

Da representação à expressão

JACQUES RANCIÈRE

APRESENTAÇÃO, TRADUÇÃO E NOTAS DE RENAN FERREIRA DA SILVA²

Apresentação

Escrito por Jacques Rancière e publicado em 1998, *La parole muette: Essai sur les contradictions de la littérature* é, juntamente com o *Mestre Ignorante* e o *Desentendimento*, uma de suas obras mais importantes, a qual integra o corpus de sua primeira fase teórica. Pode-se dizer que ela constitui a pedra angular do pensamento de Rancière: suas investigações no campo da estética e as relações que mantém com a esfera da política. A título de exemplo, antes mesmo da publicação de sua obra mais popular, o livro entrevista *A partilha do sensível*, *La parole muette* já antecipava algumas de suas famosas teses, como a conceitualização dos “regimes de identificação das artes” – o que Rancière denomina, em um primeiro momento, de “sistemas de representação” e de “sistemas poéticos” – os modos específicos segundo os quais cada momento histórico compreende a natureza da

¹ RANCIÈRE, Jacques. “De la représentation à l’expression”. In: *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010 (1ª ed., 1998), p. 17-30.

² Mestrando em Filosofia pelo Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da FFLCH-USP. Contato: renanz.silva@usp.br

representação artística, “as modalidades de relação entre pensamento, linguagem e mundo”³.

Apesar de ter lugar central no corpus rancièriano, *La parole muette* não repercutiu como um estrondo na época de seu aparecimento, não somente em território brasileiro, mas mesmo em solo natal, não deixando de imediato sua marca na cena intelectual francesa⁴. Ironicamente, seu aparecimento silencioso reflete uma de suas teses fundamentais: de que a história não é feita de rupturas audíveis e dramáticas, mas de revoluções silenciosas e imperceptíveis⁵. De fato, Rancière rompe silenciosamente com as categorias do discurso histórico ortodoxo que permeiam as diversas teorias estéticas do século XX, notadamente as que resumem a oposição entre classicismo e modernismo a partir do paradigma segundo o qual a arte da era clássica, baseada na representação e nas regras da poética, é suspensa, na era moderna, por transformações de ordem anti-representacional, por um rompimento que visa a liberação da expressão, da forma e da linguagem. O que essa doxa modernista faz é opor a arte do período clássico, elaborada a partir das regras de feitura artística, baseadas nas poéticas clássicas e na representação, da arte da era moderna, marcada pela liberdade estética, pela intransitividade e pela autonomia da obra.

Para Rancière, no entanto, a mudança da era clássica para a modernidade artística não se daria por esse movimento reafirmado pelo discurso modernista, o da passagem de uma era da representação para um período anti-representacional. Ao contrário, o que estaria em jogo por detrás dessa transição não seria a transformação entre dois procedimentos artísticos distintos, mas a passagem de um regime de visibilidade das artes - “um tipo específico de ligação entre modos de produção das obras ou das práticas, formas de visibilidade dessas práticas e modos de conceituação destas ou daquelas”⁶ - próprio à era clássica, denominado pelo filósofo de “regime representativo ou poético” (“poética da representação” no

³ RANCIÈRE, Jacques. *La parole muette. Essais sur les contradictions de la littérature*. Paris: Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010 (1ª ed., 1998), p. 67.

⁴ ROCKHILL, Gabriel. “Introduction: Through the looking glass”. In: RANCIÈRE, Jacques. *Mutte speech*. New York: Columbia University Press, 2011, p. 2.

⁵ Idem.

⁶ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 27-28.

texto de *La parole muette*), isto é, o modo específico de conceber e organizar o campo das artes baseado na *mimesis* e na representação, a outro, característico da modernidade artística, assinalado por ele como o “regime estético das artes” (ou “poética da expressão”), onde a identificação da arte “não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte”⁷.

Essa transição de uma poética da representação a uma poética da expressão ocorreria por meio de uma “revolução silenciosa”, a partir da qual é balizada a estrutura hierárquica que marca a lógica da representação, a qual definia não somente as regras da fatura artísticas, mas também o seu modo de apreciação na idade clássica. É no interior dessa revolução que o filósofo francês enxerga a ascensão da literatura, mais especificamente do romance, que vem balizar o primado do sistema representativo. A obra de Victor Hugo, caso exemplar utilizado por Rancière, define esse “monstro” capaz de reverter a cosmologia do sistema baseado na representação:

Esta invenção monstruosa torna emblemática a ruína do sistema onde o poema era uma fábula bem construída, nos apresentando homens em ação que explicitam suas condutas em belos discursos, adequados ao mesmo tempo à sua condição, à ação dada e ao prazer dos homens de bom gosto⁸.

Tal invenção inaugura a poética da expressão, na qual a materialidade da linguagem entra em cena no lugar da anterioridade da ideia, revolucionando a ordem cosmológico-hierárquica estabelecida pelos princípios da poética e da retórica clássicas, passando a exigir a expressividade inerente às palavras mesmas. O primado da ficção, singular às *belles lettres*, é destronado, sendo coroada a primazia da linguagem. A hierarquia dos gêneros própria da representação é revolucionada pelo princípio anti-genérico por excelência, o princípio da igualdade dos temas. A indiferença de estilo e o modelo da escrita vêm se contrapor aos princípios de conveniência e atualidade: a indiferença de estilo com relação ao tema e à palavra em sua materialidade⁹. Estes quatro princípios passam a definir a nova poética, a

⁷ Ibidem, p. 32.

⁸ RANCIÈRE, Jacques. *La parole muette: Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010. p. 21.

⁹ Ibidem, p. 28 a 30.

qual Rancière denominará mais tarde de regime estético das artes.

Desse modo, com o romance não haveria mais os bons temas a serem representados a partir de um estilo adequado. A partir dele, qualquer pessoa, coisa, palavra e tema passa a ser um objeto digno de representação, havendo uma indiferença com relação ao estilo a ser utilizado. É precisamente esse princípio da igualdade no campo da literatura que Rancière investiga, ao propor a noção de “literaridade”. Este conceito não será nada menos que o princípio de “igualdade” transformado de axioma político em princípio estético. Não que o conceito de “literaridade” transponha para o campo da estética os problemas do campo da política, mas sim que seu significado seja, no campo das artes, o mesmo que o conceito de “igualdade” é para o campo da política. Se há uma política da literatura, significa dizer que “a literatura ‘faz’ política enquanto literatura – que há uma ligação específica entre a política enquanto uma forma definitiva de fazer e a literatura enquanto uma prática definitiva de escrita”.¹⁰

Em vista disso, propusemo-nos a traduzir o primeiro capítulo de *La parole muette*, cujo título “*De la représentation à l’expression*” já indica o seu conteúdo: nele, Rancière discorre sobre a passagem de uma poética a outra, do sistema mimético-representativo ao sistema alicerçado na expressividade.

¹⁰ RANCIÈRE, Jacques. “The Politics of Literature”. In: *SubStance*, Issue 103 (Volume 33, Number 1), 2004. p. 10.

Da representação à expressão

Partiremos, então, dessa muralha de pedra e desse refúgio de silêncio¹¹ para constatar primeiramente isto: as metáforas, através das quais Blanchot celebra a pureza da experiência literária, não são sua invenção e não servem nem para uma única valorização dessa pureza. Elas são as mesmas que servem para denunciar a perversão inerente a essa pureza. Elas estruturam, assim, a argumentação de Sartre, desdenhoso fascinado de Flaubert e Mallarmé. Sartre denuncia, interminavelmente, o entusiasmo flaubertiano pelos poemas em línguas mortas, “palavras de pedra caídas dos lábios de estátuas”, ou a “coluna de silêncio” do poema mallarmeano “que floresce em um jardim escondido”. A uma literatura da palavra expositiva, onde o verbo serve de intermediário entre um autor e um leitor, ele opõe uma literatura na qual os meios tornam-se o fim e a palavra não é mais o ato de um sujeito, mas um solilóquio mudo: “A linguagem está presente quando falamos; de outro modo, ela morre, as palavras estão fixadas nos dicionários. Esses poemas que ninguém diz e que podem passar por um buquê de flores escolhidas de acordo com sua relação de cor ou por um conjunto de pérolas são, certamente, silenciosos”¹². Podemos pensar que Sartre responde à Blanchot, utilizando naturalmente seu léxico. Mas a crítica da “petrificação” literária tem, ela mesma, uma história bem mais antiga. Denunciando, em nome de uma perspectiva política revolucionária, o sacrifício da palavra e da ação humanas ao prestígio de uma linguagem petrificada, Sartre retoma paradoxalmente a crítica que os tradicionalistas literários ou políticos do século XIX não haviam cessado de instruir contra cada

¹¹ O autor faz menção ao capítulo introdutório de seu livro, onde ele destaca algumas das linhas traçadas por Maurice Blanchot, que procuraram definir o conceito de literatura. Segundo Rancière, a literatura é, para Blanchot, “o movimento infinito de se voltar para a sua própria questão”, movimento este invocado “sob o signo da pedra, do deserto e do sagrado, uma experiência radical da linguagem, condenada à produção de um silêncio”. Pois, como o próprio Blanchot afirma: “[...] uma obra literária é, para aquele que sabe penetrar nela, uma preciosa morada de silêncio, uma defesa firme e uma alta muralha contra essa imensidade falante que se dirige a nós, desviando-nos de nós.”. Ver: RANCIÈRE, Jacques. “D’une littérature à l’autre”. In: *La parole muette*. p. 9, e BLANCHOT, Maurice. *Le Livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959, p. 267 [Ed. bras.: *O livro por vir*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013, p. 321.] [N.T.]

¹² SARTRE, Jean-Paul. *Mallarmé. La lucidité et sa face d’ombre*, Gallimard, 1986, p. 157.

geração de inovadores literários. Aqueles tinham, com efeito, continuamente oposto o primado da palavra viva e ativa às imagens do “romantismo” de Hugo como às descrições do realismo “flaubertiano” ou aos arabescos do “simbolismo” mallarmeano. Em *Que é a literatura?*¹³, Sartre opõe a poesia que se serve das palavras intransitivamente, como a pintura de suas cores, à literatura que as usa para mostrar e demonstrar. Mas esta oposição de uma arte que pinta e de uma arte que demonstra já é o mote das críticas do século XIX. É contra Hugo o argumento de Charles de Rémusat que denuncia essa literatura “que deixa de ser o instrumento de uma ideia fecunda, se isolando das causas que ela deve defender [...] para se tornar uma arte independente de tudo que ela teria que expressar, um poder particular, *sui generis*, buscando apenas em si mesma sua vida, seu propósito e sua glória”. É contra Flaubert o argumento de Barbey d’Aurevilly: o realista “quer somente livros pintados” e repele “qualquer livro que tenha a intenção de provar qualquer coisa”. Enfim, é a grande denúncia de Léon Bloy da “idolatria literária” que sacrifica o Verbo ao culto da frase¹⁴. Para compreender essa denúncia recorrente da “petrificação” literária e suas metamorfoses, devemos, portanto, atravessar a barreira cômoda colocada por Sartre entre a ingenuidade panteísta dos tempos românticos, onde os “animais falavam” e “os livros eram escritos conforme o ditado de Deus”, e a desilusão pós-quarenta e oito dos estetas desiludidos. Precisamos compreender esse tema em sua origem, no momento em que se afirma o poder da palavra imanente em todos os seres vivos, e o poder da vida imanente em toda pedra.

Começemos, então, do começo, ou seja, da batalha do “romantismo”. Não são, inicialmente, a “escada/ furtada” (“l’escalier/ dérobé”) e outros *enjambements* de *Hernani*, ou o “gorro vermelho” colocado por Hugo no velho dicionário contra o quê se voltam os partidários de Voltaire ou de La Harpe. É à identificação do poder do poema a uma linguagem de pedra, como testemunha a análise incisiva feita por Gustave Planche da obra *Notre-Dame de Paris*, que, muito melhor que

¹³ SARTRE, Jean-Paul. “Qu’est-ce que la littérature?”. In: *Situations, II*. Paris: Gallimard, 1948. [Ed. bras.: SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?*. Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 2004.] [N.T.]

¹⁴ RÉMUSAT, Charles de. *Passé et présent*, Paris, 1847, cité par Armand de Pontmartin, *Nouvelles causeries du samedi*, 1859, p. 4; d’AUREVILLY, Jules Barbey, *Les Oeuvres et les Hommes*, Genève, 1968, t. XVIII, p. 101; BLOY, Léon. *Belluaires et porchers*, Paris, 1905, p. 96-97.

*Hernani*¹⁵, emblematiza o escândalo da nova escola: “Nesta obra, tão singular e monstruosa, o homem e a pedra se confundem e não formam mais que um só e mesmo corpo. O homem abaixo da ogiva não é mais do que o musgo sobre o muro ou o líquen sobre o carvalho. Sob a pena do Senhor Hugo, a pedra ganha vida e parece obedecer a todas as paixões humanas. A imaginação, deslumbrada durante alguns instantes, crê testemunhar o alargamento do campo do pensamento, a invasão da matéria pela vida inteligente. Mas, tão logo desiludida, ela percebe que a matéria continuou sendo o que era, e que o homem se petrificou. As serpes e salamandras esculpidas no flanco da catedral permaneceram imóveis e o sangue que corria pelas veias do homem de repente congelou; a respiração parou, o olho já não vê, o personagem (*acteur*) desceu até a pedra sem elevá-la até ele”¹⁶.

A petrificação, da qual nos fala aqui o crítico de Hugo, não se extrai de uma postura do escritor, instaurando o silêncio de sua palavra. Ela é propriamente a oposição de uma poética a outra, oposição que coloca a novidade *romântica* em ruptura não somente com as regras formais das belas-letas, mas com seu próprio espírito. O que opõe estas duas poéticas é uma ideia diferente da relação entre pensamento e matéria que constitui o poema e de linguagem que é o lugar desta relação. Se nos referirmos aos termos clássicos da poética – a *inventio*, que diz respeito à escolha do tema, a *dispositio*, que organiza suas partes e a *elocutio*, que oferece ao discurso seus ornamentos apropriados¹⁷ –, a nova poética, que triunfa no romance de Hugo, pode ser caracterizada como uma perturbação (*bouleverser/bouversement*) do sistema que os ordenava e hierarquizava. A *inventio* clássica definia o poema, nos termos de Aristóteles, como um arranjo de ações,

¹⁵ *Hernani ou l'Honneur castillan* é uma peça de teatro de Victor Hugo, composta um ano antes do romance *Notre-Dame de Paris*, de 1831.

¹⁶ PLANCHE, Gustave. “Poètes et romanciers modernes de la France. M. Victor Hugo”. *Revue des Deux Mondes*, 1838, t. I, p. 757.

¹⁷ Em Aristóteles, a retórica é constituída por quatro partes, as quais definem a estrutura geral do tratado: *heuresis*, (em Latim: *inventio* – a descoberta do argumento), *taxis* (em Latim: *dispositio* – o arranjo das partes do discurso), *lexis* (em Latim: *elocutio* – diz respeito ao estilo e à forma) e a *hupokrisis* (em Latim: *actio* – a voz do orador, isto é, o envio da oração). Rancière destacará, em sua argumentação, somente as três primeiras figuras. Ver: *Encyclopedia of Rethoric and Composition: Communication from ancient times to the information age*. New York/London: Routledge. 1996, p. 302. [N.T.]

uma representação de homens agindo. E devemos ver o que implica o estranho movimento de colocar a catedral no lugar do arranjo de ações humanas. Certamente, *Notre-Dame de Paris* também conta uma história, ata e desata o destino de seus personagens. Mas o título do livro não indica somente o lugar e o tempo onde se passa a história. Ele define essas aventuras como uma outra encarnação do que a própria catedral expressa, na repartição de seus volumes, na iconografia ou no modelo de suas esculturas. Ele coloca em cena seus personagens como figuras desvinculadas da pedra e do sentido que ela encarna. E, para isso, sua frase anima a pedra, a faz falar e agir. Isto é, a *elocutio*, que anteriormente obedecia à *inventio*, dando aos personagens de ação a expressão que convinha ao seu caráter e à circunstância, se emancipa de sua tutela, em favor do poder da palavra conferido ao novo objeto do poema, tomando o lugar de sua amante. Ora, essa onipotência da linguagem é, também, nos diz Planche, uma inversão de sua hierarquia interna: é de agora em diante a “parte material” da linguagem – as palavras com seu poder sonoro e imagético – que toma o lugar da “parte intelectual” - a sintaxe que as subordina à expressão do pensamento e à ordem lógica de uma ação.

A análise de Planche nos permite compreender o jogo da “petrificação” hugoliana: esta é o inverso de um sistema poético. E ela nos permite reconstituir o sistema assim invertido, o sistema da representação, tal como havia sido fixado no século anterior pelos tratados de Batteux, de Marmontel ou de La Harpe, ou tal como inspirou os comentários de Voltaire sobre Corneille. Esse sistema da representação levava mais em conta o espírito que as regras formais, uma ideia de relações entre a palavra e a ação. Quatro grandes princípios animavam a poética da representação. O primeiro, estabelecido no primeiro capítulo da *Poética* de Aristóteles, é o princípio de ficção. O que faz a essência do poema não é o uso de uma regularidade métrica, mais ou menos harmoniosa, mas é ser uma imitação, uma representação de ações¹⁸. Dito de outra maneira, o poema não pode se definir como um modo de linguagem. Um poema é uma história e seu valor ou seu defeito consistem na concepção desta história. É isto que funda a generalidade da *poética* como norma das artes em geral. Se a poesia e a pintura

¹⁸ “Assim, a epopeia e a poesia trágica, também a cômica, a composição ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, tomadas em seu conjunto, produções miméticas.” [Aristóteles, *Poética*. 1447a10]. [N.T.]

podem ser comparadas uma à outra, não é porque a pintura seria uma linguagem e que as cores do pintor seriam semelhantes às palavras do poeta. É porque uma e outra narram uma história, a qual se refere às normas comuns fundamentais da *inventio* e da *dispositio*. Esse primado do “arranjo das ações”, que define a fábula, funda, também, a desenvoltura do crítico ou do tradutor em relação à forma linguageira da obra, à licença que ele se dá, seja para traduzir versos em prosa, seja para traduzi-los em versos conforme à poesia de sua época e nação. La Harpe se indigna contra La Motte que, para mostrar que a métrica não passava de um obstáculo à comunicação das ideias e sentimentos, havia transposto em prosa o primeiro ato de *Mitridate*¹⁹. Portanto, um dos exercícios comumente propostos aos estudantes para formar seu estilo é, e continuará sendo por muito tempo ao longo do século XIX, a transposição das fábulas versificadas em prosa. É antes de mais nada a consistência de uma ideia colocada na ficção que faz o poema.

O princípio de ficção possui um segundo aspecto. Ele pressupõe um espaço-tempo específico onde a ficção é dada e apreciada como tal. A coisa parece óbvia. Aristóteles não precisa escrevê-la, sendo ela evidente na época das Belas-Letras. Um herói fictício já mostrou a fragilidade desta partilha: Dom Quixote, ao quebrar as marionetes do Mestre Pedro, se recusando a reconhecê-las, por esse motivo, um espaço-tempo específico onde agimos como se acreditássemos em histórias que não acreditamos. Contudo, Dom Quixote não é simplesmente o herói da cavalaria morta e da imaginação louca. Ele é também o herói da forma romanesca, de um modo da ficção que coloca em risco seu estatuto. É verdade que estas confrontações entre heróis de romances e marionetistas pertencem a um mundo que ignora a ordem das Belas-Letras. Mas não é por acaso que a nova literatura fará de Dom Quixote o seu herói.

O segundo princípio é o princípio de genericidade (*généricité*). Não é suficiente que a ficção se anuncie como tal. É preciso, igualmente, que ela seja conforme a um gênero. No entanto, o que define um gênero não é um conjunto de regras formais, é a natureza do que é representado, do que faz o objeto da ficção. É Aristóteles, ainda, quem colocou o princípio, nos primeiros livros da *Poética*: o gênero de um poema – epopeia ou sátira, tragédia ou comédia – está ligado,

¹⁹ *Mitridate* é uma tragédia de Jean Racine em cinco atos, composta em 1673. [N.T.]

primeiramente, à natureza do que é representado²⁰. Contudo, há fundamentalmente duas espécies de pessoas e de ações que imitamos: as grandes e as pequenas; dois tipos de pessoas que imitam: os espíritos nobres e os espíritos comuns; duas maneiras de imitar: uma que exalta o objeto imitado, outra que o rebaixa²¹. Os imitadores de alma nobre escolhem representar as ações brilhantes, os grandes, os heróis e os deuses, e de representá-los de acordo com o mais alto grau de perfeição formal que lhes pode ser atribuído: eles se tornam poetas épicos ou trágicos. Os imitadores de menor virtude escolhem tratar de pequenas histórias de pessoas humildes ou de culpar os vícios dos seres medíocres: eles se tornam poetas cômicos ou satíricos.

Uma ficção pertence a um gênero. Um gênero é definido pelo tema representado²². O tema tem lugar em uma escala de valores que define a hierarquia dos gêneros. O tema representado liga o gênero a uma das duas modalidades fundamentais do discurso: o elogio ou a culpa. Não há sistema genérico sem hierarquia dos gêneros. Determinado pelo tema representado, o gênero define os modos específicos de sua representação. O princípio de genericidade implica, assim, um terceiro princípio, ao qual chamaremos de princípio de conformidade (*convenance*). Quem escolheu representar deuses ao invés de burgueses, reis ao invés de pastores, e escolheu, assim, um gênero de ficção correspondente, deve fornecer aos seus personagens as ações e os discursos apropriados à sua natureza, portanto ao gênero de seu poema. Assim, o princípio de conformidade concorda exatamente com o princípio de submissão da *elocutio* à ficção inventada. “É o es-

²⁰ “Entretanto, diferem [as produções miméticas] umas das outras em três aspectos: ou bem porque efetuam a mimese em diferentes meios, ou bem de diferentes objetos, ou bem porque mimetizam diferentemente, isto é, não do mesmo modo.” [Aristóteles, *Poética*. 1447a10-1447a20]. [N.T.]

²¹ “Visto que aqueles que realizam a mimese mimetizam personagens em ação, é necessário que estes sejam de elevada ou de baixa índole (as personagens seguem quase sempre esses dois únicos tipos, pois é pelo vício e pela virtude que se diferenciam todos os caracteres), em verdade ou melhores que nós, ou piores, ou tais quais.” [Aristóteles, *Poética*. 1448a] [N.T.]

²² No original, “*Um genre est défini par le sujet représenté*”, sentença que suscita duplo sentido, pois o termo “*sujet*” em francês significa tanto o assunto, tema ou objeto, quanto o sujeito. No que concerne à relação entre gênero e imitação, a ambiguidade é importante, uma vez que, de acordo com Rancière, a partir de Aristóteles, “há duas espécies de pessoas e ações que imitamos”, as quais refletem a natureza do gênero representado. [N.T.]

tado e a situação do falante que marcam o tom do discurso”²³. É sobre isso, muito mais que as célebres “três unidades” ou a famosa catarse, que a era clássica francesa construiu sua poética e fundou seus critérios. O problema não é de obediência às regras, mas de discernimento dos modos da conformidade. A finalidade da ficção é agradar. Sobre isto, Voltaire concorda com Corneille, que concorda com Aristóteles. Mas é precisamente porque ela deve agradar às pessoas honestas, que a ficção deve respeitar o que a certifica e a torna agradável, ou seja, o princípio de conformidade. Os *Commentaires sur Corneille* de Voltaire são uma minuciosa aplicação desse princípio a todos os personagens e situações, a todas as suas ações e todos os seus discursos. O mal é sempre o da não conformidade. Assim, o próprio tema de *Théodore* é vicioso, porque não há “nada de trágico neste enredo; um jovem que não aceita a mulher que lhe é oferecida e que ama uma outra que não o quer; verdadeiro tema de comédia, e até mesmo trivial”. Os generais e as princesas de *Suréna*²⁴ “falam de amor como os burgueses de Paris”. Em *Pulchérie*²⁵, os versos pelos quais Marciano confessa seu amor são “de um velho pastor e não de um velho capitão”. Quanto à Pulquéria, ela se expressa “como uma criada de comédia” ou simplesmente como um homem de letras. “Que princesa alguma vez começará a dizer que o amor padece em favores e morre em prazeres?” E, além disso, “não convém a uma princesa dizer que está apaixonada”²⁶. Uma princesa, com efeito, não é uma pastora. Não devemos nos enganar quanto a esta imprudência. Voltaire conhece suficientemente seu mundo para saber que uma princesa, apaixonada ou não, fala essencialmente como uma burguesa, e não como uma pastora. Ele quer nos dizer que uma princesa de tragédia não deve declarar assim seu amor, que ela não deve falar como uma pastora de ecloga, exceto para fazer da tragédia uma comédia. E, mesmo assim, Batteux, quando recomenda fazer falar os deuses “como realmente falam”, é bem consciente de que nossa experiência prática é, nessa matéria, bastante limitada. O problema é fazê-los “falar de tudo como deuses”, de fazê-los falar “como eles devem falar,

²³ BATTEUX, *Cours de Belles-Lettres ou Principes de littérature*, p. 32.

²⁴ *Théodore* e *Suréna* são duas tragédias compostas por Pierre Corneille, em 1646 e 1674 respectivamente. [N.T.]

²⁵ Comédia escrita por Corneille em 1672. [N.T.]

²⁶ VOLTAIRE, *Commentaires sur Corneille*, in *The Complete Works*, Cambridge, 1975, t. 55, p. 465, 976, 964, 965 e 731.

quando se supõe o mais alto grau de perfeição que lhes convém²⁷. Não se trata de cor local ou de reprodução fiel, mas de verossimilhança ficcional. E nesta quatro critérios de conformidade se sobrepõem: é, em primeiro lugar, a conformidade à natureza das paixões humanas em geral; é, em seguida, a conformidade aos caracteres ou costumes de tal povo ou tal personagem, tal como os bons autores nos fazem conhecer; depois, o acordo com a decência e o gosto que convém aos nossos costumes; finalmente, é a conformidade das ações e palavras com a própria lógica das ações e das características próprias de um gênero. A perfeição do sistema representativo não é aquela das regras dos gramáticos. Ela é aquela do gênio que coloca essas quatro conformidades – natural, histórica, moral e convencional – em uma só, que as ordena segundo aquela que deve dominar em cada caso específico. É por isso que, por exemplo, Racine tem razão, contra os doutos, em nos mostrar em *Britannicus*²⁸ um imperador, Nero, que se esconde para surpreender uma conversa entre amantes. Isso não combina com um imperador, portanto, com a tragédia, dizem eles. Esta é uma situação e personagens de comédia. Mas isso porque eles não leram Tácito e não sentem, conseqüentemente, que esse tipo de situação é uma pintura fiel da corte de Nero, como a conhecemos através dele.

Isso, de fato, deve se sentir. E é o prazer sentido que comprova a conformidade. É por isso que La Harpe pode lavar Chimene da acusação de se comportar como uma “filha desnaturada” quando ouve o assassino de seu pai falar-lhe de amor²⁹. Pois a natureza e a anti-natureza são vistas no teatro, mesmo que seja *ao contrário*: “Peço novamente perdão à academia; mas está bem demonstrado para mim que uma filha desnaturada não seria sustentada no teatro, muito menos de produzir o efeito que o faz Chimene. Essas são falhas que jamais perdoamos, porque são julgadas pelo coração, e os homens reunidos não podem receber uma impressão oposta à natureza³⁰. Sem dúvida, a tônica rousseauista da fórmula permite datar o argumento do autor do seu período de entusiasmo revolucionário. Ela, portanto, nada mais faz que atualizar, para o uso do povo republicano, um princípio de verificação que o mestre de La Harpe, Voltaire, reservou aos conhecedores

²⁷ BATTEUX, *op. cit.*, p. 42.

²⁸ *Britannicus*, tragédia de Racine, publicada em 1670. [N.T.]

²⁹ O autor refere-se ao comentário de La Harpe sobre a tragédia *O Cid*, de Corneille [N.T.].

³⁰ LA HARPE, *Lycée ou Cours de littérature*, Paris, 1840, t. I, p. 476.

informados. O princípio de conformidade define uma relação do autor com o seu tema, da qual o espectador – um certo tipo de espectador – é capaz sozinho de medir o sucesso. A conformidade se sente. Os “literatos” da Academia ou dos jornais não a sentem. Corneille e Racine, sim, não pelo conhecimento das regras da arte, mas pelo parentesco que têm com seus personagens – ou, mais exatamente, com o que estes devem ser. Em que consiste esse parentesco? No fato de serem, ao contrário dos literatos, como homens de glória, homens da palavra bela e ativa. Isso também supõe que seus espectadores naturais não são homens que observam, mas homens que agem e agem pela palavra. Os principais espectadores de Corneille, nos diz Voltaire, eram Condé ou Retz, Molé ou Lamoignon; eram generais, pregadores e magistrados, que vinham aprender a falar com dignidade, e não essa plateia de espectadores de hoje, composta simplesmente de “um certo número de jovens homens e mulheres”³¹.

O princípio de conformidade repousa, assim, sobre uma harmonia entre três personagens: o autor, o personagem representado e o espectador que assiste à representação. O público natural do dramaturgo, como do orador, é um público de gente que “vem aprender a falar”, porque a palavra é seu próprio negócio – seja para comandar ou convencer, exortar ou deliberar, ensinar ou agradecer. Neste sentido, “os homens reunidos” de La Harpe se opõem tanto quanto os generais, magistrados, príncipes ou bispos de Voltaire à simples reunião de “um certo número de jovens homens e mulheres”. É como atores do discurso que eles estão aptos a fazer do prazer, sentido por eles, a prova da conformidade entre o comportamento de Chimene e a peça de Corneille. O edifício da representação é “uma espécie de república onde cada um deve aparecer de acordo com sua condição”³². Ele é um edifício hierarquizado onde a linguagem deve se submeter à ficção, o gênero ao tema e o estilo aos personagens e às situações representadas. Uma república onde o comando da invenção do tema sobre a disposição das partes e a adequação das expressões imita a ordem das partes da alma ou da cidade platônica. Mas essa hierarquia impõe sua lei apenas na relação de igualdade do autor, seu personagem e seu espectador. E essa relação é, ela mesma, elevada a um quarto e último princípio, que chamarei de princípio de atualidade, e que

³¹ VOLTAIRE, *Commentaires sur Corneille*, op. cit., p. 830-831.

³² BATTEUX, op. cit., p. 33.

pode ser definido assim: o que regula o edifício da representação é o primado da palavra como ato, da performatividade da palavra. É esse primado que constata exemplarmente a cena ideal descrita, ou antes, inventada por Voltaire: os oradores do bar ou do púlpito, os príncipes e os generais aprendem a arte de falar através do Cid, mas também concedem a Corneille o julgamento dos homens da palavra em ação, que permite verificar o acordo entre o poder de representar a palavra ativa e aquele ao qual está ligada a grandeza de seus personagens.

O sistema da representação baseia-se na equivalência entre o ato de representar e a afirmação da palavra como ato. Esse quarto princípio não contradiz o primeiro. Este afirmava que é a ficção que faz o poema, e não uma modalidade particular de linguagem. O último princípio identifica a representação das ações ficcionais a uma encenação do ato da palavra. Não há contradição, mas uma dupla economia do sistema: a autonomia da ficção, que lida apenas com a representação e o prazer, é elevada a uma outra ordem, é normatizada por uma outra cena da palavra: uma cena “real” onde não se trata apenas de agradar pelas histórias e discursos, mas de ensinar os espíritos, de salvar as almas, de defender os inocentes, de aconselhar os reis, de exortar as pessoas, de arengar os soldados, ou simplesmente, de se sobressair na conversa onde se distinguem as pessoas de espírito. O sistema da ficção poética é colocado sob a dependência de um ideal da palavra eficaz. E este ideal refere-se a uma arte que é mais do que uma arte, é uma maneira de viver, uma maneira de tratar os negócios humanos e divinos: a retórica. Os valores que definem a potência da palavra poética são aqueles da cena oratória. Esta é a cena suprema na imitação, da qual e em vista da qual a poesia exhibe suas perfeições próprias. Era isto que Voltaire nos dizia nesta evocação da França de Richelieu, válida hoje pelo historiador da retórica clássica: “Nosso conceito de ‘literatura’, muito vinculado à impressão, ao texto, deixa fora de seu campo o que o ideal de compreensão do orador e de sua eloquência generosamente incluía: a arte da arenga, a arte da conversação, sem falar na *tácita significatio* da arte do gesto e das artes plásticas [...]; não é coincidência que o período de 1630-1640 veja tal ascensão do teatro na corte da França: espelho de uma arte de viver em sociedade, onde a arte de falar está no coração de uma retórica geral, cuja arte de escrever e a arte de pintar são os principais refletores³³. Mas esta dependência da poesia em

³³ FUMAROLI, M. *L'Age de l'éloquence*. Albin Michel, 1994, p. 30.

relação a uma arte da palavra que é a arte de se viver em sociedade não é própria à hierarquia de uma ordem monárquica. Ela encontra sua equivalência na época das assembleias revolucionárias. E é ainda o camaleão La Harpe que nos explica: “Passamos da poesia à eloquência: objetos mais sérios e importantes, estudos mais rigorosos e refletidos vão substituir os jogos da imaginação e as variadas ilusões da mais sedutora das artes [...]. Ao deixar uma pela outra, devemos imaginar que estamos passando das diversões da juventude para as obras da madureza: pois a poesia está para o prazer, e a eloquência para os negócios [...]; quando o ministro dos altares anuncia no púlpito as grandes verdades da moralidade [...]; quando o defensor da inocência faz ouvir sua voz nos tribunais; quando o estadista delibera nos conselhos sobre o destino do povo; quando o cidadão advoga nas assembleias legislativas a causa da liberdade [...] então a eloquência não é unicamente uma arte, ela é um augusto ministério, consagrado pela veneração de todos os cidadãos [...]”³⁴. O mais alto dos estilos que a tradição distingue, o estilo sublime, tem seu lugar essencial nesta palavra oratória. Nossa época, relendo o pseudo-Longino e reinterpretando o conceito de sublime, associa de bom grado suas metáforas de tempestades, lavas e ondas irregulares a uma moderna crise da narrativa e da representação. Mas o sistema da representação, dos gêneros e da conformidade sempre conheceu Longino e encontrou no “sublime” sua suprema garantia. E o herói da palavra sublime, que seu texto traz há dois milênios, é Demóstenes, embora a ele também aparecem associados Homero e Platão.

O primado da ficção; a *genericidade* da representação, definida e hierarquizada segundo o tema representado; conformidade dos meios da representação; ideal da palavra em ato. Estes quatro princípios definem a ordem “republicana” do sistema da representação. Esta república platônica onde a parte intelectual da arte (a invenção do tema) comanda a sua parte material (a conformidade das palavras e das imagens) pode abraçar tanto a ordem hierárquica da monarquia quanto a ordem igualitária dos oradores republicanos. De onde, no século XIX, a constante cumplicidade das velhas perucas acadêmicas e dos republicanos radicais para proteger o sistema contra os assaltos dos inovadores literários, acordo que simbolizará, por exemplo, frente a Hugo como aos olhos de Mallarmé, o nome de

³⁴ LA HARPE. *op. cit.*, t. I, p. 198.

Ponsard³⁵, o mais republicano dos autores de tragédia à antiga. É também a sua percepção comum que resume a reação de Gustave Planche diante do monstruoso poema de *Notre-Dame de Paris*, este poema em prosa dedicado à pedra que só a humaniza ao preço de petrificar a palavra humana. Essa invenção monstruosa torna emblemática a ruína do sistema onde o poema era uma fábula bem construída, nos apresentando homens em ação que explicitavam suas condutas em belos discursos, adequados ao mesmo tempo à sua condição, à ação dada e ao prazer dos homens de gosto. O argumento de Planche indica o coração do escândalo: a inversão da alma e do corpo relacionada ao desequilíbrio das partes da alma, o poder material das palavras no lugar da potência intelectual das ideias. Mas é toda uma cosmologia poética que é invertida. A poesia representativa era feita de histórias submetidas aos princípios de encadeamento, de personagens sujeitos aos princípios de verossimilhança, e de discursos submetidos aos princípios de conformidade. A nova poesia, a poesia expressiva, é feita de frases e de imagens, de frases-imagens, valiosas por si mesmas como manifestações da poeticidade, que reivindicam uma relação imediata de expressão da poesia, semelhante àquela colocada por *Notre-Dame de Paris* entre a imagem esculpida sobre uma marquise, a unidade arquitetural da catedral e o princípio unificador da fé divina e coletiva.

Essa mudança de cosmologia pode se exprimir estritamente como a reversão termo a termo dos quatro princípios que estruturavam o sistema representativo. Ao primado da ficção, opõe-se o primado da linguagem. À sua distribuição em gêneros, opõe-se o princípio anti-genérico da igualdade de todos os temas representados. Ao princípio de conformidade, opõe-se a indiferença do estilo com relação ao sujeito representado. Ao ideal da palavra em ato, opõe-se o modelo da escritura. Esses são os quatro princípios que definem a nova poética. Resta saber se a reversão sistemática dos quatro princípios de coerência define uma coerência simétrica. Dizemos antecipadamente: o problema é saber como a afirmação da poesia como um modo de linguagem e o princípio de indiferença são compatíveis um com o outro. A história da “literatura” será a prova sempre refeita dessa incompatibilidade problemática. Isso equivale dizer que, se a noção de literatura pode ser sacralizada por uns e declarada vazia por outros, é porque ela é, *stricto*

³⁵ François Ponsard (1814-1867), foi um dramaturgo francês, autor de peças como *Lucrèce* (1843), *Ulysse* (1852) e *Gallilée* (1867). [N.T.]

sensu, o nome de uma poética contraditória.

Partamos disso que é o coração do problema, a saber, a ruína do princípio de genericidade. Esta afirmação, é verdade, presta-se à discussão: entre as grandes ambições dos irmãos Schlegel, havia a reconstituição de um sistema de gêneros que havia caído em desuso. E mais de um teórico hoje estima que nós também temos nossos gêneros, simplesmente diferente daqueles da época clássica³⁶. Nós não fazemos mais tragédias, epopeias ou pastorais, mas temos romances e novelas, narrativas e ensaios. Mas vemos bem o que torna essas distinções problemáticas e fez infrutífero o projeto dos irmãos Schlegel. Um gênero só é tido como tal se for comandado por seu tema. O gênero sob o qual se apresenta *Notre-Dame de Paris* é o romance. Mas este é um gênero falso, um gênero não genérico que não cessou de viajar, desde seu nascimento ancestral, dos templos sagrados e dos tribunais principescos às casas dos mercadores, às casas de jogos ou aos bordéis, ou prestando-se, em suas figuras modernas, às façanhas e aos amores dos senhores como às tribulações dos estudantes ou das cortesãs, dos comediantes ou dos burgueses. O romance é o gênero do que é sem gênero: nem mesmo um gênero baixo como a comédia, à qual gostaríamos de assemelhá-lo, pois a comédia apropria-se dos temas vulgares, dos tipos de situações e das formas de expressão que lhe convém. O romance é desprovido de todo princípio de apropriação. O que também significa que ele é desprovido de uma natureza ficcional determinada. Como vimos, isso é o que estabelece a “loucura” de Don Quixote, isto é, a ruptura que ele marca com a exigência de uma cena própria da ficção. É propriamente a anarquia desse não-gênero que Flaubert eleva ao grau de “axioma” exprimindo o ponto de vista da Arte pura, ao afirmar que não há “nem bons nem maus temas, e até mesmo que não há nenhum; o estilo por si só é a maneira absoluta de ver as coisas.”³⁷. E, claro, se “Yvetot vale Constantinopla”, e se os adultérios de uma filha de camponês normando são tão interessantes quanto os amores de uma princesa cartaginense e próprias da mesma forma, segue-se também que nenhum modo expressivo específico é mais adequado para uma do que para a outra. O estilo não é mais o que era antes: a escolha dos modos de expressão adequados aos diferentes personagens nesta ou naquela situação e dos ornamentos próprios ao gênero. Ele

³⁶ J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Editions du Seuil, 1989.

³⁷ Flaubert, lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852, *Correspondance*, Gallimard, 1980, t. II, p. 31.

torna-se o próprio princípio da arte.

Resta, portanto, saber o que isso significa. Uma *doxa* preguiçosa vê isso como a única afirmação do virtuosismo individual do escritor, que transforma toda a matéria vil em ouro literário – e em ouro, quanto mais seja a matéria vil -, coloca sua aristocracia no lugar das hierarquias da representação e a sublima, por fim, como um novo sacerdócio da arte. A muralha, o deserto e o sagrado não se deixam pensar assim tão barato. A identificação do “estilo” à potência mesma da obra não é um ponto de vista estético, mas o resultado de um processo complexo de transformação da forma e da matéria poéticas. Ela pressupõe, mesmo que apague suas marcas, uma história mais do que secular de encontros entre o poema, a pedra, o povo e as Escrituras. Essa ideia foi imposta através dessa longa história, cuja recusa determinou toda a poética da representação: o poema é um modo de linguagem, sua essência é a própria essência da linguagem. Mas, através dessa história, também surgiu a contradição interna do novo sistema poético, essa contradição da qual a literatura é a interminável regulação.