrias realidades da luta de classes do tempo deste. Sartre devia então sair em busca de uma politicidade da literatura, que ele afirmava ter-se fundado no uso que ela faz da própria linguagem. Este círculo vicioso não é um erro individual. Ele está ligado à vontade de fundar linguisticamente a especificidade da literatura. Essa vontade está ela mesma ligada às simplificações do paradigma modernista das artes. Este quer fundar sua autonomia por meio de sua materialidade própria. Obriga, então, a reivindicar uma especificidade material da linguagem literária. Mas essa se revela impossível de ser encontrada. A função comunicativa e a função poética da linguagem não param, de fato, de entrelaçarem-se uma à outra, tanto na comunicação ordinária, repleta de tropos, quanto na prática poética, que sabe desviar em benefício próprio os enunciados perfeitamente transparentes. O verso de Rimbaud: "Que alma é sem defeitos?" certamente não requer que sejam contadas as almas que atendem a essa condição. Entretanto, não se pode concluir disso, com Sartre, que a questão não é "mais uma significação, mas uma substância" (p. 69). Isso porque esta falsa questão compartilha com os atos ordinários da linguagem muitos traços em comum. Ela obedece não somente às leis da sintaxe, mas também a um uso retórico corrente das proposições interrogativas e exclamativas particularmente tenazes na retórica religiosa que marcou Rimbaud: "Quem de nós não tem pecado?"; "Aquele que entre vocês não possui pecado, atire a primeira pedra!". Se a poesia se afasta da comunicação ordinária, não é por um uso intransitivo que anularia a significação. É operando uma junção entre dois regimes de sentido: de um lado, "Que alma é sem defeitos?" é uma frase "ordinária", em seu lugar em um poema que simula a forma do exame de consciência. Mas também no eco que ela dá a "Ô estações, ô castelos!", é uma frase-enigma: um "refrão bobo", como aqueles das rimas e das canções populares, mas também o "golpe de arco" daquele que "assiste à eclosão de seu pensamento", à emergência, nas frases usadas da linguagem e no balanço vazio das rimas, desse *desconhecido* que é chamado para fazer um sentido e um ritmo novos da vida coletiva.

A singularidade da frase de Rimbaud não depende, então, de um uso próprio, anticomunicativo, da linguagem. Ela depende de uma relação nova entre o próprio e o impróprio, o prosaico

e o poético. A especificidade histórica da literatura não está ligada a um estado ou a um uso específico da linguagem. Ela está ligada a um novo balanço de seus poderes, a uma nova maneira na qual a linguagem age, dando-se a ver e a ouvir. A literatura, em resumo, é um regime novo de identificação da arte de escrever. Um regime de identificação de uma arte é um sistema de relações entre as práticas, as formas de visibilidade dessas práticas e os modos de inteligibilidade. É, assim, certa maneira de intervir na partilha do sensível que define o mundo que nós habitamos: o modo pelo qual ele nos é visível, e pelo qual esse visível permite-se dizer, e as capacidades e as incapacidades que são assim manifestadas. É a partir disso que se torna possível pensar a literatura “como tal”, seu modo de intervenção no recorte dos objetos que formam um mundo comum, os sujeitos que o povoam e os poderes que eles têm de o ver, de o nomear e agir sobre ele.

Como caracterizar esse regime de identificação próprio à literatura e à sua política? Para abordar essa questão, confrontemos duas leituras políticas de um mesmo autor, tido como um representante exemplar de autonomia literária que subtrai a literatura toda forma de significação extrínseca e de uso político e social. Em *Qu'est-ce que la littérature?*, Sartre fazia de Flaubert um campeão de um assalto aristocrático contra a natureza democrática da linguagem prosaica. Esse assalto tomava, conforme ele, a forma de uma petrificação da linguagem:

Flaubert escreve para livrar-se dos homens e das coisas. Sua frase cerca o objeto, apanha-o, imobiliza-o e o destrói, volta-se sobre ele, transforma-se em pedra e o petrifica com ela. (SARTRE, 1948, p. 172)

Sartre via nessa petrificação a contribuição dos campeões da literatura pura à estratégia da burguesia. Flaubert, Mallarmé e seus colegas reivindicavam recusar a maneira burguesa de pensar e sonhavam com uma nova aristocracia, vivendo num mundo de palavras purificadas, concebido como um jardim secreto de pedras e flores preciosas. Entretanto, esse jardim secreto não passava da projeção ideal da propriedade prosaica. Para construí-lo, os escritores deveriam subtrair o uso comunicativo das palavras e arrancá-las daqueles que poderiam utilizá-las como instrumentos de debate político e de luta social. A petrificação literária das palavras e dos objetos servia assim, à sua maneira, a estratégia niilista de uma burguesia que havia visto sua morte anunciada nas barricadas parisienses de junho de 1848 e que procurava desafiar seu destino desacelerando as forças históricas que ela havia desencadeado.

Se essa análise merece nosso interesse, é porque ela retoma um esquema interpretativo já utilizado pelos contemporâneos de Flaubert. Esses apontavam em sua prosa a fascinação pelo detalhe e a indiferença quanto à significação humana das ações e dos personagens, o que os fez dar às coisas materiais a mesma importância dada aos seres humanos. Barbey d'Aurevilly resumia sua crítica dizendo que Flaubert empurrava suas frases diante de si como um pedreiro empurra suas pedras em um carrinho de mão. Todos esses críticos já estavam de acordo, portanto, quando caracterizavam sua prosa como um empreendimento de petrificação da palavra e da ação humanas, e viam nessa petrificação, como Sartre o faria mais tarde, um sintoma político. Mas eles também compreendiam esse sintoma de maneira inversa à de Sartre. Bem longe de ser a arma de um assalto antidemocrático, a “petrificação” da linguagem era para eles a marca,

assinatura da democracia. Ela foi associada ao democratismo que animava toda a empreitada do romancista. Flaubert tornava todas as palavras iguais da mesma maneira que ele suprimia qualquer hierarquia entre temas nobres e vis, narração e descrição, primeiro e segundo planos, e, finalmente, entre homens e coisas. Seguramente ele bania todo engajamento político, tratando com igual desprezo democratas e conservadores. Para ele, o escritor deveria resguardar-se de querer provar o que fosse. No entanto essa indiferença quanto a qualquer mensagem era, para esses críticos, a marca mesma da democracia. Essa significa para eles o regime de indiferença generalizada, a igual possibilidade de ser democrata, antidemocrata, ou indiferente à democracia. Quaisquer que pudessem ser os sentimentos de Flaubert em relação ao povo ou à República, sua prosa, ela era democrática. Ela era mesmo a encarnação da democracia.

Sartre certamente não foi o primeiro a converter um argumento reacionário em argumento progressista. As interpretações “políticas” e “sociais” pelas quais os críticos do século XX tentaram iluminar a literatura do XIX retomam, essencialmente contra o romance “burguês”, as análises e os argumentos nostálgicos de ordem monárquica e representativa. Pode-se divertir com eles. Melhor é tentar compreender suas razões. É necessário, para isso, reconstituir a lógica que atribui a certa prática da escritura uma significação política, ela mesma suscetível de ser lida em dois sentidos opostos. É necessário, assim, identificar a relação entre três coisas: uma maneira de escrever, que tende a subtrair as significações; uma maneira de ler que vê um sintoma nessa retirada do sentido; e, enfim, a possibilidade de interpretar de maneiras opostas à significação política desse sintoma. A indiferença da escritura, a prática da leitura sintomática e a ambivalência dessa prática pertencem a um mesmo dispositivo. E esse dispositivo bem que poderia ser a literatura ela mesma, a literatura como regime histórico de identificação da arte de escrever, como nó específico entre um regime de significação de palavras e um de visibilidade das coisas.

A novidade histórica significada por meio do termo “literatura” é isso: não uma linguagem particular, mas uma nova maneira de ligar o dizível e o visível, as palavras e as coisas. É isso que estava em jogo na crítica dos campeões das belas letras clássicas contra Flaubert, mas também contra todos os artesãos dessa prática nova da arte de escrever chamada literatura. Esses inovadores, diziam os críticos, haviam perdido o sentido de ação e significação humanas. Estes queriam dizer, com isso, que aqueles haviam perdido o sentido de certa espécie de ação e de certa maneira de ler ação e significação. Para compreender o que seria esse sentido perdido, é necessário lembrar-se do velho princípio aristotélico que sustentava a ordem representativa clássica. A poesia, segundo Aristóteles, não é definida por um uso específico da linguagem. Ela é definida pela ficção. E a ficção é a imitação dos homens que agem. Esse princípio aparentemente simples definia de fato certa política do poema. Ele opunha com efeito a racionalidade causal das ações à empiricidade da vida. A superioridade do poema, que encadeia as ações, sobre a história, que conta a sucessão de fatos, era homóloga à superioridade dos homens que participam do mundo da ação sobre aqueles que estão confinados ao mundo da vida, ou seja, da pura reprodução da existência. Em conformidade com essa hierarquia, a ficção era dividida em gêneros. Havia os gêneros nobres, consagrados à pintura das ações e dos personagens elevados, e os gêneros baixos, consagrados às histórias de pessoas menores. A hierarquia dos gêneros submetia, também, o estilo a um princípio de convenção: os reis deveriam falar de reis e as pessoas comuns, de pessoas

comuns. Esse conjunto de normas definia bem mais que uma restrição acadêmica. Ela ligava a racionalidade da ficção poética a certa forma de inteligibilidade das ações humanas, a certo tipo de adequação entre as maneiras de ser, de fazer e de dizer.

A “petrificação” da linguagem, a perda do sentido tanto de ação quanto de significação humanas, era o dismantelamento dessa hierarquia poética segundo uma ordem do mundo. O aspecto mais visível desse dismantelamento era a supressão de toda hierarquia entre temas e personagens, de todo princípio de adequação entre estilo e um tema ou personagem. O princípio desta revolução, formulada no início do século XIX no prefácio de *Lyrical Ballads*, de Wordsworth e Coleridge, encontra-se realizada por Flaubert até sua consequência extrema. Não há mais nem temas bonitos nem feios. Isso não quer dizer simplesmente, como em Wordsworth, que as emoções das almas mais simples estão tão suscetíveis à poesia quanto à das mais elevadas. Isso significa, mais radicalmente, que não há mais qualquer tema, que a combinação das ações e a expressão de pensamentos e sentimentos, que eram o cerne da composição poética, são nelas mesmas indiferentes. Aquilo que faz a textura da obra é o estilo, que é “uma maneira absoluta de ver as coisas”. Os críticos da época de Sartre quiseram identificar esta “absolutização do estilo” com um esteticismo aristocrático. Contudo, os contemporâneos de Flaubert não se confundiram com esse “absoluto”: ele não queria dizer elevação sublime, mas sim dissolução de toda ordem. O caráter absoluto do estilo foi inicialmente a ruína de todas as hierarquias que haviam governado a invenção dos temas, a composição das ações e a convenção das expressões. Nas próprias declarações da arte pela arte, era necessário ler a fórmula de um igualitarismo radical. Essa fórmula não derrubava somente as regras das artes poéticas, mas toda uma ordem do mundo, todo um sistema de relações entre as maneiras de ser, de fazer e de dizer. A absolutização do estilo era a fórmula literária do princípio democrático de igualdade. Ela ia ao encontro da destruição da velha superioridade da ação sobre a vida, da promoção social e políticas de seres quaisquer, de seres condenados à repetição e à reprodução da vida nua e crua.

Resta saber como se entende essa “promoção” democrática de vidas quaisquer correlacionada à “indiferença” da escritura. Os críticos de Flaubert tinham feito disso uma doutrina. A democracia, para eles, dividia-se em duas coisas: um sistema de governo, no qual eles viam uma utopia autodestrutiva; mas também uma “influência social”, uma maneira de ser da sociedade caracterizada pelo nivelamento das condições e das maneiras de ser e de sentir. Se a democracia política estava condenada a morrer em virtude de sua utopia, este processo social não podia ser impedido – no máximo contido e dirigido pelas almas bem nascidas – e ele não poderia deixar de colocar sua marca nos escritos. É por isso que esses críticos não insistiam em corrigir Flaubert, a mostrar, como Voltaire fazia com Corneille, quais temas ele devia escolher e como ele devia tratá-los. Ao contrário, eles explicavam a seus leitores por que Flaubert estava condenado a escolher tais temas e tratá-los de tal maneira. Eles protestavam em nome dos valores perdidos, mas seu protesto enunciava-se ele mesmo sob o enquadramento do novo paradigma que fazia da literatura uma “expressão da sociedade”, a ação de forças impessoais escapando à vontade dos autores. Contudo, talvez seu fatalismo de homens bem-nascidos a respeito da “torrente democrática” lhes escondia a dialética mais complexa iniciada por essa ideia da literatura como expressão da

sociedade. A referência global a um estado de sociedade esconde, de fato, a tensão que une e opõe, ao mesmo tempo, o princípio democrático e o exercício de um novo regime de expressão.

Isso porque a democracia não determina por ela mesma nenhum regime de expressão particular. Ao contrário, ela rompe toda lógica determinada de relação entre a expressão e seu conteúdo. O princípio da democracia não é o nivelamento – real ou suposto – das condições sociais. Não é uma condição social, mas sim uma ruptura simbólica: a ruptura de uma ordem determinada de relações entre os corpos e as palavras, entre as maneiras de falar, de fazer e de ser. É nesse sentido que se pode opor a “democracia literária” à ordem representativa clássica. Esta vinculava à superioridade da ação sobre a vida certa ideia da fala. É isso que Voltaire resumia quando evocava com nostalgia o público de Corneille. O dramaturgo, explicava Voltaire, escreve para um público constituído por príncipes, generais, magistrados e pregadores. Ele escreve, em suma, para homens que agem por meio da palavra. No regime representativo de fato, escrever é, antes de mais nada, falar. Falar é o ato do orador que persuade uma assembleia, do general que discursa a suas tropas ou do pregador que edifica as almas. O poder de fazer arte com as palavras era ligado ao poder de uma hierarquia da palavra, de uma relação conjunta entre os atos de palavra e de audiências definidas sobre as quais esses atos de palavra deviam produzir efeitos de mobilização dos pensamentos, das emoções e das energias. Voltaire já lamentava o colapso dessa ordem. O auditório de suas tragédias já não era aquele de Corneille. Não se tratava mais de um auditório de magistrados, príncipes ou pregadores. Tratava-se somente de “certo número de jovens homens e jovens mulheres” (VOLTAIRE, 1975, p. 830-831). Em outras palavras, qualquer pessoa, ninguém em particular, nenhuma instância social garantindo o poder do discurso.

Tal era, mais ainda, o público que lia os romances de Balzac ou de Flaubert. A literatura é esse novo regime da arte de escrever no qual o escritor é qualquer um e o leitor é qualquer um. É nesse ponto que as frases desses romancistas podem ser comparadas às pedras mudas. Elas eram mudas no sentido em que Platão havia oposto as “pinturas mudas” da escritura à palavra viva apresentada pelo mestre como uma semente destinada a crescer na alma do discípulo. A literatura é o reino da escritura, da palavra que circula fora de toda relação com destinação determinada. Essa palavra muda, dizia Platão, rola da esquerda para a direita sem saber a quem convém ou não falar. O mesmo se aplica a essa literatura que não se endereça mais a nenhuma audiência específica, partilhando uma mesma posição na ordem social e tirando deste *ethos* as regras de interpretação e os modos de sensibilidade organizados. Como a letra errante denunciada pelo filósofo, ela circula sem destinatário específico, sem mestre para acompanhar-lhe, sob a forma destes fascículos impressos que se arrastam um pouco por todo lado, sob a forma de cabines de leituras exibidas aos ventos, e oferecendo suas situações, seus personagens e suas expressões à livre disposição de qualquer um que queira deles tomar posse. Basta para isso saber ler o impresso, capacidade que os ministros das monarquias censitárias, eles mesmos, julgam necessário difundir entre o povo. É nisso que consiste a democracia da escritura: seu mutismo falante revoga a distinção entre os homens da palavra em ato e os homens da voz sofredora e ruidosa, entre aqueles que agem e aqueles que só vivem. A democracia da escritura é o regime da letra em liberdade sobre a qual todos podem assumir o controle, seja para se apropriar da vida dos heróis ou das heroínas dos romances, seja para se tornar escritor, seja ainda para

introduzir-se nas discussões sobre os assuntos de interesse comum. Não se trata de influência social irresistível, trata-se de uma nova partilha do sensível, de uma relação nova entre o ato de palavra, o mundo que ele configura e as capacidades daqueles que povoam o mundo.

A era estruturalista quis fundar a literatura sobre uma propriedade específica, um uso próprio da escritura que foi nomeada por esses críticos de “literariedade”. Entretanto, a escritura é tudo menos uma linguagem rendida à pureza de sua materialidade significativa. A escritura significa o inverso de tudo que é próprio da linguagem, ela significa o reino da impropriedade. Se se quer nomear então “literariedade” o status da linguagem que torna a literatura possível, é necessário entendê-la de maneira oposta à visão estruturalista. A literariedade que tornou possível a literatura como forma nova da arte da palavra não é nenhuma propriedade específica da linguagem literária. Pelo contrário, ela é a radical democracia da letra da qual qualquer um pode apossar-se. A igualdade dos temas e das formas de expressão que define a novidade literária encontra-se ligada à capacidade de apropriação de um leitor qualquer. A literariedade democrática é a condição da especificidade literária. Contudo, essa condição ameaça, ao mesmo tempo, arruinar essa especificidade, já que significa a ausência de toda fronteira entre a linguagem da arte e aquela da vida qualquer. Para responder a essa ameaça de desaparecimento inerente ao poder novo da literatura, a política da literatura teve que se duplicar. Ela se esforçou para romper esta solidariedade, dissociar a escritura literária da literariedade que é sua condição. Não é por acaso que a literatura absolutizada encenou frequentemente as desgraças daquele ou daquela que leu livros demais, que buscou demais transformar as palavras e as histórias dos livros na matéria de sua própria vida: Véronique Graslin, Ruy Blas, Emma Bovary, Bouvard e Pécuchet, Judas, o obscuro, e tantas outras figuras dessa literariedade que suporta e arruína, ao mesmo tempo, o caráter absoluto do literário. Mas o caso não pode se resolver somente pela moral da fábula, expondo as desgraças que esperam aqueles que brincaram assim com a disponibilidade das palavras. O que a literatura opõe às usurpações da literariedade democrática é outra potência de significação e de ação da linguagem, outra relação das palavras com as coisas que elas designam e com os sujeitos que as portam. É, em resumo, outro *sensorium*, outra maneira de ligar um poder de afeição sensível e um poder de significação. Ou ainda, outra comunidade do sentido e do sensível, outra relação das palavras com os seres, é também outro mundo comum e outro povo.

Isso que a literatura opõe ao privilégio da palavra viva, que correspondia, na ordem representativa, ao privilégio da ação sobre a vida, é uma escritura concebida como máquina de fazer falar a vida, uma escritura ao mesmo tempo mais muda e mais falante que a palavra democrática: uma palavra escrita sobre o corpo das coisas, subtraída ao apetite dos filhos e filhas dos plebeus; mas também uma palavra que não é proferida por ninguém, que não responde a nenhuma vontade de significação, mas exprime a verdade das coisas da mesma maneira que os fósseis ou as estrias das pedras carregam sua história escrita. Esse é o segundo sentido da “petrificação” literária. As frases de Balzac ou de Flaubert eram talvez pedras mudas. No entanto, aqueles que proferiam esse julgamento sabiam também que, na era da arqueologia, da paleontologia e da filologia, as pedras também falam. Elas não têm voz como os príncipes, os generais ou os oradores. Porém, elas falam deles ainda melhor. Elas carregam sobre seus corpos o testemunho de

sua história. E esse testemunho é mais confiável que qualquer discurso proferido por uma boca humana. Ele é a verdade das coisas que se opõe à tagarelice e à mentira dos oradores.

O universo representativo clássico ligava a significação à vontade de significar. Ele fazia dessa ligação fundamentalmente uma relação de correspondência, a relação de uma vontade ativa à outra vontade sobre a qual a primeira queria agir. Esse é o poder da palavra em ato que os oradores revolucionários haviam subtraído à ordem hierárquica da retórica clássica, inventando uma continuidade entre a eloquência das repúblicas antigas e aquela da Revolução nova. A literatura implementa outro regime de significação. A significação não é mais uma relação de vontade com vontade. Ela é uma relação de signo com signo, uma relação inscrita sobre as coisas mudas e sobre o corpo mesmo da linguagem. A literatura é o desenvolvimento e a decodificação dos signos que são escritos diretamente nas coisas. O escritor é o arqueólogo ou o geólogo que faz falar as testemunhas da história comum. Esse é o princípio que instaura o romance dito realista. O princípio dessa forma pela qual a literatura impõe sua potência nova não é, de forma alguma, como se diz usualmente, o de reproduzir os fatos em sua realidade. É de desenvolver um novo regime de adequação entre o significado das palavras e a visibilidade das coisas, de fazer aparecer o universo da realidade prosaica como um imenso tecido de signos o qual carrega escrita em si a história de um tempo, de uma civilização ou de uma sociedade.

No início de *La peau de chagrin*, Balzac conduz o herói Raphaël por uma loja de antiguidades. Nessa loja, os objetos de todas as épocas e de todas as civilizações estão misturados, bem como estão misturados entre si objetos de arte, de religião e de luxo e aqueles pertencentes à vida comum: os crocodilos, os macacos e as serpentes empalhados parecem sorrir para os vitrais da igreja ou parecem querer morder os bustos. Um vaso de Sèvres ladeia uma esfinge egípcia, Madame Du Barry olha um cachimbo indiano, e uma máquina pneumática cega o imperador Augusto. Essa loja em que tudo se mistura compõe, diz Balzac, um poema sem fim. Esse poema é duplo: ele é o poema da grande igualdade das coisas nobres ou vis, velhas ou modernas, decorativas ou utilitárias. Mas também é, inversamente, a exibição de objetos que são todos, ao mesmo tempo, os fósseis de uma época, os hieróglifos de uma civilização. Isso também se aplica ao esgoto de Paris descrito por Victor Hugo em *Les Misérables*. O esgoto, diz Hugo, é “a fossa da verdade” onde as máscaras caem ou os signos da grandeza social se igualam aos dejetos da vida de qualquer um. De um lado, tudo isso cai na indiferença igualitária, mas, de outro, toda uma sociedade pode aí se ler em sua verdade por meio dos fósseis que ela deposita incessantemente em seu submundo.

Essa verdade da vida, que a literatura da idade romântica opõe às verossimilhanças da retórica e da poética clássicas, tem sua genealogia indicada por Balzac quando ele interpela, na descrição da loja fabulosa, um paralelo entre duas poesias: a artificial, aquela do poeta das palavras, Byron nesse caso, que exprime em versos seus tormentos íntimos e as inquietações do tempo, e a verdadeira poesia nova, aquela do geólogo, Cuvier, que reconstrói as cidades a partir de alguns dentes, que repoeva as florestas a partir de fetos impressos sobre a pedra fóssil ou reconstitui as raças dos animais gigantes a partir de um osso de mamute. A verdade da literatura se inscreve na via aberta por essas ciências que fazem falar os escombros sem vida: fósseis do paleontologista, pedras ou dobras de terreno do geólogo, ruínas do arqueólogo, medalhas e

inscrições do “antiquário”, fragmentos do filólogo. Ela confessa sua verdade à sociedade nova da mesma maneira que todos esses estudiosos procuraram restaurar a verdade da vida dos povos antigos ou arrancar da natureza muda o segredo dos primeiros tempos de sua história. Esse é o modelo de verdade que a literatura que nascia opunha ao mesmo tempo aos princípios hierárquicos da tradição representativa e à democracia sem lei da letra errante.

Isso significa também que ela opõe aos príncipes de ontem e ao povo da democracia outro povo, aquele que filólogos, antiquários e arqueólogos reinventaram contra a poética de Aristóteles e contra a Grécia domesticada do século de Luís XIV. Sua inversão da racionalidade representativa inscreve-se de maneira natural no prolongamento da revolução que havia operado Vico libertando a figura do “verdadeiro” Homero: um Homero que era poeta ao contrário de toda lógica representativa, porque ele não era um inventor de histórias, de personagens e de expressão, mas sim a voz de um povo ainda em sua infância, incapaz de distinguir a ficção da história, ou a expressão prosaica do *tropo* poético. O que serve de modelo à literatura, para além das verossimilhanças e das convenções rejeitadas, é essa imediata identidade do poético e do prosaico.

No entanto, a transferência não ocorre por si só. Isso porque todos aqueles que, na era romântica, sonharam com essa identidade da arte e da vida prosaica, fizeram-no de maneira nostálgica, buscando um paraíso perdido. Essa poesia “ingênua” era a expressão de um mundo onde a poesia só existia como atividade separada, onde nem mesmo a lógica de esferas de atividade separadas existia. Ela era a emanção de uma civilização na qual a vida privada não se opunha à vida pública, na qual o culto religioso era idêntico à celebração da coletividade cidadã e na qual a história dos antepassados era inseparável daquela das divindades mitológicas, na qual a escultura e a música, o teatro e a dança eram funções da vida coletiva, e na qual a participação na vida pública ocorria tanto nos exercícios dos ginásios quanto na aprendizagem da cítara. Ora, todas essas condições da poesia como expressão de um povo haviam desaparecido da civilização moderna. Esta se definia inclusive por propriedades exatamente inversas. O espírito de análise que aí separava a razão do mito e a história da ficção era a expressão de um mundo no qual as funções se separam, onde o Estado não se funda mais na filiação divina, mas sim sobre as necessidades racionais da gestão das populações, onde as forças da indústria arrancaram a natureza das ninfas e dos faunos e onde as leis do valor de mercado relegaram os outros valores à esfera dos comportamentos individuais, onde a arte trabalha para o prazer dos amantes e não para as celebrações da vida coletiva, e onde a religião tende a conter-se no interior do coração. Esse mundo tem seu centro de gravidade mais ao Norte, lá onde as condições climáticas favorecem o confinamento em casa e a constituição de uma vida privada que encontra nela mesmas satisfações o bastante para que possa renunciar à vida pública.

Os espíritos lúcidos da idade romântica daí concluíram que a bela poesia antiga, a poesia “ingênua” fundada sobre a poeticidade mesma da vida não é mais possível, pois a prosa dos interesses materiais, da administração e do pensamento científico afastara definitivamente as bodas antigas da poesia, da mitologia e da vida coletiva. Com Hegel, eles afirmam que a arte e a poesia, como formas de expressão da vida coletiva, são coisas do passado. Com Schiller e Madame de Staël, eles declaram que a poesia por vir ou a literatura nova deve ir em sentido contrário a todo retorno sonhado em relação a uma materialidade perdida, que ela deve estar à vanguarda do

movimento que dissolve as substancialidades poéticas antigas na corrente do pensamento que se volta sobre si mesmo, explora seu próprio domínio e participa, sobre essas bases, da batalha de ideias. É assim que Madame de Staël compreende a democracia literária nova: a literatura encontrará seu domínio de predileção na observação de uma vida interior agora alargada e aprofundada porque ela não é mais limitada ao componente masculino e nobre da humanidade. Ela encontrá-lo-á também no domínio das ideias abstratas cujos contemporâneos sabem que o progresso interessa ao futuro de todos.

Esse é o diagnóstico que traz a obra que estabelece, no ano de 1800, a palavra literatura. Contudo, o futuro literário não confirmou esse diagnóstico. Talvez os sonhos de uma nova Grécia, ou as antiguidades e as mitologias de substituição solicitadas ao *Romancero*, ao *Cor merveilleux de l'enfant*, às lendas populares, aos druidas, aos mártires cristãos e à Idade Média, fracassaram. Está aí o ponto interessante: a resposta ao diagnóstico de ruptura entre a prosa do mundo moderno e a velha poesia idêntica ao tecido da vida coletiva não veio por parte das antiguidades, das mitologias ou das literaturas populares de substituição. Ela veio do coração mesmo daquele que parecia refutar a velha poesia: a prosa da vida moderna, das fachadas fechadas e das vidas encerradas, mas também dos novos templos de ouro e da mercadoria, como também de seus subterrâneos obscuros e de seus esgotos sórdidos.

Essa é a lição que, em *Illusions Perdues*, Balzac ministra ao leitor, ao mesmo tempo em que ensina ao poeta da província, Lucien de Rubempré. Esse aprende, ao chegar à capital do bom gosto, que esta é, na verdade, a capital do comércio e que a poesia está submissa às leis da indústria literária e aos caprichos de um jornalismo comprado. Ele deverá então tentar vender *Marguerites*, fruto de sua aspiração poética ideal, aos livreiros das *Galleries de Bois du Palais Royal*, espécie de acampamento sórdido, situado ao lado da *Bourse* e em um local privilegiado de prostituição. No entanto, essa descida do poeta aos infernos onde se vendem as ideias e os corpos é, para o leitor, a ocasião de descobrir uma poesia com um vigor completamente diferente daquela dos sonetos de Lucien. Esse “palácio excêntrico”, com sua cobertura lavada, seu gesso refeito, suas velhas pinturas e seus cartazes fantásticos; essas treliças nas quais vegetam “os produtos mais bizarros de uma botânica desconhecida pela ciência”, onde as flores de retórica de uma maculatura se misturam às flores de uma roseira, onde os prospectos florescem nas folhagens e onde os detritos da moda sufocam a vegetação; essas boutiques de modistas “cheias de chapéus inconcebíveis”, esses vales de lama endurecida”, essas “vidraças sujas pela chuva e pela poeira”, essa “república de tábuas secas pelo sol e como que já inflamadas pela prostituição”, onde pisam agentes da Bolsa e políticos, jornalistas e prostitutas, tudo isso compõe uma “poesia infame” (BALZAC, 1983, p. 209-214). Mas essa poesia infame da mistura de gêneros, de atividades e de épocas é justamente a forma moderna dessa poesia imanente a um mundo onde vive aquilo que se chama o segredo perdido. Não é verdade que o mundo moderno é o universo da racionalidade parda dos sábios, dos administradores, e dos mercadores. É o mundo onde tudo se mistura, onde a decoração da mercadoria iguala-se a uma gruta fantástica, onde todo letreiro se torna um poema e a cifra de um mundo vivido; todo prospecto, uma vegetação desconhecida; todo resíduo, o fóssil de um momento da civilização; toda ruína, o monumento de uma sociedade. O mundo moderno é um gigantesco amontoado de ruínas e populações fósseis renovadas sem

cessar, um vasto tecido de hieróglifos a ser lido sobre os muros. A cidade antiga ideal, onde a vida no grande dia iluminado, as atitudes dos corpos nos ginásios e o drapejo das roupas ofereciam-se antecipadamente ao cinzel do escultor e à pompa da festa, encontra seu equivalente oposto neste universo onde o dentro e o fora se misturam, como o novo e o antigo, os signos da vida prosaica e aqueles da poesia. O caos da vida guarda uma potência de linguagem e de racionalidade que supera de longe a velha lógica das ações. Que cálculo de episódios de um drama, que discórdia íntima de um herói de tragédia jamais se igualará à potência de linguagem presente no cafarname das *Galleries de Bois*, assim como já presente no chapéu e no *spencer* do primo Pons?

É necessário, assim, aprofundar singularmente a tão simples ideia simples da literatura como expressão da sociedade “democrática”. As profusões descritivas do romance experimentam algo bem diferente da pretensa febre democrática de consumo. Não se consome nas lojas de Balzac: nelas, leem-se os sintomas dos novos tempos, reconhecem-se os escombros de mundos que ruíram, encontram-se os equivalentes das divindades mitológicas passadas. O mundo moderno que eles emblematizam é um vasto tecido de signos, de ruínas e de fósseis que consideram a poesia nova, a poesia da prosa do mundo, o trabalho de filólogos, arqueólogos ou geólogos. Mas é também um mundo repovoado por criaturas fantásticas, instaladas sob todas as fachadas ou escondidas atrás de todos os portões, de novas divindades da terra e do inferno. A literatura é indissolúvelmente uma ciência da sociedade e a criação de uma mitologia nova. A partir dela se define a identidade de uma poética e de uma política. O novo regime de significação que destitui de seus privilégios a vontade de significar e a palavra em ato define assim uma distância em relação à cena política democrática. Ela constitui-se, efetivamente, de bom grado, desviando as palavras, as frases e as figuras dos textos fundadores e da retórica dominante. A essa produção democrática da literatura opõe-se outra política, cujo princípio é dar à sua vaidade o estardalhaço dos oradores do povo, nutridos pela velha retórica, abandonar o palco da palavra proferida pelas vozes sonoras para decifrar os testemunhos que a sociedade, ela mesma, dá a ler, para desenterrar aquilo que ela deposita, sem o querer nem o saber, em seus submundos obscuros. À cena barulhenta dos oradores opõe-se a viagem aos subterrâneos que detêm sua verdade escondida.

Essa política da literatura, alternativa àquela dos combatentes da República, está representada de forma exata em *Les Misérables*, quando Jean Valjean deixa a barricada onde Enjolras e seus amigos estão mortos para mergulhar, com o corpo ferido de Marius, nas profundezas do esgoto, onde os despojos misturados da grandeza e da miséria, da pompa social e do artifício teatral dão testemunho de outra igualdade, em outra linguagem. O romancista tem, evidentemente, simpatia pelos republicanos mortos em virtude de seus ideais. Entretanto, à lógica mesma do romance, opõe-lhe outro povo, outro regime de palavra, outra comunidade de vivos e mortos. É da mesma maneira que Michelet escreve sua *Histoire de la Révolution française*. Quando ele descreve a festa da Federação nas cidades e nos vilarejos da França, ele evoca com entusiasmo os testemunhos escritos pelos oradores do lugar. Mas ele não cita nenhum desses testemunhos. A razão disso é clara: a retórica do vilarejo republicano é composta por palavras e as imagens tomadas de empréstimo à retórica dos oradores da capital, a qual toma emprestada por sua vez a retórica antiga aprendida nos colégios da monarquia. Essa voz de empréstimo que é a voz dos militantes da República, ele substitui por outra, a voz da própria República, como

adequação dos corpos e das significações. Ele nos diz, então, quem fala por meio dos escritos dos oradores do vilarejo: a voz da terra e das colheitas, ou o combate das gerações. Michelet é um ardente republicano. Todavia, é um republicano da idade da literatura e, na idade da literatura, as coisas mudas falam da República melhor que os oradores republicanos.

Não há, logo, *uma* política da literatura. Essa política é, ao menos, dupla. A “petrificação” de que os críticos reacionários do século XIX e os críticos progressistas do século XX acusam juntos a nova literatura é, na verdade, o entrelaçamento de duas lógicas. De um lado ela marca o colapso do sistema de diferenças que submetia a representação às hierarquias sociais. Ela cumpria a lógica democrática da escritura sem dono nem destinação, a grande lei da igualdade de todos os temas e a disponibilidade de todas as expressões, que marca a cumplicidade do estilo absoluto com a capacidade de qualquer um de apoderar-se de quaisquer palavras, frases ou histórias. De outro lado, porém, ele opõe à democracia da escritura uma poética nova que inventa outras regras de adequação entre a significação das palavras e a visibilidade das coisas. Ela identifica essa poética com uma política, ou antes, com uma metapolítica, se é justo chamar de metapolítica a tentativa de substituir as cenas e os enunciados da política pelas leis de uma “verdadeira cena” que lhes sirva de fundamento. É bem isso que fez a literatura ao deixar os tumultos da cena democrática dos oradores para viajar nas profundezas da sociedade, inventando esta hermenêutica do corpo social, esta leitura das leis de um mundo sobre o corpo das coisas banais e das palavras sem importância com as quais a história e a sociologia, a ciência marxista e a ciência freudiana partilharão a herança. Quando Marx convida o leitor a mergulhar com ele nos infernos da produção capitalista como a ciência os encontra, escondidos sob a banalidade da troca comercial, sua referência textual é tomada de empréstimo à *Divina Comédia* de Dante. Contudo, o gesto hermenêutico que ele realiza é emprestado da poética d’ *A Comédia humana* balzaquiana. A mercadoria é uma fantasmagoria, uma coisa de aparência simples, mas que se revela em realidade como um nó de sutilezas teológicas: esse princípio da ciência marxista decorre diretamente da revolução literária, derivada da lógica das ações pretensamente governadas pelos seus fins racionais em direção a um mundo de significações escondidas na aparente banalidade. Ele lhe toma emprestado até seu princípio mais paradoxal: para compreender a lei de um mundo, não é necessário apenas buscá-lo nas coisas banais: é necessário dar a essas coisas banais seu aspecto suprassensível, fantasmagórico, para nelas ver aparecer a escritura cifrada do funcionamento social. É por isso que, mais tarde, Walter Benjamin poderá recorrer à teoria marxista do fetichismo para explicar, por meio da fantasmagoria mercantil e da topografia das passagens parisienses, a estrutura da formação de imagens baudelairiana. É que a perambulação baudelairiana tem seu lugar menos nas passagens dos Grands Boulevards parisienses que na loja-gruta de Balzac, aquele que conceitualiza a teoria do fetichismo e que assombrará o sonho surrealista do inspirador imediato de Benjamin, Aragon, cuja caminhada encantada pelas passagens do Opéra e diante da boutique obsoleta do vendedor de bengalas prolonga a descrição fantástica das Galeries de Bois e de seus modistas de chapéus inconcebíveis. Não se trata da influência de tal autor sobre outro. Trata-se do modelo poético e metapolítico introduzido pela literatura como tal, ao qual nossas ciências humanas e sociais devem em grande parte seus modos de interpretação.

A cumplicidade mencionada mais acima entre os críticos com tendências marxistas do século XX e os críticos reacionários do século XIX deve, então, ser considerada sob um enquadramento mais amplo. A possibilidade de dois diagnósticos opostos sobre a “política” da literatura se inscreve, ela mesma, em enquadramentos interpretativos forjados por essa literatura que se pretendeu, com Hugo, “história dos costumes” ou, com Balzac, “arqueologia do mobiliário social”. Os críticos do século XX acreditaram, em nome da ciência marxista ou freudiana, da sociologia ou da história das instituições e das mentalidades, que desmistificavam a ingenuidade literária e enunciavam seu discurso inconsciente ao mostrar como suas ficções denotavam, sem o saber, as leis da estrutura social, o estado da luta de classes, o mercado dos bens simbólicos ou a estrutura do campo literário. Entretanto, os modelos explicativos que eles utilizaram para identificar o verdadeiro sobre o texto literário são os modelos forjados pela própria literatura. Analisar as realidades prosaicas como fantasmagorias que portam testemunho da verdade oculta de uma sociedade, dizer a verdade da superfície viajando pelas profundezas e enunciando seu texto social inconsciente que aí se decifra, esse modelo da leitura sintomática é a invenção própria da literatura. Ela é o próprio modo de inteligibilidade por meio do qual sua novidade se afirmou e o qual ela transmitiu a essas ciências da interpretação, as quais acreditaram que, aplicando-o de volta, forçariam a literatura a confessar sua verdade escondida.

O que torna esses retornos ao remetente tão ricos e tão fúteis ao mesmo tempo, não é só que a literatura tenha fornecido ela mesma os esquemas de pensamento com os quais se pretende desmistificá-la, mas também que ela não tenha esperado por esses críticos para problematizar sua própria ciência, para fazer disso, ela mesma, o objeto de um diagnóstico e de uma revisão. O caos da loja de antiguidades ou da casa de jogo, das Galeries de Bois ou do jornal, deixa-se certamente tratar, em Balzac, por poema hermenêutico. Todavia o poema hermenêutico, ao contrário, lê-se como sintoma do estado do corpo social. Há em toda parte a linguagem inscrita nas coisas, em toda parte o pensamento que trabalha sua própria inércia. Contudo, esse excesso de palavra e de pensamento deixa-se, por sua vez, interpretar como o signo da doença de uma época e de uma sociedade. A profusão hermenêutica que aparecia de início como o antídoto à apropriação democrática selvagem das palavras, das frases e das histórias, logo se encontra assimilada ao mesmo excesso de palavras. E a literatura então volta sua ciência sintomática contra a profusão dos signos e das decodificações que ela mesma havia orquestrado. Esse é o princípio desse contramovimento que Sartre observa nas obras dos contemporâneos de Flaubert e que ele atribui a um desejo aristocrático de constituir um santuário de palavras reservado aos letrados. É preciso ver, sobretudo, o processo pelo qual a hermenêutica literária vira-se contra si própria, verte a embriaguez de suas decodificações na conta do excesso democrático das palavras e dos pensamentos e percebe nesta “linguagem da vida”, que ela havia oposto à racionalidade representativa das ações e do querer-dizer, um perigo a essa vida ela mesma. Ninguém resumiu melhor esta reviravolta que Taine em suas descrições de uma cidade sufocando sob o peso das palavras e dos pensamentos comprimidos:

Em um banco do Luxemburgo, você escuta uma discussão médica; no canto dessa calçada um geólogo lhe conta as descobertas das últimas escavações. Esse

longo museu faz você atravessar, em uma meia-hora, toda a história. Essa ópera que se escuta joga-o no meio de pensamentos extintos há meio século. Em duas horas em um salão, você passará em revista todas as opiniões humanas [...]. De todos esses cérebros que fumegam, o pensamento sai como um vapor; involuntariamente o aspiramos; ele efervesce em todos esses olhos inquietos ou fixos, sobre rostos murchos e amarrotados, nesses grandes gestos precipitados e precisos; aqueles que chegam pela primeira vez têm vertigens; essas ruas falam demais, essa multidão apressada corre sempre; há tantas ideias penduradas nos vidros, amontoadas nas bancadas, impressas nos monumentos, pregadas nos cartazes, deslizando pelas fisionomias que são por elas encobertas e oprimidas. (TAINÉ, 1865, p. 69-70)

A simetria inversa entre as condições da poesia antiga e aquelas da nova literatura ganha uma figura inquietante que pode se resumir assim: o que está relacionado com a saúde individual e coletiva dos espíritos e dos corpos, celebrada desde Winckelmann como a substância da arte grega, é o caos da cidade moderna, é esta multiplicidade de palavras e de pensamentos inscritos nas coisas, deformando os corpos e mantendo os espíritos numa febre perpétua. A relação da literatura com a política se complica, então, uma ou duas vezes mais. A diferença literária transfere-se, de fato, da decodificação dos signos para a apreensão das intensidades. Como essas intensidades são aquelas da febre que ela vê devorar o corpo social, duas vias se oferecem à literatura. Uma é tornar-se uma espécie de medicina perversa, fazendo arte de sua própria maneira de modular a pulsão da febre, de fazer queimar seus acessos de febre e ressoar sua música. É essa medicina perversa, gozando e fazendo gozar da doença que ela expõe, que Zola define ao fazer a crítica de *Germinie Larcetoux*, dos irmãos Goncourt, a história de uma ménade⁵ plebeia escondida na serva de bom coração (ZOLA, 2002, p. 754-763). É aquela que produz a poesia das lojas e das vitrines do *Ventre de Paris* ou do *Au Bonheur des dames* – que não são mais o caos da mistura a desvendar pela leitura dos signos, mas sim a avalanche do consumo em que os burgueses de Paris se tornam bacantes, lutando para rasgar o corpo da mercadoria divinizada, enquanto que o escritor médico se identifica com o artista vendedor de banca, que enfeita suas composições com tapeçarias brilhantes ou salsichas de cor de fogo a catedral onde flameja a mercadoria, e onde o povo tem agora seu templo, ao lado da igreja gótica abandonada. Assim, é permitido a ele ver-se como o poeta de uma “democracia” identificada à grande febre consumidora ou à sabedoria inconsciente do caos empurrando o corpo social rumo a um futuro desconhecido.

Assim, propõe-se uma identificação entre o ritmo da escritura e aquele de uma doença social – chamada talvez a descobrir-se como uma saúde sem precedentes. A essa se opõe outra medicina, preocupada em diferenciar os regimes de intensidade. Trata-se, então, de definir uma saúde diferente para a escritura e de construir para ela um plano de igualdade próprio, aquele de individualidades novas, elaboradas pela destruição mesma da máquina individual ou coletiva de significar e incendiar. É isso que talvez emblematize, em *Madame Bovary*, o célebre episódio dos comícios agrícolas em que dois discursos de sedução – aquele do conselheiro da prefeitura

⁵ N.T.: mulher que se deixa levar por suas paixões, por seu temperamento, que é arrebatada, impetuosa.

e aquele de Rodolfo – só atingem seus objetivos ao se perder em seus contrários, no murmúrio indiferente da vida a-significante: o torpor da tarde de verão e os mugidos das bestas por um lado; um perfume de baunilha e o turbilhão de poeira levantado pelas rodas de uma diligência por outro. Tanto à mudez demasiado tagarela da letra como à palavra escrita sobre as coisas e os corpos opõe-se, então, uma terceira espécie de equivalência da palavra e do mutismo: a respiração das coisas libertadas do império das significações. A palavra muda torna-se a pura intensidade das coisas sem razão, intensidade essa que se opõe ao mesmo tempo à dispersão democrática da letra errante e à tagarelice hermenêutica da universal decodificação dos signos. Essa terceira forma da palavra muda define ela mesma uma terceira forma de democracia. Esta pode ser resumida em uma piada de Flaubert na qual ele declara interessar-se menos pelo pobre esfarrapado que pelos piolhos que o devoram. Pode-se traduzir isso pelos termos emprestados de Deleuze: a igualdade romanesca não é a igualdade molar dos sujeitos democráticos, é a igualdade molecular dos microacontecimentos, das individualidades que não são mais indivíduos, mas diferenças de intensidade nas quais o ritmo puro cura de toda febre da sociedade.

A “petrificação” literária não se deixa levar, então, por nenhum esquema simples de adequação entre uma forma de escritura e um conteúdo político. Ela é feita da tensão entre três regimes de expressão os quais definem três formas de igualdade. Em primeiro lugar, há a igualdade dos sujeitos e a disponibilidade de toda palavra ou de toda frase para construir o tecido de qualquer vida. Essa disponibilidade sela a solidariedade entre os romancistas da comédia humana ou dos “costumes da província” e seus personagens; ela define a capacidade de quaisquer de seus leitores ou leitoras de recuperar o bem por eles roubado de seus semelhantes. Há, em seguida, a democracia das coisas mudas que falam melhor que todo príncipe de tragédia e também que todo orador do povo. E há, finalmente, essa democracia molecular dos estados de coisas sem razão, que recusa, simultaneamente, o estardalhaço dos oradores de clubes e a grande tagarelice hermenêutica da decodificação dos signos escritos sobre as coisas. Três “democracias”, se quisermos; três maneiras pelas quais a literatura identifica seu regime de expressão com um modo de configuração de um senso comum; três modos com os quais ela trabalha na elaboração da paisagem do visível, dos modos de decodificação desta paisagem e do diagnóstico sobre aquilo que os indivíduos e as coletividades fazem dela e com ela podem fazer. Mas também três políticas em tensão entre si, em tensão com as lógicas segundo as quais os coletivos políticos constroem os objetos de sua manifestação e as formas de sua enunciação subjetiva.

A política da literatura é o confronto dessas políticas. Isso equivale a dizer que essa crítica é, primeiramente, feita pelo jogo dessas tensões e pela experiência que ela mesma retira dos limites dos poderes do jogo. A literatura experiencia esses limites, seja por querer radicalizar o mutismo que a separa da tagarelice democrática, seja por querer exceder a democracia da letra tornando-se a linguagem nova do corpo coletivo. Flaubert ilustra bem o primeiro caso, em que a obra literária quer levar à insignificância o reino tagarela da interpretação. Ela quer opor uma *bêtise*⁶ a outra, opor a livre respiração dos fenômenos sem razão aos estereótipos da interpretação. Mas a partida se joga de fato a três: para anular a imbecilidade do reino das interpretações (a prosa dos jornais, aquela de Homais ou aquela dos manuais lidos por Bouvard e Pécuchet) na imbecilidade superior

6 N.T.: Imbecilidade, estupidez.

do estilo absoluto, o escritor também deve anular a distância que seus personagens tentam cavar na prosa do mundo para tecer-lhes, a partir daí, uma vida, com ajuda de palavras roubadas ao acaso de suas leituras. No entanto esse esforço tende a um limite que é a supressão da distância literária ela mesma. Ao fim de *Bouvard et Pécuchet*, os dois velhos copistas que quiseram viver os livros em vez de copiá-los são punidos por sua pretensão. Eles retornam ao seu púlpito e resignam-se a copiar por toda a eternidade aquilo que não seria mais que uma coleção de estereótipos. Eis um bom remédio para curar a doença democrática da escritura. Contudo, este bom remédio é também a autossupressão da literatura. Flaubert deve copiar ele mesmo tudo aquilo que ele faz seus personagens copiarem. Ele deve anular o trabalho pelo qual a prosa da literatura se separava dos lugares comuns da prosa do mundo. A pureza literária não pode desfazer o laço que a unia à democracia da literatura sem se suprimir a si própria. Seu próprio processo de diferenciação a conduz a esse ponto onde sua diferença torna-se impossível de delimitar.

A outra face do paradoxo apresentar-se-á no século seguinte, quando a vontade de se transformar em meio de intervenção obrigará uma leitura acusadora a acolher em suas páginas as mensagens padronizadas do mundo. Isso se evidencia na obra mais representativa da literatura política do século XX, o ciclo *USA* de Dos Passos. Quando Dos Passos intercala as frases estereotipadas das “atualidades” ou da “câmara escura” nas aventuras de seus personagens chacoalhados pelo caos de um mundo dominado pela lei do dinheiro, ele certamente toma emprestado à montagem dadaísta e surrealista. Contudo, mais profundamente, é a política de *Bouvard et Pécuchet* que ele retoma e que ele tenta inverter. A montagem dos estereótipos midiáticos, longe de significar a igualdade de todas as coisas, deve, de fato, fazer sentir as formas da dominação violenta de uma classe. De um lado, a narrativa dos destinos caóticos diz a verdade escondida sob tais estereótipos. Entretanto, inversamente, é esse anedotário dos estereótipos da dominação que dá às narrativas estilhaçadas pela errância de sua coerência, o sentido que a unifica. O dispositivo crítico novo toma, assim, sua eficácia da recusa da heroização e do sentimentalismo, do cinzento sobre o cinzento que tende a fundir os dois elementos de cujo choque mútuo espera-se alcançar o sentido político: os destinos dos personagens e o discurso sobre si do mundo da dominação. Ele joga com a redução assintomática da distância entre esse discurso vazio e a prosa lisa que esposa uniformemente os destinos das crianças perdidas e dos arrivistas, dos submissos e dos rebeldes. No entanto, a igualdade indiferente dos estereótipos contamina, por sua vez, a igualdade estilística aplicada à narrativa dos destinos que testemunham a violência da dominação. A crítica então está sempre à beira de seu colapso no caos indiferente dos destinos equivalentes no seio de um mundo que persegue imperturbavelmente um curso no qual a força impessoal dos estereótipos devora constantemente as mensagens claras da luta das classes. À morte de Emma Bovary ou ao retorno dos copistas a seu púlpito, responde o fim duplo do ciclo *USA*, no qual a filha do médico pobre, dedicada à causa do proletariado, caminha para uma reunião na qual denunciaria um novo crime, enquanto, à beira de uma rodovia, um vagabundo anônimo tenta inutilmente distrair um condutor do fluxo imperturbável da circulação. A política da “imbecilidade” literária realiza-se aqui na pureza de seu paradoxo. Não se pode ter, ao mesmo tempo, a força denunciadora do sentido e a força denunciado do não-sentido. Mais exatamente, não se pode colocá-los juntos, unir suas potências na distância da frase, sem que uma anule a outra. A frase do estilo absoluto

anulava-se em última instância nos estereótipos da prosa do mundo. Está aqui, por uma simetria inversa, a diferença crítica, política que se torna, em último recurso, indistinguível.

É outra forma de autossupressão que encontra a literatura quando quer exceder o “mutismo” democrático da letra para constituir uma nova escritura adequada a uma potência nova dos corpos. Esse é o projeto que perseguia, longe de toda “pintura de palavras”, o poeta escrevendo: “Que alma é sem defeitos?": aquele de uma poesia que esteja à frente da ação; de uma linguagem acessível a todos os sentidos e cantando as harmonias do novo amor e do novo corpo coletivo. Todavia, para efetuar a “alquimia do verbo” que deve permitir o canto novo da comunidade, o poeta, na verdade, não tem nada além do bricabraque⁷ do antiquário, que ele enumera no começo do poema homônimo: iluminuras populares, letreiros, literatura obsoleta, latim de igreja, livros eróticos sem ortografia, pequenos livros infantis, refrãos simplórios e ritmos ingênuos. O canto do futuro deve ser feito com os cacos da vida ordinária e os fósseis da história coletiva agrupados ao azar na loja do antiquário. Contudo, não há via que conduza o inventário dos signos mudos escritos sobre as coisas e a poeticidade dos refrãos obsoletos à poesia do futuro e ao hino do corpo coletivo.

Não se trata de um simples caso de ilusão ou impotência pessoais. A distância entre o projeto da alquimia do verbo e seu demonstra isso: a literatura tornou-se uma potente máquina de autointerpretação e de repoeitização da vida, capaz de converter todos os resíduos da vida comum em corpos poéticos e em signos de história. Essa capacidade nutriu o sonho de uma nova escritura e o sonho de um corpo novo dando uma voz àquela reapropriação do poder de poesia e de história comuns escritos sobre qualquer letreiro, refrão obsoleto ou livro fora de uso. Mas, nesse meio tempo, a decodificação da palavra muda se partiu em duas. De um lado, ela entrou no modo ordinário de gestão da opinião, na rotina da universal reportagem denunciada por Mallarmé. Para escapar desse destino, ela quis exceder-se na decodificação do indecifrável, no esforço para tirar do refrão tolo, enquanto tolo, o ritmo de um mundo desconhecido onde a poesia e a prosa seriam, de novo, imediatamente confundidas. O poema de hieróglifos enfim decifrados deve, então, voltar à música do insignificante. O corpo novo cantando o hino do verbo novo está destinado a continuar como a utopia, ao mesmo tempo necessária e irrealizável, pela qual o regime da escritura literária se projeta além de si mesmo. No tempo do futurismo e da revolução soviética, o projeto de Rimbaud pôde se permitir o sonho de uma vida nova na qual arte e vida não seriam mais separadas. No tempo do surrealismo, o projeto regressou à poética da loja-gruta de Ali Baba que celebra Aragon no *Le Paysan de Paris*, e que Benjamin teoriza no pensamento do Messias por vir, surgindo do reino dos mortos das passagens parisienses. Contudo, em todos os casos, o poema do futuro terá encontrado a mesma contradição que o romance da vida, e o hino do povo, a mesma contradição que a obra de literatura pura. A vida da literatura é a vida dessa contradição.

O crítico ou o sociólogo quererão aqui levar a cabo sua revanche ao fazer dessa contradição a marca da velha ilusão que se imagina mudar a vida quando na verdade nada mais faz que a interpretar. No entanto, as interpretações são elas mesmas as mudanças reais, quando transformam as formas de visibilidade de um mundo comum e, com elas, as capacidades com que os corpos quaisquer podem exercê-las sobre uma paisagem nova do comum. E a frase que opõe a transformação do mundo à sua interpretação faz parte do mesmo dispositivo hermenêutico que

7 NT: bugigangas.

as “interpretações” que ela contesta. O novo regime de significação que sustenta a pureza da literatura torna duvidoso o próprio sentido da oposição entre interpretação do mundo e transformação do mundo. Uma reflexão sobre a política da literatura pode, então, ajudar-nos a compreender essa ambiguidade e algumas dessas consequências tanto nas ciências que pretendem interpretar o mundo como nas práticas que tencionam transformá-lo.

REFERÊNCIAS

- BALZAC, H. *Illusions perdues*, édition présentée par Maurice Ménard, Le livre de Poche, 1983.
- RANCIÈRE, J. A democracia literária. Entrevistador: Leneinde Duarte-Plon. *Trópico*, dez. 2007. Disponível em: <www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2943,1.shl>. Acesso em: 15 fev. 2016.
- _____. “Hypothèses”. *Politique de la Littérature*. Paris: Galilée, s/d.
- SARTRE, J.-P. *Qu’est-ce que la littérature?*, dans *Situations II*, Gallimard, 1948.
- TAINÉ, H. “Balzac”, dans *Nouveaux Essais de critique et d’histoire*, Paris, 1865.
- VOLTAIRE. *Commentaires sur Corneille*, dans *The Complete Works*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1975, t. LV.
- ZOLA, E. *Mes Haines*, dans *Oeuvres Complètes*, t.I, présentées par Henri Mitterrand, Nouveau monde éditions, 2002.

RECEBIDO EM: 15/02/2016 ACEITO EM: 16/04/2016

REFERÊNCIA ELETRÔNICA: RANCIÈRE, Jacques. Hipóteses. Tradução e apresentação Fernanda Ferreira dos Santos; revisão da tradução Aline Magalhães dos Santos. *Criação & Crítica*, n. 16, p. 108-127, jun. 2016. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.