

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

GABRIEL PAULO NEVES DA SILVA

**O DESTINO DAS PALAVRAS:
IGUALDADE, LITERATURA E POLÍTICA NA OBRA DE JACQUES RANCIÈRE**

Natal, RN

2020

GABRIEL PAULO NEVES DA SILVA

**O DESTINO DAS PALAVRAS:
IGUALDADE, LITERATURA E POLÍTICA NA OBRA DE JACQUES RANCIÈRE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Aníbal Pellejero.

Natal, RN

2020

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes -
CCHLA

Silva, Gabriel Paulo Neves da.

O destino das palavras: igualdade, literatura e política na obra de Jacques Rancière / Gabriel Paulo Neves da Silva. - Natal, 2020. 141f.

Dissertação (mestrado) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2020.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Aníbal Pellejero.

1. Palavras - Dissertação. 2. Estética - Dissertação. 3. Política - Dissertação. 4. Política da literatura - Dissertação. 5. Jacques Rancière - Dissertação. I. Pellejero, Eduardo Aníbal. II. Título.

RN/UF/BS-CCHLA

CDU 1(44)

GABRIEL PAULO NEVES DA SILVA

O DESTINO DAS PALAVRAS: IGUALDADE, LITERATURA E POLÍTICA NA OBRA
DE JACQUES RANCIÈRE

Dissertação apresentada ao curso de Pós-graduação em Filosofia, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Eduardo Aníbal Pellejero
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Orientador

Prof. Dr. André Fabiano Voigt
Universidade Federal de Uberlândia
Membro externo

Prof. Dr. Pedro Hussak van Velthen Ramos
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Membro externo

A Priscila, para que não pare de acreditar que o novo é possível.

Agradecimentos

Agradeço a meus pais e minha irmã que sempre forneceram as bases para minha formação intelectual e nunca me deixaram desviar do caminho da escola. Cada palavra escrita aqui marca sua presença em minha vida.

Agradeço aos amigos e às amigas que estiveram comigo, nos últimos anos, nos bons e maus momentos, com as conversas sobre o peso de continuar existindo, os amores fracassados e por vir, o sexo e os desejos sombrios, a ansiedade do futuro e as incertezas do presente, a tragédia de ser-se brasileiro/a e as dúvidas de ser-se comunista: Alice Barros; Anderson Bezerra; Claudia Barbosa e Priscila Novais (mas não necessariamente nessa ordem).

Agradeço ao Prof. Dr. Bruno Vaz e à Prof.^a Dr.^a Gisele Amaral dos Santos que me acompanharam, como meus tutores do PET (Programa de Educação Tutorial), ao longo de quase toda a minha graduação.

Agradeço a meu orientador, o Prof. Dr. Eduardo Pellejero, pelas indicações de leitura (filosóficas e literárias), por sempre ser compreensível em meus momentos de bloqueio e por nunca me ter impedido de pensar.

Agradeço ao Prof. Dr. André F. Voigt e ao Prof. Dr. Pedro Hussak v. V. Ramos por terem aceitado avaliar este trabalho e por me terem dado dicas valiosas.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

You took it all, but I'm still breathing.

Sia

A literatura não é a mera exposição de fantasias romanceadas, de crenças, ilusões ou ideologias, mas um tratamento específico do mundo – não um tratamento oposto ao trato do verdadeiro, mas um tratamento diferencial, que embaralha toda a ordem do discurso, através de transposições, metáforas e metonímias, “manifestando o desejo de dar ao mundo – tal como este é aos olhos do homem acordado, tão diverso, irregular, vão e incoerente – uma forma sempre nova”.

Eduardo Pellejero

RESUMO

O objetivo deste trabalho é apresentar e desenvolver a relação entre as palavras, a igualdade, a emancipação, a estética e a política na obra de Jacques Rancière a partir da hipótese de que elas são, para além de signos de comunicação, meios pelos quais se pode reconfigurar uma partilha do sensível. Concebe-se, em geral, que escrever é submeter as palavras a certos conjuntos de regras e de saberes. Concebe-se, ainda, que as palavras encontradas nos livros de literatura ou aquelas encontradas nos rótulos de certas embalagens não portam nenhuma potência pela qual os sujeitos poderiam verificar sua igualdade com outros sujeitos e engendrar sua emancipação. Este trabalho busca, contudo, seguir por outro caminho e demonstrar que a história nos oferece contraexemplos a essas concepções gerais, a saber, que as palavras da literatura e as das embalagens são motores potenciais da emancipação de qualquer um. Por isso, ele será dividido em quatro momentos. Em primeiro lugar, mostrará a aventura intelectual de Joseph Jacotot, pedagogo francês, reevocado por Rancière na década de 1980 para sustentar sua tese da igualdade das inteligências. Essa, todavia, só é possível na medida em que é mediada pela experiência de uma distância possibilitada por um livro e suas palavras. O segundo momento do trabalho tratará do que Rancière chama de democracia literária e de que modo, indiretamente, a experiência de Jacotot é indicativo dessa democracia. As palavras voam sem controle e podem ser ditas e escritas, inclusive, por aqueles que não têm o direito de usá-las. A palavra é democrática porque pode ser dita fora de lugar. Se se pode falar de democracia literária, é graças ao modo de ser que as palavras adquirem na modernidade. É sob o modo da palavra muda que não apenas a literatura, mas as ciências ditas sociais em sua esteira, se instituíram como tais. E é acerca dessa instituição que o terceiro capítulo falará. Rancière faz uma reconstrução das origens do método da ciência historiadora remontando ao modo de escrita da literatura. Esta, por sua vez, se escreve não apenas a partir da flutuação das palavras sem controle, mas também a partir da reconfiguração do sensível que engendram. Não por acaso, escrever é uma atividade política para Rancière. Sobre isso, enfim, tratará o quarto capítulo deste trabalho, partindo da distinção aristotélica entre os que detêm a palavra (*logos*) e os que detêm apenas a voz (*phoné*). Rancière contesta essa divisão afirmando que a política só é possível pela ruptura dessa partilha sensível que estabelece, de um lado, os falantes e, de outro, os que não podem falar. No fundo, a política só é possível na medida em que há uma redefinição das palavras por aqueles que, antes, estavam proibidos de usá-las. Mas, também, a política só é possível na medida em que joga com os limites dessas proibições, fazendo falar aos que não falavam ou tornando visíveis os que não eram vistos.

Palavras-chave: Palavras; estética; política; política da literatura; Jacques Rancière.

ABSTRACT

The purpose of this work is to present and develop the relation among words, equality, emancipation, aesthetics, and politics in the work of Jacques Rancière from the hypothesis that words are, beyond signs of communication, means by which one can reconfigure a distribution of the sensible. One conceives, in general, that writing is to submit words to certain sets of rules and knowledges. One still conceives that the words found in the books of literature or those found in certain packing labels do not carry any potency by which subjects could verify their equality with other subjects and engender their emancipation. This work seeks, however, to follow another way and to demonstrate that history offers us counter-examples to these general conceptions, namely, that the words of literature and those of packing labels are potential motors of emancipation to anyone. Therefore, it will be divided into four moments. In the first place, it will show French pedagogue Joseph Jacotot's intellectual adventure, recalled by Rancière in the 1980's to sustain his thesis about the equality of intelligences. This equality, however, is only possible to the extent that it is mediated by the experience of a distance made possible by a book and its words. The second moment of this work will deal with what Rancière calls literary democracy and in what way, indirectly, Jacotot's experience indicates this democracy. Words fly without control and can be said and written, including, by those who do not have the right to use them. The word is democratic because it can be said out of its place. If one can talk about literary democracy, it is due to the way of being that words acquire in modernity. It is under the mode of the mute speech that not only literature, but the so called social sciences on its path, constituted themselves as such. And it is about this institution that the third chapter will talk. Rancière makes a reconstruction of the origins of the method of the historian science by going back to the way of literature writing. Literature, in its turn, is written not only from the fluctuation of words without control, but also from the reconfiguration of the sensible that they engender. It is not by chance that writing is, for Rancière, a political activity. The fourth chapter of this work will deal with that finally by starting from the Aristotelian distinction between those who have the speech (*logos*) and those who have only the voice (*phonè*). Rancière challenges this division by affirming that politics is only possible by the rupture of the sensible distribution that establishes, on the one hand, the speakers and, on the other hand, those who cannot speak. Finally, politics is only possible to the extent that there is a redefinition of words by those who, right before, were forbidden of using them. But also politics is only possible to the extent that it plays with the limits of those prohibitions, making speak those who did not speak or making visible those who were not seen.

Key words: Words; aesthetics; politics; politics of literature; Jacques Rancière.

SUMÁRIO

Nota preliminar	10
Introdução: ou o que quer dizer que as palavras têm destino	11
1. O princípio da igualdade: a experiência de Jacotot e as palavras de ninguém.....	19
2. A democracia do livro: as palavras da ficção estética	42
3. A revolução da palavra ou o saber historiador	71
4. Poética da política e algumas aventuras do animal literário	102
Conclusão: a coragem da esperança	131
Bibliografia.....	138

Nota preliminar

Em 2019, li dois trabalhos sobre a obra de Rancière que me ofereceram, então, as coordenadas pelas quais me guiaria no desenvolvimento deste texto, a saber, *Jacques Rancière e a história: palavras, regimes, cenas*, de André Fabiano Voigt, e *Rancière: bordas da escrita*, de Daniela Cunha Blanco. Meu texto é uma maneira de participar da discussão que esses dois trabalhos começaram e que redefiniram meu modo de ler Rancière. Até então, minha intenção era tratar da emancipação, da igualdade das inteligências e sua relação com a democracia na obra do filósofo (o que, decerto, fiz, e isso pode ser verificado durante a leitura do primeiro capítulo desta dissertação, escrito antes de eu ter lido os textos de Voigt e Blanco). Essa mudança de perspectiva pela qual passei, porém, não foi suficiente para trazer uma espécie de ruptura com meu “antigo” modo de ler Rancière, vem a ser a partir da perspectiva de um licenciado em filosofia para o qual as discussões acerca da educação e da escola sempre deram o tom da formação acadêmica. E, com efeito, não tenho intenção de me livrar desse meu modo de ler o filósofo franco-argelino. Acredito que, desse ponto de vista, ele tenha ainda alguma coisa a nos oferecer. Mas, para dar uma resposta à Aurélio Agostinho se me perguntassem o que isso seria, já não sei.

Para o/a leitor/a eventual deste meu trabalho, peço um pouco de paciência e compreensão com o caráter um tanto fragmentário que ele possa apresentar. Os quatro capítulos foram escritos em momentos diferentes, de modo que poderiam ser lidos separadamente, apesar de fazerem parte do todo. Pensando em desafogar o corpo do texto dos excessos de informação que ele teria, prescindi de repetir referências para citações extraídas da mesma página de uma obra, uma vez que elas seriam muitas; assim, sempre que as citações não vierem referidas, elas se remetirão à referência imediatamente anterior. Além disso, todas as traduções feitas diretamente de textos em língua estrangeira sem tradução publicada em português ou à qual não tive acesso são minhas; apesar disso, evitei traduzir as passagens da obra de Rancière em castelhano, dada à proximidade com nossa língua. Acredito que o/a leitor/a não terá dificuldades com esses detalhes nem que eles atrapalharão a compreensão do que quero transmitir.

Introdução: ou o que quer dizer que as palavras têm destino

“Sem ser orador, sofria da doença da palavra. Para mim, a palavra devia ser um acontecimento em si e por isso não devia ser aprisionada por nenhum acontecimento”.

Italo Svevo, *A consciência de Zeno*.

O destino das palavras: um/a leitor/a da obra de Jacques Rancière certamente encontrou nesse título a ressonância com o de uma obra do filósofo franco-argelino: *O destino das imagens*. Assim como, nesse livro, Rancière não pretende falar de uma “nova odisseia da imagem, dessas que nos conduzem do alvorecer glorioso das pinturas rupestres de Lascaux ao crepúsculo contemporâneo de uma realidade devorada pela imagem midiática e de uma arte condenada aos monitores e às imagens de síntese” (RANCIÈRE, 2012b, p. 9), nós também não queremos apresentar uma nova odisseia da palavra nem estudar os movimentos internos de uma língua pelos quais as palavras ganham vida e sentido. Também não queremos afirmar, com isso, a crença natural de nosso tempo que poderia ser resumida na afirmação de que “existem apenas corpos e linguagens” (cf.: BADIOU, 2009, p. 1). Estranha afirmação vinda de um opositor, em certa medida, da obra de Rancière. Mais estranha porque ela é o que poderá dar o tom de nossa conversa.

Por destino das palavras deveremos entender duas coisas. Em primeiro lugar, trata-se de compreender de que modo as palavras se relacionam com a emancipação (intelectual ou operária) e como, por meio delas, pode-se verificar a igualdade. A premissa subjacente será, então, muito simples: o ser humano fala. E não é de hoje que a encontramos na filosofia. Certamente, ela é uma reverberação (meio anacrônica) do que Aristóteles chamou de *zoon logikon*, um sintagma muitas vezes traduzido por “animal racional”, mas que preferimos traduzir por “animal discursivo” ou, o que é ainda melhor, “animal literário”. Todavia, o *zoon logikon* aristotélico não está só; ele é acompanhado por outro, talvez, ainda mais conhecido: *zoon politikon*. E é essa relação que o filósofo estagirita faz ver, logo de início, em sua *Política*, a saber, os humanos vivem em comunidade porque falam. Sem a fala (*logos*, em bom e velho grego), não haveria política porque não haveria noções sobre justiça ou utilidade, por exemplo, e, sem elas, a convivência seria impossível. É pela fala que se dá a conhecê-las, mas é também ela que separa quem vive e quem não vive politicamente, pois quem não é dotado de *logos* não pode exprimir senão ruídos pelos quais o conhecimento do justo ou do útil não seria possível.

Assim, compreendemos que, pelas palavras, pode-se verificar quem partilha da comunidade da fala e quem não partilha dela. E é essa comunidade que demarca a compreensão da igualdade.

Contudo, há momentos em que essa partilha falha e a distinção entre quem e quem não fala fica um pouco borrada. Como, então, pode-se falar de política quando não se sabe muito bem se algumas palavras proferidas são palavras ou apenas ruídos? Como se poderia falar de política quando esses ruídos, em alguns momentos, gostariam de se fazer passar por palavras? É, assim, que deveremos entender o segundo sentido de nosso título. Ele quer evidenciar que as palavras criam a cena na qual certos sujeitos são contados como falantes e outros não o são, quer evidenciar que elas são o espaço comum que tanto une quanto separa. O destino das palavras quer dizer, então: a quem e a que se destinam as palavras, quem ou o que as coloca em circulação. Pois elas estão em circulação, mesmo à revelia daqueles/as que gostariam de limitá-las. Se elas formam a cena comum partilhada por uns e por outros, seu poder é maior do que se poderia supor.

Para compreender esse poder, dividimos este trabalho em quatro capítulos. Mas, antes de nos determos nas especificidades de cada um deles, valeria a pena começarmos fazendo algumas observações preliminares não especificamente sobre o método de pesquisa, mas sobre o método de escrita a partir do qual este texto foi construído. Não negamos algumas dificuldades que ele possa suscitar em um/a leitor/a inexperiente no problema ou nos problemas discutidos. Isso talvez se deva ao fato mesmo, por uma parte, de que tratar da obra de um autor como Jacques Rancière requer um esforço de esquematização que ela, de início, rejeita. Por outra parte, ou pelas mesmas razões, trata-se da obra de um autor que ainda muito jovem rejeitou as premissas de uma racionalidade filosófica cujas bases remontam a uma sociologia que se lança em uma procura incessante por esse elo social perdido que faz com que tudo o que um dia foi sólido se desmanche no ar.

O pensamento que tentamos reconstruir (pois dissertar quer dizer, para além do que o dicionário ensina, construir um pensamento já existente) foi o pensamento de um filósofo inclassificável, não enquadrável, indisciplinado. As dificuldades surgem, então, da tentativa de tornar comuns questões heterogêneas e de tornar heterogêneas questões comuns. Ou seja, a dificuldade reside em tentar compreender a arte e a política (questões que certa racionalidade considera heterogêneas) por coisas que partilham alguma comunidade e, ao contrário, tentar compreender essa comunidade partilhada a partir de palavras-conceitos que se abrem para uma imensidão de sentidos. Assim, neste texto, lidar com a obra e o pensamento de Rancière queria dizer, desde sempre, lutar contra o impulso de sistematização, e correr o risco de não ser aceito

nos parâmetros acadêmicos, e evitar de cair na completa idiossincrasia que um texto dito não sistemático, quer dizer, não científico, poderia criar. Tampouco se tratava de seguir uma didática, pois, a crer em Alain Badiou, didática quer dizer a tese que sustenta uma incapacidade de verdade, uma incapacidade superada pela mediação necessária de um mestre (cf.: BADIOU, 2002, p. 12). Didatizar a obra de Rancière seria, portanto, enquadrá-lo nessa razão que ele rejeita e desconsiderar o método que relaciona qualquer coisa a tudo, o método da igualdade que se exprime pelo oximoro de mestre ignorante.

Nada mais justo, então, que começar exatamente por isso. *O mestre ignorante* abre este texto por duas razões. A primeira delas é pessoal, do que se poderia dizer que o primeiro capítulo é um ensaio autobiográfico, não no sentido de que fala de mim, mas no sentido de que a experiência de Joseph Jacotot, esse pedagogo extravagante, demarcou o momento de virada em uma trajetória estudantil. Quando o conheci (permitam-me falar, agora, em primeira pessoa), partilhava da ideia de que cada coisa devia ser compreendida a partir de sua própria especificidade e não ter relação com todo o resto. Para mim, então, só era possível conhecer pela compartimentalização, pois nenhum cérebro jamais seria capaz de aprender tudo. De fato, nenhum cérebro poderá aprender tudo, mas a lição de Jacotot era mais simples e, por isso, mais bonita: emancipar-se significa relacionar tudo o que se sabe com tudo. O mestre extravagante ensinava, então, que há sempre uma capacidade comum a todos/as os/as humanos/as independente da classe ou da raça, do gênero ou da condição física e mental, a saber, a capacidade da inteligência que opera igualmente em qualquer um/a que saiba ou queira falar.

Essa lição não poderia ter ficado de fora deste texto por causa dessa paixão toda minha. Mas ela tampouco poderia ser descartada porque a figura de Jacotot também queria mostrar outra coisa. Ela queria mostrar que a igualdade, que deve ser um princípio, não a construção de sínteses, já está aí onde há uma comunidade da palavra ou, mesmo, uma “ilha do livro” (cf.: RANCIÈRE, 2003, p. 62). A igualdade, com efeito, não é um dado ontológico nem pode ser garantida pelas leis. Não há igualdade social porque a sociedade tem por lei a guerra: “o mundo social não é apenas o mundo da não razão, mas o da desrazão, isto é, de uma atividade da vontade pervertida pela paixão da desigualdade” (RANCIÈRE, 2015, p. 118). Outra sociedade é possível, concordará Rancière, mas ela continuará orbitando em torno dessa paixão que estabelece inferiores e superiores, atrasados/as e adiantados/as. Mas nem por isso se trataria de encontrar na razão dos seres falantes a força para abolir a ordem social, pois ela não pode fazê-lo, e Rancière, porque não faz filosofia política, tampouco quer encontrar as razões dessa impotência. Para ele, como para Jacotot, a questão é, antes, verificar que a igualdade (das

inteligências) é verificável. Por isso, há, especialmente no primeiro capítulo, alguns desvios no caminho que nos levaria da introdução à conclusão. Apresentamos dois exemplos literários e dois filosóficos para tentar ilustrar que, de algum modo, o princípio da igualdade também fora verificado por outras pessoas. Os exemplos literários, na obra de Júlio Dinis e Anatole France, por sua vez, mostram grande proximidade com Jacotot uma vez que eles dois são escritores oitocentistas. Partilham não apenas um princípio, mas o encarnam nas palavras de uma época. Não era nossa intenção destrinchar, palavra por palavra, o sentido que esses textos pudessem ter neles mesmos, mas apenas relacioná-los com o que Jacotot podia (não) nos ensinar. Ora, é exatamente isso que Rancière faz em relação à obra de John Keats, poeta que Jacotot sequer conheceu, mas que encarna em seus versos o princípio panecástico “tudo está em tudo”. A partir daí, apresentamos as aventuras de jovens operários/as franceses/as do século dezenove que toparam com as palavras. Pois não apenas elas circulavam livremente e capturaram a curiosidade dos/as que gostariam de viver em outro mundo, mas também o princípio de emancipação intelectual parece se cravar em suas almas pela afirmação da vontade de se porem a verificar que são capazes de fazer tudo e de aprender tudo.

Apresentamos, também, desvios pelo pensamento (fragmentado, é verdade) de dois filósofos (Merleau-Ponty e Walter O. Kohan). Como com as passagens literárias, não foi nosso intuito decifrar suas obras, mas mostrar que a opinião razoável da igualdade não está tão apartada do mundo, de nosso mundo, como se poderia objetar. Ela se verifica, precisamente, no momento em que alguém se põe a falar. E falar, como ato de construção de um comum, é um uso de palavras. É isso que verifica Merleau-Ponty quando retorna a Saussure para explicar que é no balbúcio de uma criança que ela tem o primeiro contato com o mundo dos falantes e mostra suas primeiras tentativas de entrar nele. É isso que nos ensina Kohan quando nos oferece o exemplo de Thomas, um menino abriu a boca para dizer algo aparentemente simples, mas que transformou o modo de compreender o mundo das inteligências do pedagogo americano Simón Rodríguez.

É em torno das palavras que centramos o segundo capítulo da dissertação e anunciamos uma hipótese: escrever é uma atividade democrática. Jacotot acreditava que a igualdade das inteligências podia ser verificada no esforço mútuo de compreensão das palavras. A literatura, por sua vez, como arte da palavra escrita, vem atestar essa igualdade, de início, de duas maneiras. Vem atestá-la, por um lado, ao quebrar a determinação que compreendia a escrita como uma especialidade e um saber e, por outro, rompe com o regime da arte que tanto

opunha temas nobres e vis quanto estabelecia certo princípio de destinação social desses temas. Quando Rancière (2017b, p. 7) diz que

[e]screver é um ato que, aparentemente, não pode ser realizado sem significar, ao mesmo tempo, aquilo que realiza: uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a alma que o anima e com os outros corpos com os quais ele forma uma comunidade, dessa comunidade com sua própria alma,

ele quer demarcar a dimensão estética, quer dizer, sensível do ato de escrita na medida em que ele ocorre pela relação de uma mão com um corpo e desse corpo com os outros corpos da comunidade.

A escrita é um ato político porque tem a ver com os modos de partilha comunitária do sensível, isto é, tem a ver com os modos de distribuição da igualdade na comunidade. Evocando a “opinião” defendida ao longo do primeiro capítulo, a de que é a desigualdade que depende da igualdade, não o contrário, fica mais fácil compreender o conceito de partilha do sensível que perpassou todo o segundo capítulo, embora apenas de maneira implícita. O que estava em jogo aí era o modo como, pela arte, poderíamos pensar a partilha da igualdade. Essa foi uma das razões pela qual nos debruçamos árdua e longamente sobre os regimes ético e poético de inteligibilidade das imagens e das artes a fim de torná-la mais clara possível, pois esses regimes, apesar de estabelecerem hierarquias e proibições, modos de fazer e de pensar, estão lidando precisamente com a distribuição da igualdade (a destinação das palavras), embora o façam de modo desigual, uma vez que ditam a quem certa arte pode ser dirigida e a quem não pode, que temas são vis e que temas são nobres etc.

A partir dessa caracterização dos regimes citados, tentamos sempre apresentar por que a escrita (e a arte em geral) é coisa política e por que ela é democrática. A arte só é inteligível, compreensível como arte, dentro de certos dispositivos que permitem sua inteligibilidade como tal. E esses dispositivos, por sua vez, só são dispositivos artísticos na medida em que partilham dos quadros de um regime específico do sensível. A arte da era estética, da era democrática, é arte porque rompe, por um lado, com as determinações poéticas ou representativas que tornavam certos objeto artísticos enquanto outros não e, por outro lado, faz da própria vida, das vidas anônimas ou inclassificáveis, seu objeto de apresentação. Mas, ao mesmo tempo em que rompe com essas determinações, a própria arte se torna alvo de seu empreendimento suspensivo e recebe, por toda parte, o questionamento: “Isso é arte?”. Foi o que ocorreu a *Madame Bovary*, de Flaubert, ou *As Flores do Mal*, de Baudelaire. Os dois autores foram acusados não só pelos críticos literários da época, mas também pelos promotores de justiça de fazer uma arte que só tinha detalhes, era realista e carecia de medida comum. Eles foram acusados de promover

democracia. Meio século mais tarde, seriam acusados, ao contrário, de promover os ideais de uma burguesia florescente. Essas duas críticas revelam sempre e de novo a mesma coisa, a saber, o fato de que a arte, em sua era democrática, tem o poder de fazer exatamente aquilo que se tornou o projeto da educação estética dos/as humanos/as, um projeto que se baseava no exercício do jogo livre das faculdades. É por isso que defendemos, com Rancière, que a escrita é democrática, pois as palavras da era estética não são senão palavras, com seu poder de mostrar e de ocultar, de encontrar sua carne nelas mesmas ou de afirmar sua ausência de carne.

O romance da era estética carece então de ficção, quer dizer, carece desse corpo “em que as partes se coordenam sob a direção de um centro” (RANCIÈRE, 2017a, pp. 20-1) e se constrói em torno do que poderíamos chamar de “imperativo do estilo”. Flaubert queria escrever um livro que seguisse à risca as regras do estilo como maneira absoluta de ver as coisas. Com o estilo, foi abolido o regime que tornava certas coisas mais visíveis que outras. A partir de agora, porém, tratava-se de dar a cada uma delas o direito de estar na página ou na tela. As palavras da literatura abriram espaço para fazerem falar as coisas mudas. Com isso, abriram espaço para a escrita científica da história ou da ciência social. É disso que trata o terceiro capítulo.

A sabedoria corrente em geral opõe ficção e ciência porque compreende que a ficção é a invenção das fantasias ou das sombras que a ciência deveria extirpar. Para Rancière, ao contrário, ficção é justamente o que fornece à ciência “um modelo de racionalidade” na medida em que funciona pela coordenação de causas e efeitos. O romance, que carece de ficção porque funciona a partir da suspensão do regime da *mimesis* ou da verossimilhança, é democrático porque põe em risco esse modelo de racionalidade que estabelece o que vem antes e o que vem depois, logo o que é principal e o que é secundário. O romance põe em cena o supérfluo que a ciência não poderia aceitar. Mas, ao mesmo tempo, só há ciência historiadora graças a essa revolução literária. Pois a literatura não é só o que traz o supérfluo à tona. Ela é também o que faz falar àqueles/as que não poderiam falar.

O sujeito histórico da modernidade serão não mais os nomes próprios, os reis e os heróis ou os reis que são heróis, mas as coletividades, o povo, o mar. Esses, com efeito, são nomes, pois o historiador precisa evitar de cair na indeterminação de seus assuntos e sujeitos. Mas já não são o sujeito de nome próprio de outrora, o sujeito que se evidenciava pela narrativa. Trata-se, agora, de um sujeito histórico, um sujeito evidenciado pelo discurso. A ciência historiadora se torna, então, ciência por uma revolução dentro dos próprios quadros poéticos da narrativa. Ou seja, ainda se trata de concatenar causas e efeitos, de estabelecer uma

racionalidade dos acontecimentos de modo a torná-los inteligíveis dentro da estrutura narrativa e como acontecimentos. Mas isso se faz menos para situar um sujeito único que para colocar em cena outro modo de organizar ou distribuir o sensível. É por isso que Rancière evoca os nomes de Marx, Braudel e Michelet.

A revolução sensível de que a estética é o nome possibilitou que o primeiro colocasse em cena a mercadoria como portadora dos segredos da sociedade. Se Marx pôde escrever uma dramaturgia não só dos processos de produção, mas também do processo de circulação das mercadorias, foi para atestar, em primeiro lugar, a eficácia do saber do cientista que descobre, no oculto, a verdade das coisas e, em segundo lugar, porque essa verdade está inscrita nos próprios objetos cotidianos de que as pessoas nem sequer têm consciência. A ciência social marxista vem não para revelar uma verdade por detrás de uma mentira, mas para revelar essa mesma verdade que está sempre evidente, mas sempre se velando e se escondendo.

Braudel, por sua vez, colocou em cena o mar Mediterrâneo na época de Filipe II. Aqui, podemos ver a revolução sensível do saber historiador. Já não se trata mais de contar a história de um rei, mas a de um mar. E já não se trata sequer de contar a história desse mar, mas os movimentos sociais e econômicos em torno dele. Se Filipe II é evocado, é menos para participar da trama como protagonista que para demarcar os limites de um período cronológico específico. Se a ciência histórica não tivesse podido empreender tal revolução, o título do livro de Braudel talvez fosse, simplesmente, *Filipe II*. Essa revolução, um historiador a empreendeu, todavia, alguns anos antes. É a revolução na qual Michelet insere os anônimos no universo dos seres falantes. Mas ele só pôde fazê-lo atestando sua mudez. A história de Michelet é a de um trato da palavra do outro. Alguma coisa aconteceu e é preciso contá-la, mas se a conta a partir da palavra do outro que dá testemunho não do evento, mas do sentimento que ele suscita. A história de Michelet é científica porque ele se coloca em cena como aquele que sabe da distância entre um saber e uma ignorância, saber da ignorância do/a leitor/a e da testemunha muda que não sabe o sentido do que fala. Cabe ao historiador, ao cientista, desvendar esse mistério que permanece oculto nas palavras dos/as que o exprimem. Esse mistério é o segredo do espírito de um povo.

Antes de ser um nome da história, povo é um sujeito político. E é em torno da política que o capítulo final da dissertação está escrito. De início, a questão parece deslocada em relação aos capítulos anteriores. Defendemos, porém, que ela se encaixa facilmente nas discussões prévias, pois a política, como a entende Rancière, ocorre sob o modo de um desentendimento em torno do que falar quer dizer. Certa sabedoria argumentaria que a política se constrói pela

ação, pelo combate ou pelo enfrentamento. De acordo. Mas isso também seria negar que a política tem a ver com a reconfiguração de uma partilha do sensível e esta só é compreendida como tal pelas ficções que permitem sua inteligibilidade. E essas ficções são construídas pelas palavras que estão em circulação na comunidade.

Nesse capítulo, fazemos um breve comentário sobre a canção-poema interpretada por Nina Simone, *Ain't Got No – I Got Life*. Salientamos que o poema é dividido em duas partes e que essa divisão empreende o próprio movimento pelo qual uma política acontece, a saber, pela construção de um mundo em um mundo que já existe (a inserção desse poema no capítulo também poderá ser entendida como um debate acerca do momento em que vivemos¹). Em outras palavras, a política só é possível em uma cena na qual possam ser compreendidas certas situações como injustas. Aqui, a caracterização feita por Aristóteles da política como a atividade que opõe voz e palavra precisa ser trazida à luz. Se há certa demora nesse filósofo, é para mostrar, com Rancière, que a distinção entre quem detém apenas a voz e quem detém a palavra é uma distinção contingente que suscita injustiças, elas mesmas, contingentes. Se há uma diferença entre voz (*phoné*) e palavra (*logos*), ela é feita a partir do próprio *logos* que inclui a *phoné*. Evitamos cair em um vocabulário ontológico, mas poderíamos dizer que a ordem do *logos* é a que exclui dentro, ou seja, só pode estabelecer que há quem não detém palavra pelo próprio ato de se inscrever como palavra legítima, um ato, todavia, sem fundamento, sem *arché*. Essa divisão tem, por sua vez, outro nome: partilha do sensível. É a partilha do sensível que estabelece quem pode e quem não pode falar, assim como estabelece quem é e quem não é visto etc. O povo da história é um povo da política porque a ciência historiadora, enquanto ciência que está às voltas com a palavra, precisa lidar com as partilhas sensíveis que as próprias palavras colocam em cena. Será nosso objetivo, enfim, apresentar a relação entre política e ficção, isto é, mostrar que a política é uma atividade que estabelece recortes sensíveis e se dá por meio de um litígio em torno das palavras.

¹ Desde o assassinato brutal de George Floyd, um estadunidense negro, a 25 de maio de 2020, por um policial branco que o asfixiou, as questões acerca do racismo e da dignidade das vidas das pessoas negras ganharam nova atenção e novo fôlego em nível mundial. George, porém, não é um caso isolado. Uma semana antes de ser morto, a 18 de maio de 2020, João Pedro Mattos, adolescente negro de 14 anos e morador do complexo de favelas do Salgueiro, na região metropolitana do Rio de Janeiro, fora assassinado por policiais que estavam em uma operação conjunta com a polícia federal. Não bastassem as circunstâncias nas quais João fora assassinado (os policiais, diz-se, invadiram a casa em que ele estava com os primos), seu corpo fora levado ao instituto de perícia sem que seus familiares soubessem de seu paradeiro por mais ou menos vinte e quatro horas. A 5 de maio de 2020, Giovanne Gabriel, de 18 anos e morador de um bairro periférico de Natal, saiu para ir a casa da namorada; ele não chegou ao destino nem voltou para a família. Fora encontrado, morto, nove dias depois, a 30 km de casa. Retratos de uma violência comum que põe em evidência a precariedade de algumas vidas para as quais não devemos fechar os olhos e sobre as quais esta dissertação não silenciará.

1. O princípio da igualdade: a experiência de Jacotot e as palavras de ninguém

*“[...] wie stille Kinder, die allein gespielt, / Auf einmal
das Vorhandene erfahren; / doch seine Züge, die geordnet waren, /
blieben für immer umgestellt [como crianças quietas que brincavam
sozinhas, / De uma só vez experimentam o presente; / mas seus traços,
que eram ordenados, / ficaram alterados para sempre].”*

Reiner Maria Rilke, *Der Leser*.

*“Ela acha que eu não quero aprender a lição. Mas eu
já repeti não sei quantas vezes que eu não posso. O que cô pensa que
ela responde? Ela me diz: ‘Não é que cô não pode, é que cô não
quer!’”*

Lewis Carrol, *Algumas aventuras de Sílvia e Bruno*.

A história da igualdade é a história de uma opinião. Mas é também a história de uma experiência e de uma aventura. Rancière a inicia com uma única frase, a mais simples, mas, também, a mais perigosa, pois é isso que experiência quer dizer: “No ano de 1818, Joseph Jacotot, leitor de literatura francesa na Universidade de Louvain, viveu uma aventura intelectual” (RANCIÈRE, 2015, p. 17). Por que uma frase tão simples que, aparentemente, pouco tem a dizer pode ser considerada perigosa? O que quer dizer que a história da igualdade não é senão a de uma opinião? Qual é a relação dessas duas coisas, igualdade e opinião, que se poderiam reputar de imediato como antagônicas? O que significa igualdade e, igualmente, o que significa opinião? Para compreendermos cada coisa, precisamos conhecer a história de um nome e o que Joseph Jacotot suscita.

“Uma longa e movimentada carreira deveria, no entanto, tê-lo resguardado das surpresas” e o nome desse jovem que comemorara dezenove anos em 1789, o mesmo ano em que os franceses emprenderiam sua Revolução, deveria ter sido resguardado de figurar nos anais da história. Mas Jacotot, que já em 1789 ensinava Retórica em Dijon, não poderia esperar pelo que lhe acometeria depois. Em 1792, nos conta Rancière, serviu de artilheiro nas tropas da República. Regressou a Dijon e pôde, aí, ensinar de quase tudo, da Análise ao Direito. Em 1815, esse homem, que antes de regressar às salas de aula chegara a ser secretário do Ministro da Guerra, fora feito deputado, contra sua vontade, por seus compatriotas que o estimavam. Seu cargo, porém, logo fora interrompido e Jacotot se vira exilado nos Países Baixos como professor em meio período. Acreditou que passaria aí dias tranquilos, afinal nada mais que merecidos

depois de uma vida breve agitadíssima. Mas como não poderia saber o que lhe acometeria, à revelia do desejo de tranquilidade, “o acaso decidiu outra coisa”.

Decerto alguns alunos assistiam a suas aulas. E a ironia do acaso parece residir precisamente nisso, não em que Jacotot tivesse alguns alunos, mas em que, “[e]ntre aqueles que se dispuseram a [das aulas] beneficiar-se, um bom número ignorava o francês. Joseph Jacotot, por sua vez, ignorava totalmente o holandês” (RANCIÈRE, 2015, p. 18). Sem língua comum entre eles, a comunicação estava, portanto, impedida, de modo que não havia como ele lhes ensinar aquilo por que acorreram a sua disciplina. “Para tanto, era preciso estabelecer, entre eles, o laço mínimo de uma *coisa* comum”. Era preciso construir, digamos, uma comunidade.

Quis o acaso que naquela época, em Bruxelas, fosse publicada uma edição bilíngue do *Telêmaco*. Assim, os alunos teriam acesso tanto ao texto holandês quanto a sua versão francesa. O exercício que Jacotot os mandaria fazer, por meio de um intérprete, era simples: eles deveriam ler e repetir o que tinham lido. Repetir quer dizer imitar, fazer exatamente o que já estava feito, pois ler não é senão, como Ovídio já o sabia, reescrever o lido. Os alunos repetiriam a primeira metade do livro e, “quanto ao resto, que se contentassem em lê-lo para poder narrá-lo”. Estava estabelecido, então, o laço de Jacotot e seus alunos. Estava criada uma comunidade de leitores. De fato, Rancière não o nega, “[e]ra uma solução de improviso, mas também, em pequena escala, uma experiência filosófica, no gosto daquelas tão apreciadas no Século das Luzes. E Joseph Jacotot, em 1818, permanecia um homem do século passado”. Isto é, um homem que acreditava nas capacidades intelectuais dos outros homens.

Ou, melhor, ele passou a acreditar nelas. Tanto acreditou que “solicitara aos estudantes assim preparados que escrevessem em francês o que pensavam de tudo quanto haviam lido”. Decerto, o próprio Jacotot não esperaria por um resultado encantador. Era exatamente o contrário que esperava, ou seja, “terríveis barbarismos” ou uma “impotência absoluta”. Afinal, que de bom se poderia esperar de alunos “abandonados a si mesmos”, aos quais ele nada ensinou? Para a surpresa de Jacotot, eles “se haviam saído tão bem dessa difícil situação quanto o fariam muitos franceses” (RATIER; RATIER, 1838, p. 155 citado em RANCIÈRE, 2015, pp. 18-9). Esse resultado inesperado só podia fazê-lo se perguntar se “[n]ão seria, pois, preciso mais do que querer, para poder?” e se “[t]odos os homens seriam, pois, virtualmente capazes de compreender o que os outros haviam feito e compreendido?”. Segundo Rancière, essa “experiência do acaso” suscitaria em Jacotot essas questões que vão de encontro à lógica da explicação, a lógica de “todos os professores conscienciosos” que diz que “a grande tarefa do mestre é transmitir seus conhecimentos aos alunos, para elevá-los gradativamente à sua própria

ciência” (RANCIÈRE, 2015, p. 19). No fundo, essa lógica parte sempre da prerrogativa de que a igualdade do saber ou o saber mesmo está em certo horizonte que, na sala de aula, os alunos deverão alcançar. O problema é que quanto mais perto do horizonte se chega tanto mais distante se fica dele. Jacotot compreendeu com sua experiência do acaso que “o ato essencial do mestre era *explicar*, destacar os elementos simples dos conhecimentos e harmonizar sua simplicidade de princípio com a simplicidade de fato, que caracteriza os espíritos jovens e ignorantes”. O essencial da lógica explicadora era, portanto, a progressão infinita do simples ao complexo. Progredir significava sair do ponto A para chegar ao B, mas respeitando que entre A e B há sempre $A_1, A_2, A_3...$

Jacotot também compreendeu que o procedimento do mestre explicador, esse mesmo que interpõe entre A e B as reticências, só sobrevive graças a um “duplo gesto inaugural”: “por um lado, ele decreta o começo absoluto – somente agora tem início o ato de aprender; por outro lado, ele cobre todas as coisas a serem aprendidas desse véu de ignorância que ele próprio se encarrega de retirar” (RANCIÈRE, 2015, p. 24). Assim, não é muito difícil de concebê-lo como algum tipo de gênio enganador ou maligno que embaraça os sentidos de quem aprende, como uma espécie de místico que precisa esfumaçar tudo com incenso para fazer aparecer nitidamente a divindade. O mestre explicador é essa personagem muito cotidiana que precisa assumir a dualidade do saber, de modo que haverá sempre o mais simples em oposição ao mais complexo. É essa dialética perversa que Jacotot gostaria de evitar, dialética que tira o véu para fazer o aluno compreender que ele continua cobrindo, do mesmo modo, o que não deveria mais cobrir. Há uma imagem muito interessante que poderíamos usar para “explicá-lo”. Uma criança segue nos ombros ou de mãos dadas com o pai que lhe ensina inúmeras coisas enquanto caminham: a que pássaro pertence cada canto, a cor e o cheiro de cada flor, a textura e o nome que ganha cada árvore e o significado das palavras nas placas e nos letreiros. Chegam, por fim, à escola e a criança diz ao pai que não queria entrar nela porque gostaria de continuar aprendendo. Essa imagem poderia ser interpretada como essa crítica à lógica explicadora e, por conseguinte, ao “mito pedagógico”, vem a ser o mito que “divide o mundo em dois” ou, mais precisamente, “divide a inteligência em duas”, de modo que “[h]á, segundo ele, uma inteligência inferior e uma inteligência superior”.

É claro que, ainda segundo o mito pedagógico, a inteligência superior é preferível por ser a do mestre explicador. É preferível porque ela “conhece as coisas por suas razões, procede por método, do simples ao complexo, da parte ao todo”. É preferível porque sua analiticidade permite ao mestre organizar os saberes adequadamente de acordo com as “capacidades

intelectuais do aluno, e verificar se o aluno entendeu o que acabou de aprender”. É preferível, finalmente, porque não se assemelha à inteligência inferior que “registra as percepções ao acaso, retém, interpreta e repete empiricamente, no estreito círculo dos hábitos e das necessidades”. Essa pertence à criança que nada sabe e ao homem do povo que sabe apenas o que lhe convém saber. Curioso aqui é que a divisão das inteligências parece criar duas espécies de homem. O *homo sapiens* seria o que pertence à classe dos mestres e à esfera da inteligência superior. O *homo infans* seria o que pertence não só ao mundo da infância do saber, mas também ao mundo *in-fans*, ao mundo dos sem fala. Voigt ressalta que esse já era um problema colocado por Rancière em *A noite dos proletários* (cf.: VOIGT, 2019, pp. 53-5). Podemos ver isso em um trecho em que Parent, apóstolo da nova religião saint-simoniana, questiona a divisão hierárquica existente entre os apóstolos pagos pela religião do trabalho e aqueles/as que deveriam ser ensinados/as por eles: “Proclamais em todo o lado que vindes para educar a classe mais pobre, para a retirar do estado de ignorância onde ela se encontra; ora, ao dizer isso, estamos a dizer que essa classe não nos pode compreender” (RANCIÈRE, 2012a, p. 184)². Essa é uma crítica que vai de encontro ao núcleo do mito explicador. O que Parent critica é precisamente a pretensão de explicar algo a alguém que não compreenderia nem a explicação nem sua razão. É necessário tirar os pobres da ignorância, mas, para fazê-lo, é necessário fazê-los compreender que são ignorantes e, para que o compreendam, é necessário fazê-los compreender que não compreendem. Esse ciclo vicioso no qual o mito explicador se enreda é a mesma razão pela qual ele se perpetua e somente reafirma. Há ignorantes porque eles/as não sabem que são ignorantes nem sabem que não sabem, de modo que, “se supormos uma incapacidade de compreensão por parte dos mais pobres, nunca seria possível retirá-los do estado de sua própria ignorância” (VOIGT, 2019, p. 53). Essa suposição negaria duas coisas importantes.

Em primeiro lugar, negaria que “[a] mesma inteligência está em ação em todos os atos do espírito humano” (RANCIÈRE, 2015, p. 35). Quer dizer, em suma, que não há dois tipos de inteligência em jogo no mundo nem que há dois mundos diametralmente opostos, um dos

² O que Parent critica é o próprio fato de haver uma hierarquia dentro da religião do trabalho, uma divisão clara entre superiores e inferiores, isto é, entre “politécnicos, engenheiros, escritores, cientistas ou advogados”, que têm o tempo livre, e aqueles/as que não o têm. Mas essas pessoas que têm o tempolivre e que deveriam fazer o porta a porta nos bairros populares são, precisamente, as que não o fazem. Antes, elas dedicam seu tempo a redigir *Le Globe*, “ocupam-se das prédicas e dos ensinamentos principais e partem para pregar missões e constituir Igrejas” (RANCIÈRE, 2012a, p. 180). Parent compreende, desse modo, que essa divisão na organização da doutrina acaba apenas afirmando “a contradição infinita pela qual essa tarefa [de melhoramento físico e moral da classe operária] não cessa de reproduzir as condições que pretende abolir, as do egoísmo do velho mundo”, de modo que o papel do “visitador dos pobres” não atesta senão a contradição interna da explicação, ou seja, a de que “é preciso estar sempre a recomçar” (RANCIÈRE, 2012a, pp. 181, 183).

superiores e outro dos inferiores em inteligência. Há apenas uma inteligência em suas mais variadas expressões. Com efeito, Jacotot tinha em mente algo muito simples quando descobriu esse círculo vicioso no qual se enreda a lógica da explicação. Ele queria apenas anunciar aos pobres que “eles podiam tudo o que pode um homem” (RANCIÈRE, 2015, p. 38). Em outras palavras, queria anunciar que “um pai de família pobre e ignorante é capaz, se emancipado, de fazer a educação de seus filhos sem recorrer a qualquer explicador”. A literatura está cheia desses exemplos de homens e mulheres que ensinaram sem ensinar. Em um velho conhecido da literatura de língua portuguesa, por exemplo, lemos:

Daniel principiava a repetir as lições acompanhado das gargalhadas de José das Dornas, que, sem o saber, ia demonstrando com o exemplo um grande preceito de instrução, tantas vezes recomendado: - o de vencer, pelo estímulo do agradável, o fastio que acompanha o estudo. De fato, a facilidade com que Daniel retinha já as enfadonhas lições da arte do Padre Pereira era em parte devida à maneira por que lhas amenizavam estes gracejos do pai; quanto mais arrevesados eram os nomes, com mais vontade os decorava Daniel, para despertar com eles a estranheza e hilaridade paternas (DINIS, 1983, p. 16).

Daniel repetia as lições do padre Pereira. Lições cujo enfado era sobrepujado pelas gargalhadas do pai. Repetia e, assim, memorizava cada palavra difícil que encontrava pelo caminho. Memorizava-as não porque o destino lhe rendera um cérebro especial com a capacidade surpreendente para fazê-lo. A pena de Júlio Dinis que traça o destino do garoto pouco tem a dizer sobre isso. O leitor, ele, tem apenas o direito de supor que Daniel no mínimo se esforçava para memorizar as lições. E é aí que encontramos a descoberta, digamos, original de Jacotot. As lições de Daniel eram de fato enfadonhas, pelo que se supõe, mas ele as repetia e as memorizava. Não porque uma régua de madeira, a disciplina, estivesse sempre prestes a lhe atingir os dedos ou outra coerção similar. Era exatamente o contrário que ocorria. Ao invés da dor e da humilhação, a gargalhada, o riso solto e descontraído que nos acomete nesses momentos inesperados. Daniel aprendia, enfim, porque queria aprender, porque via no riso do pai não a repreensão ao erro, mas um convite a errar mais uma vez e a errar melhor. Foi por essa inteligência inferior que “repete empiricamente” e memoriza o que repete que Jacotot pôde ver que não há duas inteligências no mundo. Há apenas os preguiçosos e os que servem sua inteligência com (uma) vontade.

A escrita de Júlio Dinis, todavia, não é a única que exprime o desejo de que se aprenda com alegria. Se o século XIX é marcado pelas lutas dos proletários, pela revolução do saber e da arte e pelo sofrimento que vem com o parto de tantos filhos e filhas do livro, ele também é perpassado por certo sentimento de leveza em relação às coisas do mundo. O efeito do real que guia a pena do escritor não vem anunciar o peso insuportável de viver e das coisas em sua

multiplicidade. Vem para mostrar que é precisamente por causa dessa multiplicidade que se pode experimentar uma sensação, a princípio incômoda e estranha, de antigravitação (cf.: RANCIÈRE, 2015, pp. 111-15). Anatole France, por exemplo, faz uma de suas personagens falar o que o pai de Daniel fizera no trecho da novela de Dinis:

Só se aprende com alegria [...]. A arte de ensinar tem que ser a arte de abrir a curiosidade nas inteligências novas para as satisfazer em seguida, e unicamente nos espíritos felizes a curiosidade é alta e pura. Os conhecimentos metidos à força nas cabeças acabam fechando-as e abafando-as. Para bem digerir o saber é preciso tê-lo comido com apetite (FRANCE, 1973, p. 173).

É preciso ter tido vontade. É preciso ter prestado atenção. É por causa dessa antigravitação que Rancière (2017a, pp. 79-ss) pôde comparar Jacotot a um poeta de sua época, mas que o pedagogo não conheceu. Se a política da poesia de Keats pode ser comparada à política da pedagogia de Jacotot, ou vice-versa, é porque ambos enunciam, como princípio comum, uma panecástica: tudo está em tudo. Esse princípio, por sua vez, enuncia não só o método da igualdade do qual Rancière se servirá mais tarde, mas também a antigravitação indisciplinar comum ao pedagogo, ao poeta e ao regime estético da arte. Antigravitação que certos espíritos ávidos de matéria gostariam de rechaçar:

Para [o materialismo do cranióscopo e do fisiólogo], efetivamente, as proposições de emancipação intelectual não seriam mais do que sonhos de cérebros bizarros, afetados por uma forma particular da velha doença do espírito que é conhecida pelo nome de melancolia. Nesse caso, os espíritos superiores – isto é, os cérebros superiores – de fato comandariam os espíritos inferiores, como o homem comanda os animais. Se assim fosse, simplesmente ninguém discutiria a desigualdade das inteligências. Os cérebros superiores não se dariam ao trabalho inútil de demonstrar sua superioridade a cérebros inferiores – incapazes, por definição, de compreendê-los. Contentar-se-iam em dominá-los. E nisso não encontrariam qualquer obstáculo: sua superioridade intelectual exercer-se-ia de fato, assim como acontece com a superioridade física (RANCIÈRE, 2015, p. 74).

Veremos mais à frente que a política se constrói como a verificação da contingência dessa partilha da comunidade. Por que uns mandam e outros obedecem? Por que há os que gozam de certas coisas e há os que não podem gozá-las? A política é a atividade que questiona a legitimidade dessa disjunção pela atualização e pela verificação de uma igualdade que por toda parte se quer negar (cf.: VOIGT, 2019, p. 55). E é porque foi em sentido contrário que Jacotot pôde encontrar o princípio poético para o qual cada coisa tem seu valor e merece falar. Multiplicação que não aumenta o peso das coisas, mas as faz flutuar contra a força da gravidade. Talvez pudéssemos situar a política da pedagogia de Jacotot no regime de inteligibilidade no qual a poesia de Keats também está inserida. Se o poeta empreende uma revolução em sua arte e se o pedagogo verifica, com sua pedagogia, que as inteligências são iguais, é graças a esse tecido comum que une e separa os pensamentos dos dois. A revolução da política do poema de

Keats é possível na medida em que ela opera como identidade dos contrários, como “o testemunho da grande reviravolta das condições e dos pensamentos produzida pela era revolucionária” (RANCIÈRE, 2017a, p. 84). E há duas lições contraditórias que se podem tirar daí. A primeira é que “o primeiro plebeu que aparecer pode, graças a sua inteligência e a sua vontade, se tornar mestre da Europa”. É a lição que estabelece a igualdade dos anônimos e a equivalência das inteligências. Isso está em consonância com o que a opinião da emancipação intelectual acredita: qualquer um/a pode fazer o que quiser desde que o queira. A segunda lição, diretamente oposta à primeira, diz que, “se o primeiro plebeu que aparecer renunciar à pretensão de impor isso [sua mestria] aos outros através de sua vontade, poderá entrar em um diálogo com os deuses e seus poetas”. É, portanto, a lição que, chocando-se com a primeira, estabelece a renúncia ou a inação como virtudes. Veremos, no capítulo seguinte, que a arte representativa se oporia a esse modelo de poema precisamente porque a inação não gera histórias. Mas é justamente porque preza pela inação que o poema de Keats é capaz de pensar a igualdade de qualquer um/a. No regime representativo, apenas uns poucos eram dotados da capacidade de agir ou, o que é o mesmo, de falar. A política do poema de Keats é estética e, portanto, democrática porque é a recusa de separar ou dividir duas humanidades, a humanidade dos que sabem e a dos que não sabem, a humanidade dos que agem e a dos que não agem, a humanidade, enfim, dos que falam e a dos que não falam. Essas duas lições que retiramos da poesia do poeta, apesar de serem contraditórias, se complementam. Essa reciprocidade complementar é o que faz Keats forjar um oximoro, o de *negative capability*, quer dizer, o de uma “capacidade de não’: não buscar a razão, mas também: não concluir, não decidir, não impor” (RANCIÈRE, 2017a, p. 85). Reverbera aí a compreensão schilleriana do que seja a experiência estética e o juízo estético: não a afirmação nem a negação, mas a infinidade da experiência e do conceito. Não concluir não quer dizer negar uma conclusão, mas suspender o poder que ela venha ter.

Isso não significa uma rejeição da “realidade”. Significa, mais bem, uma rejeição dos imperativos e das hierarquias impostos por ela. Hussak v. V. Ramos (2014b, p. 141) chama a atenção para isso quando aponta para o trato de Rancière do regime estético da arte e coloca “indiferença” como uma das palavras-chave para compreendê-lo. Mas não se deve entender “indiferença” como o mero desligamento do mundo exterior, como se se tratasse de forçar uma espécie de autismo na mente dos indivíduos. Essa palavra carrega uma força emancipatória que o suposto desapego de nosso tempo não consegue exprimir. Ela exprime a promessa estética contida no programa schilleriano de educação dos sentidos e se relaciona ao livre jogo das faculdades que esse programa gostaria de realizar. Ela exprime, nas palavras de Hussak v. V.

Ramos, a promessa de “desmontar” a separação entre atividade e passividade, entre superioridade e inferioridade, entre inteligência e ignorância.

É o que exprimiram os versos de outro poeta. Em *Folhas de relva* (*Leaves of grass*), Walt Whitman encontra na pergunta de uma criança a força suspensiva da fronteira entre saber e não saber: “Uma criança disse, O que é a relva ? trazendo-a a mim com mãos cheias; / Como poderia responder à criança ? Não sei o que é mais do que ela” (WHITMAN, 2009, p. 60)³. Esses versos, aparentemente, não têm nada de mais interessante e há outros pelos quais se poderia chorar. Mas sua força talvez seja compreendida na cena em que os encontramos. Eles surgem no século de nascimento da literatura como a compreendemos hoje, quer dizer, como a arte da escrita que “promove uma equivalência sensível: não apenas porque há uma indiferença no que toca aos temas e personagens, mas porque descortina a possibilidade de que todo sujeito possa sentir o mundo e, pela linguagem, compartilhar essa experiência” (HUSSAK v. V. RAMOS, 2014b, p. 138). A voz da personagem do poema de Whitman se iguala à da criança no momento em que se nega a deter o conhecimento do que seja a relva, de modo que quem escreve já não detém mais o poder da palavra e da inteligência. Esse poder pertence a todos e todas, sem distinção. O poeta já não é mais uma voz de sabedoria (sobre as verdades da religião, da cultura ou da humanidade), mas apenas alguém por meio de quem se ouvem as palavras do mundo e as vozes dos/as que não são ouvidos/as: “Vozes das gerações intermináveis de escravos, / Vozes de prostitutas e de pessoas deformadas, / Vozes dos doentes e desesperados, e de ladrões e anões, / Vozes de ciclos de preparação e acreção, / E dos fios que conectam as estrelas [...]” (WHITMAN, 2009, p. 76).

Ele constrói, com suas palavras, o tecido sensível do mundo pela rejeição de uma inteligência superior, que lhe viria dizer como as coisas são, ou pela rejeição das hierarquias que essa inteligência postularia, pois: “Todas as verdades esperam em todas as coisas, / Elas não apressam sua entrega nem lhe resistem, / Não precisam do fórceps obstétrico do cirurgião, / O insignificante é tão grande para mim quanto qualquer outro” (WHITMAN, 2009, p. 84). Com isso, ele suscita essa “capacidade de não” que suspende a necessidade de concluir pela necessidade de falar mais ou melhor que outro.

Em outras palavras, “recusar o procedimento que quer se apoderar do espírito alheio, tal como o inseto de sua presa, é o princípio dessa nova relação com as coisas da poesia e da arte que se chama estética” (RANCIÈRE, 2017a, p. 85). É a capacidade de criar dissensos, quer

³ Apesar de usarmos uma edição bilíngue da obra de Whitman, as traduções são nossas.

dizer, de abrir ou verificar intervalos que não serão preenchidos. Segundo Rancière, esse princípio novo não se trata de um “amor apolítico pela beleza pura”. Antes, a revolução estética vem instituir uma nova política: “O que a beleza exige e alimenta, em troca, é a formação de uma capacidade sensível desvinculada dos meios e dos fins da vontade”. Ora, a estética é política porque vem perturbar a distribuição dita normal dos corpos em comunidade, porque vem destruir a hierarquia que estabelece duas humanidades pondo, de um lado, “os que não podiam ter outro fim que a reprodução cotidiana de sua existência” e, de outro lado, “os que, estando preservados dessa obrigação vital, podiam conceber fins mais amplos, inventar os meios para isso e se arriscar” (RANCIÈRE, 2017a, p. 86). A estética é política, em suma, porque é “uma inédita ‘capacidade de não fazer nada’ que anula essa diferença sensível entre duas humanidades”. A partir de agora, o operário, cujo trabalho não esperava, tem o mesmo direito e a mesma capacidade de gozar do tempo livre que, antes, pertencia aos patrões apenas. E por tempo livre deveremos entender não apenas o “não fazer nada”, mas o “não fazer nada” reservado aos homens de palavras e ações, aos homens que dedicavam sua inteligência ao todo, quer dizer, aos fins da ação.

É por isso que a política da poesia de Keats nos lembrará da política da pedagogia de Jacotot. O princípio da igualdade do pedagogo vem se cruzar ou revelar suas virtudes poéticas com o jovem poeta: “Podemos encontrar, em qualquer frase escrita em um papel, o ponto de partida que permitirá ao ignorante entrar no reino da escrita e iniciar um aprendizado sem fim” (RANCIÈRE, 2017a, p. 94). As ressonâncias do poético no pedagógico ficam evidentes quando Rancière escreve:

O poema na página pertence a todos a esse preço, a sensação, que ele faz nascer no sonhador deitado no sofá ou sobre o trevo, ressuscita um passado, profetiza um futuro ou serve de ponto de partida a uma teia de sensações, de sombras que aparecem e desaparecem e de melodias ouvidas que são, ao mesmo tempo, o jardim privado da indolência e o presente oferecido a quem quiser pela aranha diligente (RANCIÈRE, 2017a, pp. 93-4).

Foi isso que Jacotot fez, com seus alunos, com *As aventuras de Telêmaco*. Um pai de família pobre e analfabeto poderia fazê-lo com uma oração escrita em um pedaço de papel. No final das contas, emancipar-se queria dizer, simplesmente, descobrir que a palavra escrita está à mão de quem quiser lê-la, pois “[o] essencial é colocá-lo em prática, comportar-se como um pesquisador, atento a todo sinal que a mão traçou ou a toda palavra a seu redor, e como um artista, aplicado em dispor, por sua vez, sinais próprios para falar com outra inteligência” (RANCIÈRE, 2017a, p. 94). Pois não há traço, palavra ou ação feitos por um homem que não possam ser compreendidos por seu igual. Se tudo está em tudo e se todas as inteligências são

iguais, a conclusão só pode ser a de que qualquer coisa serve para pôr em marcha as faculdades. “Essa igualdade só existe, na verdade, se ela sempre for ativa, estendida entre uma palavra e a seguinte, entre uma voz e outra voz, entre um ser inteligente e outro ser inteligente” (RANCIÈRE, 2017a, p. 95).

Como não nos lembraríamos, a partir disso, da história desses/as jovens operários/as cujo destino seria marcado pela impressão dessas palavras que não se destinam a ninguém? Palavras que compõem uma Babel em que um texto nunca compreende o seguinte porque sua história é sempre interrompida antes do final. É justamente essa interrupção que põe em marcha o desejo por “iniciar um aprendizado sem fim”. Interrupção não só do texto, mas também das brincadeiras infantis por causa do chamado de uma mãe que queria descobrir o enigma de certas palavras em umas folhas de papel, brincadeiras sacrificadas pelo único desejo de criar uma biblioteca. Porém, o destino da biblioteca do/a filho/a dos proletários é serem incompletas, criadas somente folha por folha, constituídas pelos embrulhos dos alimentos do dia a dia. É o que nos conta esse marceneiro, cujas palavras nos chegam por meio de Rancière, que “*explora* esses *tesouros* oferecidos como fragmentos de um discurso” (RANCIÈRE, 2012a, pp. 55-6 grifos nossos). Curioso notar que, em pleno século XIX, as coisas cotidianas (os rótulos ou os embrulhos) tivessem despertado na gente do povo a vocação da arqueologia. Relação estranha, ao menos a nossos olhos acostumados com as palavras escritas em todos os lugares, que alguém pode estabelecer com elas, pois, mesmo nesse século de revoluções, o que não faltava (na França, é preciso dizer) eram jornais.

Corte que não afetou Jeanne Deroin que nunca conheceu “as alegrias da infância nem as brincadeiras da tenra idade”, pois, desde que aprendera a ler, a leitura fora sua “única ocupação”. E nem por isso ela se sentia obrigada a fixar suas ideias em um único objeto, pois sua mobilidade bastava para que ela confessasse: “Via-me rica dos tesouros da ciência”. Tesouros encontrados sem mapa nem instrução, riqueza conquistada pela vontade de aprender. Poder-se-ia perguntar como se abre um baú quando não se tem uma chave. Mas quem acha um tesouro por uma “via original” sabe que a única alternativa é arrombá-lo. É o que fez a filha do povo Suzanne Voilquin que conseguiu iludir o ensino da Igreja ao encontrar “maneira de ler, para além da história romana, todos os romances capazes de fazer sonhar as raparigas, histórias perversas que lê à sua piedosa mãe” (RANCIÈRE, 2012a, p. 57). Decerto, Suzanne aprendeu graças à presença de um irmão ex-seminarista, mas seria, talvez, demais crer que ele lhe prescrevesse essas “histórias perversas”. Ela as encontrou sozinha. E esse esforço é o mesmo

que levou Louis Vinçard a ser instruído pela mãe quase analfabeta que, sem o saber, aplicou o método da emancipação intelectual, um método que

vai evidentemente ao cerne da experiência desses homens que recolheram entre os muros da prisão ou no acaso dos caminhos, junto de freiras monárquicas ou de um herborista regicida, os fragmentos de uma ciência incomparável, artigos soltos de uma estranha Enciclopédia, preciosa, esta, por não servir para nada, senão para dar “noções falsas da vida real”, ou seja, porventura noções verdadeiras acerca da falsidade desta vida (RANCIÈRE, 2012a, pp. 57-8).

Essa contradição (“noções verdadeiras da falsidade da vida”) pode até induzir os proletários a construir “castelos de vento”, e eles podem se ver diante da bifurcação que leva ou à resignação, porque a necessidade do trabalho faz renunciar à alegrias da ciência, ou à revolta, porque essa mesma necessidade de trabalhar rouba ao operário seu tempo. Mas nem por isso o marceneiro Gabriel Gauny deixará de subir às nuvens para construí-los, como tampouco estará preso à ilusão que eles proporcionam. Ao contrário do que diz Feuerbach, ele sabe muito que não lhe restará nenhuma cabana ao final da vida, bem como não restará nenhum castelo de ideias. Mas a questão não é dissipar a ilusão pelo trabalho produtivo de suas mãos, pois é justamente nesse trabalho que ela se encontra; mais ainda, não há ilusão, “no sentido em que os filósofos e os políticos a opõem ao conhecimento de um destino imposto ou as condições adequadas para a transformar” (RANCIÈRE, 2012a, p. 82). O trabalhador que constrói castelos nas nuvens sabe de sua condição, como sabe que a “santificação da alma passa pela santificação dos sentidos”: santificação “do ouvido, liberto das grosserias dos ditos da oficina ou da rua, do mesmo modo que do tilintar imperioso da sineta; do olhar liberto do cinzento da oficina e do ódio suscitado pelo olhar do patrão” (RANCIÈRE, 2012a, p. 81). Com certeza, podemos substituir a palavra “santificação” por outra mais “laica”: educação estética. Para que possa aproveitar a pureza de sua noite, os sentidos do proletário não pode se aviltar pelo dia. E é por isso que o taqueador Gauny rejeitará a oficina, porque, apesar das dificuldades de sua solidão, ele sabe que o olhar do patrão prende o espírito do trabalhador e o obriga a aplicar sua inteligência a seus planos:

No mundo às avessas, que ele considera o seu reino, o senhor é sobretudo um ruído de passos que arranca a alma ao sonho da terra prometida para a devolver ao seu cativo. Ele é o maçador que impede de sonhar tranquilamente com os prazeres dessa boa organização em que ele não tem lugar (RANCIÈRE, 2012a, p. 65).

Se o patrão não tem lugar no mundo do sonho, é porque vem demarcar a prevalência de outra necessidade. Ele pertence ao mundo da coação fundamental, a da necessidade do corpo sobre a alma. Não só seu olhar confisca a imaginação do trabalhador, que, no início de sua jornada, “murmura um canto de revolta que simula um tiroteio”, mas afirma seu domínio sobre o tempo que estabelece “a coacção desse corpo que é preciso alimentar para que possa continuar

uma actividade que tem como único fim a sua alimentação”. O patrão é, então, o responsável por colocar o trabalhador de volta na realidade de seu trabalho, de modo que as condições concretas pelas quais se conheceriam as penúrias do mundo da produção já estão aí sem que se precise desvendá-las.

Mas as dores dos proletários não se encontram na realidade do trabalho, como a pobreza não é medida pelo grau da preguiça, “mas pela impossível escolha da sua fadiga” (RANCIÈRE, 2012a, p. 19). O verdadeiro inferno não é a repetição do trabalho, mas a impossibilidade de escolher com o que trabalhar. O pior inferno, dirá Gauny, é aquele sem poesia:

O inferno proletário não é o sofrimento do verdadeiro, que deixa à sua porta toda a vaidade. É a vaidade mais radical, de que a outra não é mais do que uma sombra. Com efeito, aqueles que do inferno só conhecem a sombra são quem vive a verdadeira vida, ao lado da qual os dias da oficina não passam de um sonho (RANCIÈRE, 2012a, p. 27).

E por que não querer viver essa vida verdadeira para a qual a vida do trabalho, votada ao único fim de sua alimentação, é apenas um sonho e, portanto, falsa? Embora aprecie seu ofício, é outra coisa que o operário gostaria de ser porque é outra coisa que gostaria de representar. É o que pensa Gilland, serralheiro que acredita que martelar o ferro não é sua vocação, pois gostaria de ser pintor e tem o sonho de

passar para o outro lado da tela, mas não para representar esse povo-exército simbolizado pelo martelo e o avental de couro do ferreiro: [sonho de] pintar uma outra imagem do exército do povo, como cavaleiro coberto de ouro e enfeitado com a tricolor [bandeira da França], cujo cavalo branco se destaca sobre um primeiro plano de corpos orientais entrelaçados com os cavalos derrubados e o plano de fundo do deserto, das palmeiras e do céu do Egito (RANCIÈRE, 2012a, p. 17).

Esse Egito que seduziu inúmeros trabalhadores com a promessa de um mundo novo, imagens de um futuro que o padre Ledreuille condena porque, oferecendo “bosques que não existem” e “letras que não saberíamos ler”, conduzem a um “triste fim”. Mas talvez isso já ofereça ao serralheiro Gilland um ponto de fuga de seu inferno. Pintar “hieróglifos da antimercadoria, obras de um saber-fazer operário que conserva em si mesmo o sonho criador e destrutivo das crianças proletárias que procuram exorcizar o seu futuro de trabalhadores úteis” (RANCIÈRE, 2012a, p. 19), talvez possa abrir o caminho para uma vida não submetida nem reduzida à única condição de produtora de mercadorias. A crítica de Ledreuille bem lembra a que Platão fizera antes dele. Mas não é preciso ter lido *A República* para saber que as imagens enganam ou que, o que é mais importante aqui, não se pode ser operário e pintor ao mesmo tempo. E essa crítica à metafísica que constrói castelos de vento acaba se esquecendo ou querendo negar um único detalhe, o de que

estes outros mundos, que supostamente adormecem os sofrimentos dos proletários, podem ser aqueles que aguçam mais a consciência. E é por isso que estes emblemas metafísicos que se dizem bons para os bispos que têm a comida pronta na mesa são muito mais importantes para os que saem de manhã para procurar o trabalho de que depende o jantar à noite (RANCIÈRE, 2012a, p. 29).

Se há verdadeiros interessados nessas querelas sobre a distinção entre a alma e o corpo, esses são os proletários que deveriam se permitir conceber outro mundo, mesmo que construído com as “letras que não saberíamos ler” dos poetas. Essa é uma das razões de o órfão Supernant ter metaforizado a cidade, fazendo dela o espaço no qual encontra sua mãe perdida. Utiliza a metáfora para “fazer passar a realidade para o lado da ficção”, quando se esperaria que o caminho para a emancipação proletária tomasse, precisamente, o sentido inverso: passar a ficção para o lado da realidade, isto é, passar a primeira pelo crivo da segunda. Se Supernant metaforiza a realidade, não é para se perder no mundo sombrio da ilusão, mas para fugir da “Miséria”,

como se essa miséria, cujos covis e os estigmas, nesse mesmo ano [1840], as paixões e as curiosidades burguesas aprendem em Villermé a reconhecer, só tivesse direito à existência literal e literariamente extenuada do espectro do destino que persegue a alma errante; como se a realidade do desemprego e da miséria fosse menos a rude manifestação do mal social do que a alucinação produzida por essa doença fundamental de uma existência votada à procura do que não deseja (RANCIÈRE, 2012a, p. 73).

Se metaforiza a realidade, é para falar como outro, a partir de outra cena, rompendo, assim, as determinações que o colocariam em um lugar específico. A luta por reconhecimento implica, a partir disso, um “duplo movimento”: ser proletário e falar como burguês:

É preciso, por um lado, apagar os sinais de uma especificidade operária que remete para a naturalidade das castas e para o reino da força para adquirir a cidadania na civilização burguesa, mas, inversamente, denunciar nos seus comportamentos os estigmas burgueses do egoísmo e da exploração (RANCIÈRE, 2012a, p. 53).

Isso mostra que, contra a evidência consensual de um lugar de fala para o qual um é sempre igual a um, a política emancipatória resulta em um cálculo à primeira vista muito estranho. Emancipar-se é compreender que “um divide-se em dois” (cf.: RANCIÈRE, 2012a, p. 33). Antes de esse cálculo ser objeto de uma ciência, é um retorno para dentro de si mesmo que o operário precisa fazer. Para que ele

se erga contra “o que se prepara para o devorar”, não é o conhecimento da exploração que lhe falta, é um conhecimento de si que lhe revele um ser destinado a algo distinto da exploração: revelação de si que passa pela apropriação do segredo dos outros, esses intelectuais e esses burgueses com os quais eles dirão mais tarde – e nós repetiremos depois – que não querem ter nada a ver, e menos ainda com a distinção entre bons e maus (RANCIÈRE, 2012a, p. 29).

Conhecimento decerto penoso que fará Jeanne Deroin ficar em desacordo consigo mesma. Em sua cisão, procurará uma crença, embora tenha chegado à conclusão, a partir de

suas próprias meditações, de que “todas as religiões eram um tecido de absurdos inventados para submeter o gênero humano” (RANCIÈRE, 2012a, p. 107). Preferirá ficar só a ter que sacrificar sua liberdade, pois esse é o resultado de ter topado com livros de ciência. Procurará “menos um saber do que uma crença, menos os fundamentos de uma ciência nova do mundo ou da sociedade do que o primeiro elo de uma nova cadeia de relações entre os seres”.

Essas experiências mostram que, para a igualdade, não há intermediários porque ela não é um fim. Por isso, não se trata de assegurá-la pela lei ou pelo Estado. Eles, ao contrário, só viriam retardar o processo de sua verificação, colocá-la onde o horizonte, incessantemente, a afasta dela mesma. Keats e Jacotot decerto não se encontraram e seus escritos tampouco. Todavia, escreve Rancière (2017a, p. 95),

alguma coisa se afirma comumente, alguma coisa que não pertence a tal ou tal indivíduo, mas à reflexão do tempo, à constatação final da grande reviravolta revolucionária que obriga a restauração triunfante: uma ideia da igualdade que é, inicialmente, a dos fragmentos, das sensações ou dos sinais, igualmente animados pelo poder do todo; uma prática da teia traçada, passo a passo, para estender ao infinito o poder de uma organização singular dessas sensações ou desses sinais; uma fé na capacidade presente em todos os homens de tecer por si próprios tal teia, se apoiando nas pontas de todas as folhas que uma infinidade de outros puseram a sua disposição; uma visão da comunidade que se esboça assim: uma comunidade de homens gozando de uma igualdade sensível sentida na singularidade dos encontros e das comunicações e não na universalidade das leis.

Quer dizer, uma igualdade sentida no exercício mesmo de uma democracia. Democracia não quer dizer a garantia universal do sufrágio, nem o conjunto de instituições assegurando a liberdade de associação ou de fala, muito menos o fato de que os indivíduos possam ocupar as ruas e os espaços públicos quando o governo lhes desagrade e viola. Democracia quer dizer, precisamente, a multiplicidade de sentidos e seus entrecruzamentos, suas reconfigurações e redistribuições. Quer dizer, em suma, a capacidade de essa multiplicidade construir uma comunidade do(s) sentido(s). Não é a constituição do Estado dito democrático que possibilita a democracia e a igualdade. É porque elas existem e porque há quem se ponha a verificá-las e efetuar-las que uma constituição e um Estado ditos democráticos são possíveis.

É aí que a filosofia política aristotélica vem colocar os princípios pelos quais ela se condena. Aristóteles estabelece a conhecida equivalência do animal racional e do animal político. É nessa equivalência que Rancière encontrará a ressonância da poesia e da política: “Os homens são animais políticos porque são animais poéticos, e é se dedicando a verificar, cada um por si próprio, essa capacidade poética compartilhada que eles podem instaurar entre eles uma comunidade de iguais” (RANCIÈRE, 2017a, p. 96). Ora, a igualdade e a democracia

nada tem a ver com a igualdade de condições ou o consenso, ou seja, a homogeneidade dos sentidos. Elas têm a ver com a capacidade igual de tomar parte do que Kant, segundo Rancière, chamou de humanidade: “[...] *humanidade* significa por um lado o *sentimento* universal de *participação*, por outro a faculdade de poder *comunicar-se* de maneira íntima e universal” (KANT, 2016, p. 253, § 60)⁴. Com isso, Kant encontra, na humanidade, a capacidade de partilha de um comum. É por isso que, para Rancière, “é na encruzilhada dessa multiplicidade de trajetos individuais, de entrelaçamentos singulares da riqueza comum, que um novo senso comum pode ser elaborado” (RANCIÈRE, 2017a, p. 96). Desse modo, ele se afasta de uma perspectiva sociológica que “infantiliza o espectador por considerá-lo completamente capturado pelas instâncias legitimadoras, tornando-o incapaz de produzir um julgamento estético próprio a partir de sua experiência singular” (HUSSAK v. V. RAMOS, 2014a, p. 6). A humanidade comum fundada pelo regime estético da arte e pensada por Kant não é meramente a expressão de um modo dito burguês de ver o mundo e ao qual os proletários não teriam acesso. Ela é justamente a potência de uma humanidade que deslegitima qualquer oposição entre burgueses e proletários ao estabelecer a comunidade que os perpassa igualmente. Foi para pensar essa comunidade que Rancière se voltou aos arquivos operários do século XIX. Tratava-se de conceber a luta proletária como uma luta para “alcançar um modo de pensar e perceber o mundo onde não se pensa mais como um trabalhador, mas antes começa a ter uma parte em todas as formas de cultura e pensamento que a burguesia, os intelectuais e as diferentes facções da classe dominante se reivindicaram até aqui” (RANCIÈRE, 2019a, p. 8). Isso só é pensável em um quadro em que há uma humanidade partilhada por todos/as, uma humanidade que, por sua própria condição, reinventa as coordenadas sensíveis e rompe as barreiras que dão, a uns, a alma de ouro dos filósofos e, a outros, a alma de ferro dos/as operários. Assim, “a emancipação dos/as trabalhadores/as começa onde os/as trabalhadores/as decidem não dormir, mas fazer outras coisas: ler, escrever, reunir-se à noite” (RANCIÈRE, 2019a, pp. 10-1). É por essa razão que Jacotot pensa a igualdade das inteligências a partir de uma perspectiva, digamos, revolucionária. Ele não repete o mito de que há dois mundos e duas inteligências. A igualdade se encontra nessa partilha de uma humanidade comum.

⁴ Para Giorgia Cecchinato (2018, p. 65), “[a] universalidade do sentimento deriva do livre jogo que o origina. Esse é o caminho que leva Kant à consideração da proporção entre as faculdades e a ligação destas com um estado de ânimo. [...] Essa condição transcendental, que se manifesta no prazer, representa, para Kant, um bom motivo para pensar que quem pronuncia este juízo [de gosto], que é universalmente comunicável na base de condições transcendentais, faça isso a partir de um pressuposto *a priori*, ou seja, a partir do pertencimento de todos os homens a um horizonte comum de sentido. [...] a capacidade de sentir em comum é pressuposta como condição da formulação de um juízo de gosto e, necessariamente, também da comunicabilidade que o caracteriza”.

Mas o mito dos dois mundos também vem negar outra coisa. Ele vem negar, por um lado, que “[n]ão há homem sobre a Terra que não tenha aprendido alguma coisa por si mesmo e sem mestre explicador” e, por outro lado, que “o filhote do homem é, antes de qualquer outra coisa, um ser de palavra” (RANCIÈRE, 2015, pp. 35, 29). O que isso quer dizer? Como aprender algo sem mestre explicador e ser um ser de palavra se relacionam? No fundo, essas duas coisas se relacionam pela pressuposição toda simples de que a igualdade das inteligências se verifica no aprendizado da língua materna. Aprendemos a falar não porque nos puseram em uma sala de aula e nos mostraram, letra por letra, o som de cada sílaba. Aprendemos a falar não porque fomos explicados como e por que deveríamos nos comunicar. Aprendemos a falar porque prestamos atenção ao mundo ao redor, porque imitamos as palavras e traduzimos, por nosso esforço e nossa vontade, seus significados diversos. Jacotot compreendeu muito bem isso e o expressou com uma única frase: “Tudo está em tudo” (cf.: RANCIÈRE, 2015, pp. 67-70). Talvez possamos fazer um pequeno desvio para ilustrá-lo.

Maurice Merleau-Ponty certa vez escreveu que “[s]ó a língua como um todo permite compreender como a linguagem atrai a criança para si e como esta consegue entrar nesse domínio cujas portas, era de acreditar, só se abrem do interior” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 41). Com isso, Merleau-Ponty aponta para algo que Jacotot já havia compreendido antes mesmo de Saussure, vem a ser que não é no B, A, BA que aprendemos a falar. É exatamente o contrário que ocorre.

O que nos mostra Merleau-Ponty é apenas e simplesmente que B, A, BA nada quer dizer, pois “os signos um a um nada significam, [pois] cada um expressa menos um sentido do que marca um desvio de sentido entre si mesmo e os outros” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 40)⁵. E do mesmo modo que se pode falar dos signos, pode-se falar, segundo Merleau-Ponty, da própria língua. Ela “é feita de diferenças sem termos, ou, mais exatamente, os termos nela são engendrados apenas pelas diferenças que aparecem entre eles”. Quer dizer que há diferenças nos termos da língua, em seus limites, apenas enquanto se relacionarem com outros termos/limites. Não há, portanto, um termo que possa querer dizer algo por ele mesmo. No mundo da língua, um termo abandonado à própria sorte continuará abandonado à própria sorte se outro(s) não lhe vier(em) socorrer. Algo muito similar à lei newtoniana para a qual um corpo permanecerá em movimento se outro corpo não lhe opuser resistência. Assim, a soletração só

⁵ Cf.: RANCIÈRE, 2009b, p. 60: “Toda comunicación emplea, en efecto, signos que competen a modos de significancia diversos: signos que no dicen nada, signos que se eclipsan ante su mensaje, signos que tienen valor de gestos o de íconos”.

terá sentido quando a criança tiver enfim começando a empreender o balbucio como comunicação que “se dirige apenas a si”, mas que, mesmo assim, é um empreendimento comunicativo. A demonstração de Merleau-Ponty é, em suma, a de que “tudo está em tudo”, a de que “é a língua inteira como estilo de expressão, como maneira única de utilizar-se da palavra, que é antecipada pela criança com as primeiras oposições fonêmicas”, com os primeiros sons balbuciados com vistas a querer dizer qualquer coisa. Não há quem não tenha aprendido a falar por essa violência que constitui o conjunto de sons e signos. Uma criança entra em um mundo de tagarelas e é forçada, a bem dizer, a tagarelar também. Uma criança vem ao mundo cercada de sereias que a interpelam e seduzem, de modo que “[o] todo da língua falada à sua volta a tragaria como um turbilhão, a tentaria por suas articulações internas e a conduziria *quase* até o momento em que todo esse ruído significará algo” (MERLEAU-PONTY, 1991, pp. 40-1).

Esse breve desvio pelo país de Merleau-Ponty não é uma mera e irrefletida flanagem. Ele pode ser explicado por esse entrecruzamento dos fios que conformam a grande teia que o século XX chamou de estruturalismo, mas que o século anterior já conhecia muito bem pelos nomes idealismo, materialismo, romantismo ou, se quisermos nos arriscar um pouco, ciência (humana ou natural). Se Merleau-Ponty começa seu texto com Saussure para explicar que, antes mesmo de dominar as partes da linguagem, uma criança precisa lidar de início com o todo balbuciente da língua, é para demarcar sua pertença no time desses autores que compreendem que, antes das partes e dos elementos, está a paisagem. Se o jovem Hegel dizia que não se apreende o sagrado de um bosque pelo entendimento analítico que separa o sentido do sagrado de suas árvores, muito menos se pode compreender qualquer sagrado pela abstração das árvores desse bosque⁶. O bosque é sagrado somente na medida em que apreendido como tal, em outras palavras, como todo. Do mesmo modo, só se pode participar da maratona da língua quando se começa em um pelotão já em marcha. Aí, não há nem vencedores nem perdedores, mas apenas uma corrida incessante. Não é à toa que o século de Jacotot é o século da revolução, revolução política, científica e estética. Tudo está em tudo: quer dizer, os homens são iguais, os fósseis e as pedras contam uma história, as palavras, escritas por toda parte e destinadas a ninguém, já não podem falar.

⁶ Cf.: HEGEL, 2007, pp. 22-3: “É exatamente por meio de sua fuga diante do finito e da fixidez da subjetividade que o belo se torna para a subjetividade coisas em geral; o bosque, troncos de madeira; as imagens, coisas que têm olhos e não vêem, ouvidos e não ouvem; se os ideais não podem ser tomados na realidade completamente inteligíveis como blocos de madeira e pedras, tornam-se ficções, e cada referência a eles aparece como jogo destituído de essência, como dependência de objetos e como superstição”.

A lição de Jacotot é, desse modo, muito simples. Falar significa tentar compreender a palavra do outro, compreender que o outro nos dirige uma palavra que quer ser entendida. E todos querem ser entendidos. Pois é isso que inteligência quer dizer, não a “potência de compreensão, que se encarregaria ela própria de comparar seu saber a seu objeto”, mas a “potência de se fazer compreender, que passa pela verificação do outro” (RANCIÈRE, 2015, p. 107). E é nesse jogo de compreensão mútua ou, ao menos, de tentativa de compreensão mútua que se verifica uma igualdade, digamos, apagada nas relações sociais. Imersos como estamos em geral no mito explicador que estabelece a dicotomia de inferiores e superiores, esquecemo-nos de que “somente o igual compreende o igual”, de que somente iguais podem estabelecer o mínimo de uma comunicação. É essa igualdade da palavra, que é também uma igualdade de inteligência, que torna possível a existência das sociedades humanas, pois “[a] igualdade das inteligências é o laço comum do gênero humano, a condição necessária e suficiente para que uma sociedade de homens exista”. Pode-se argumentar que a sociedade seja tudo menos igual. De fato, não se luta contra essa “evidência”. Mas não se trata de estabelecer a igualdade como um princípio imutável ou incorruptível, pois não se pode prová-la como se prova que $5+7=12$ ou que uma molécula de água é composta por dois átomos de hidrogênio e um de oxigênio. A igualdade das inteligências apenas se verifica, pois “não sabemos que os homens são iguais. Nós dizemos que eles *talvez* sejam”. Esse “talvez” é o signo de uma aposta, de um lance de dados cujo destino não podemos conhecer de antemão. Com efeito, não há nada nos homens que comprove que são realmente iguais. “Essa é a nossa opinião e nós buscamos, com aqueles que acreditam nisso como nós, verificá-la. Mas nós sabemos que esse *talvez* é exatamente o que torna uma sociedade de homens possível”. Sem esse mínimo, uma sociedade talvez não existisse.

A aposta nessa igualdade expressa no aprendizado da língua materna é uma opinião, mas uma opinião verificável e razoável. Com efeito, para verificá-la, isto é, colocar sua opinião em relação a uma verdade, Jacotot precisou apenas de uma observação muito simples, a observação de que, aprendendo a falar, as crianças não são tão diferentes como se poderia pensar. Ora, “[s]abemos [por que] crianças pequenas demonstram uma inteligência tão semelhante em sua exploração do mundo e em seu aprendizado da linguagem. O instinto e a necessidade [as] conduzem de forma idêntica” (RANCIÈRE, 2015, p. 78). Que instinto e que necessidade? Certamente, o instinto de poder repetir as palavras dos adultos e a necessidade de lhes comunicar, de lhes ser iguais. Não se trataria, com isso, de apostar em certa essência humana. Tratar-se-ia apenas de considerar que “o filhote do homem é [...] um ser de palavra”,

que ele não tem, em absoluto, nenhuma característica que não tenha herdado dos pais. E, mesmo que a tenha, não é como se de repente ele estivesse ontológica ou geneticamente proibido de ter acesso à inteligência. Pois a igualdade das inteligências não é algo que se possa provar por cranióscopos ou fisiólogos. “Todas [as crianças] têm mais ou menos as mesmas necessidades a serem satisfeitas e todos querem igualmente entrar na sociedade dos humanos, na sociedade dos seres falantes” (RANCIÈRE, 2015, pp. 78-9). Assim, o filho do aristocrata é tão igual quanto o filho do plebeu. Suas classes sociais são tudo menos marcas que os condenam à desigualdade das inteligências. Não há uma palavra aprendida pelo primeiro que o segundo não possa compreender ou se pôr a traduzir. Contanto tenham vontade, a desigualdade que os separará será somente uma desigualdade construída sobre a igualdade, pois, dirá Jacotot, “o homem é uma vontade servida *por uma inteligência*” (RANCIÈRE, 2015, p. 83). Talvez pudéssemos ilustrá-lo com outro desvio.

Walter Omar Kohan nos propõe uma personagem americana que um dia passou por uma experiência singular. Simón Rodríguez, um pedagogo viajante, começou a perceber o mundo da inteligência de uma maneira totalmente diferente daquela a que estava habituado. Decerto, Rodríguez propõe algo muito distinto do que propôs Jacotot. Enquanto este sabia da polêmica entre a igualdade das inteligências e a instituição pedagógica, recusando ou evitando a ideia de instituir algo, aquele se propunha a “fazer escola” (cf.: KOHAN, 2015, pp. 24-5). Esse sintagma deve ser compreendido em uma acepção dupla. Em primeiro lugar, Simón Rodríguez queria construir prédios nos quais funcionasse a instituição escolar, prédios em que a gente pudesse entrar e receber as lições e ter as experiências do que a instituição escolar (lhe) pudesse oferecer. Mas ele também se propunha outra coisa. Não apenas que esses prédios se instituíssem como escolas, mas que recebessem a gente que não podia entrar nas outras escolas ou que pudesse entrar nelas, mas que se contentasse em permanecer em turmas específicas, separada daqueles que o destino dotou de uma classe social reconhecida.

Fazer escola para Rodríguez era, portanto, dar aos enjeitados da sociedade um espaço no mundo do saber. Mas nem sempre ele pensara assim. Foi necessária uma experiência eventual para que compreendesse, enfim, que o saber, enquanto proporcione a experiência da igualdade de não importa quem com não importa quem, não tem dono. Thomas foi, segundo Kohan, o nome dessa experiência eventual cuja narrativa peculiar se dá assim. Simón Rodríguez gostava das crianças, de lhes ensinar e de aprender com elas. Tanto gostava delas que, na cidadezinha caribenha de Kingston, não só era seu professor, mas tomava lições de inglês delas. Um dia, depois da aula, como relata Kohan, ele saiu da escola com um grupo de crianças. Na

rua, brincavam arremessando o chapéu ao alto e capturando-o antes de cair no chão. No percurso, se depararam com uma casa de privilegiados, uma das poucas na cidade com segundo andar. Simón e as crianças pararam em frente dela e ali ficaram, brincando. A cena que nos oferece Kohan (2015, p. 30) é esta:

Quando não há ninguém à vista, Simón e as crianças brincam para ver quem encaixa o chapéu em um vaso vazio em um canto da varanda. Mais de uma vez saem correndo às gargalhadas quando alguém aparece para repreendê-los por perturbarem o descanso dos proprietários da casa.

Em uma dessas tentativas, têm êxito. É claro que a imaginação nos obriga a ver a alegria estampada na cara de Rodríguez e das crianças. Mas essa alegria logo viria acompanhada por um questionamento: como tirar o chapéu que ficara preso no vaso? Certamente, Rodríguez não poderia recuperá-lo, apesar de sua estatura, pois o chapéu estava no andar de cima da casa. Tampouco bateriam na porta e o pediriam aos proprietários, não depois de serem repreendidos, não se sabe quantas vezes, por perturbar a paz alheia. Simón Rodríguez poderia trazer uma escada, mas a distância e a demora logo o fizeram desistir dessa opção.

É então que Thomas, “um negrinho que sempre os assiste com os olhos brilhantes” (KOHAN, 2015, p. 31), com vontade de participar da brincadeira de Rodríguez e das crianças, mas sem nunca se atrever a fazê-lo, aparece com uma solução: “Por que as crianças não sobem em seus ombros e uma delas pega o chapéu?”. Rodríguez viu essa como uma boa ideia e todos logo começaram a pôr em prática a artimanha. E Thomas não só recuperara o chapéu, como pôde participar de uma brincadeira da qual queria participar.

Por que, então, Thomas é compreendido aqui como um desvio interessante a ser tomado? É interessante porque é “um irreverente” e por isso pôde mostrar a Simón Rodríguez que, mesmo na “ignorância”, ou seja, longe da instituição escolar, as inteligências continuam iguais. Com efeito, Thomas

não faz o que se supõe que deve fazer uma criança de sua condição: olhar o que os outros fazem, obedecer, calado, ao que os outros lhe mandam fazer. Toma a palavra, não sem dificuldades é verdade, mas ele o faz e expressa seu pensamento. Pensa, cria, revoluciona o mundo ao seu redor (KOHAN, 2015, p. 34).

Thomas mostra, enfim, que outro mundo é possível. Para além da lógica explicadora que estabelece sábios e ignorantes, superiores e inferiores, há apenas a inteligência igual dos falantes. Thomas verifica essa igualdade, digamos, inventando uma solução para um impasse. Não inventou algo que as outras crianças e mesmo Simón Rodríguez não pudessem inventar. Talvez tenha apenas olhado para ela de outra perspectiva. Apenas “reuniu duas coisas

conhecidas: a escada e as pessoas, e pensou: ‘Por que não fazer uma coisa das duas, uma vez que só temos uma das duas partes?’” (KOHAN, 2015, p. 33).

É isso que está no coração do que Jacotot entende por igualdade das inteligências, isto é, o fato de que alguém abra a boca e possa ser compreendido. Não há, pois, nada de extraordinário nessa opinião. Rancière, por meio de quem ela nos chega, faz questão de repeti-lo. Para ele, igualdade das inteligências significa duas coisas. Em primeiro lugar, significa que “toda frase dicha o escrita no adquiere sentido más que al postular un sujeto capaz de adivinar, mediante la aventura correspondiente, el sentido del cual ningún código ni diccionario primero asegura la verdad” (RANCIÈRE, 2010, p. 109). Como tentamos mostrar acima com o exemplo de Merleau-Ponty, não há um fora da linguagem a partir do qual as crianças, quer dizer todo mundo, aprendem a falar. Há apenas uma linguagem, um conjunto de signos emaranhados ao acaso que, também por acaso, nos “tragaria como um turbilhão” e nos “tentaria por suas articulações internas”. A lição que Rancière aprende de Jacotot, portanto, é que o aprendizado da língua materna, como um jogo de adivinhação que mais tarde ele chamará de tradução e contratradução, não depende de nenhum dicionário primeiro que permita à criança uma relação com a verdade. E isso implica no segundo significado de igualdade das inteligências, vem a ser que “no hay dos maneras de ser inteligente, que toda operación intelectual sigue el mismo camino, el de la materialidad atravesada por la forma o el sentido, y que su morada es siempre la igualdad presupuesta de un querer decir y un querer entender”. Como?

No momento em que alguém precisa explicar a outro sua desigualdade, já pressupôs um mínimo de igualdade, pois é impossível que haja explicação, ou seja, comunicação entre dois mundos diferentes. O acaso que forçou Jacotot a dar aulas a uma turma de holandeses, sem saber falar holandês, parece ilustrá-lo muito bem. O primeiro contato dos alunos com a edição bilíngue do *Telêmaco* só foi possível pela mediação de um intérprete que traduziu, para o holandês, as indicações dadas em francês. Foi esse intérprete, como mediador, que foi capaz de comunicar o sentido das palavras de Jacotot. Quer dizer que a igualdade existe a partir desse mínimo que, ao mesmo tempo, une e separa. A conclusão só pode ser a de que, no coração da desigualdade, está a própria igualdade. Essa premissa parece, à primeira vista, uma loucura teórica. Como é possível que a igualdade funde a desigualdade? Essa tese se sustenta no que pode parecer um paradoxo. A tradição filosófica sempre concebeu a igualdade como o estado idílico em que todas as relações pessoais se ordenariam. O problema é que ela concebeu essa ordem igualitária, digamos, como ordem social. Porém, uma ordem social contra a sociedade da qual os filósofos falavam. Com efeito, “há ordem na sociedade porque uns mandam e os

outros obedecem” (RANCIÈRE, 2018, p. 31). Isso quer dizer o que já colocamos acima, a saber, que a igualdade é a condição necessária e suficiente para que uma sociedade possa existir (cf.: RANCIÈRE, 2015, p. 107). Entendamos por sociedade, por ora, o conjunto das relações humanas e institucionais que precisa pressupor que há quem ordene e há quem execute as ordens. A sociedade sobrevive, portanto, à custa dessa dicotomia de superiores e inferiores, de mandantes e obedientes.

Mas mesmo essa dicotomia precisa pressupor um laço mínimo. Qual seria, então? A lição de Jacotot é a de que ele seria a própria igualdade, pois, “para obedecer a uma ordem, são necessárias pelo menos duas coisas: deve-se compreender a ordem e deve-se compreender que é preciso obedecer-lhe” (RANCIÈRE, 2018, p. 31). Assim, o “isto é meu” que funda a sociedade civil não é possível porque havia, por um lado, um homem aproveitador e interesseiro que encontrou pessoas ingênuas que acreditaram em seu direito à posse. O “isto é meu” só seria possível em uma relação de iguais na qual um anunciasse o direito à posse e o outro compreendesse tanto a noção de direito quanto a de propriedade. Em outras palavras, é preciso que o inferior compreenda o que diz seu superior e é preciso que compreenda que suas palavras exprimem uma ordem ou uma constatação da desigualdade. Mas, para que isso ocorra, “é preciso já ser o igual daquele que manda”. É nesse sentido que, para Rancière, “a desigualdade só é possível, em última instância, pela igualdade”. Essa tese implica, enfim, nisto: só há um superior porque alguém, ouvindo sua declaração de superioridade, compreendeu apenas a inferioridade. Ela mostra, portanto, a contingência da própria ordem social, pois bastaria verificar a igualdade subjacente ao ato de fala para perceber uma igualdade da qual não se saiu. Assim, o silogismo é bastante simples: “se o inferior compreendeu a ordem do superior, é que ele participa da mesma comunidade dos seres falantes, que é, nisso, seu igual. Deduz-se daí, em suma, que a desigualdade dos níveis sociais só funciona por causa da própria igualdade dos seres falantes” (RANCIÈRE, 2018, p. 63).

Nesse ponto singular, a “pedagogia” de Jacotot se encontra e se confunde com a “política” de Rancière. O que entra em jogo aqui é uma dimensão e, ao mesmo tempo, uma disposição da igualdade de construir comunidades. Uma comunidade não é senão a disposição de corpos quaisquer em torno de um comum partilhado e distribuído em uma lógica espacial e temporal “própria”. Os falantes constituem comunidade apenas na medida em que podem estabelecer, pela fala, um comum, o comum do sentido das palavras e dos signos que podem ser verificados a fim de que se saiba que dizem o que querem dizer com eles.

É por isso que *Telêmaco* não é apenas um livro. É sempre mais e menos que isso. É mais porque não é apenas uma obra literária, mas um recurso pedagógico. É menos pela mesma razão. Jacotot estabelece um livro ao mesmo tempo para proporcionar a experiência da aprendizagem e para que entre ele e os alunos houvesse algo comum. A comunidade igualitária se estabelece, portanto, a partir desse comum, o livro, que demarca uma distância dupla. Assim como, no teatro, há a distância entre o artista e o espectador, há também a distância entre o professor e o aluno. Mas há também outra distância, a distância entre a performance e o espectador, entre o livro e o aluno. É a aceitação dessa distância dupla que confere a Jacotot o título de mestre ignorante, pois “[n]a lógica da emancipação há sempre entre o mestre ignorante e o aprendiz emancipado uma terceira coisa [...] estranha a ambos e à qual eles podem recorrer para comprovar juntos o que o aluno viu, o que disse e o que pensa a respeito” (RANCIÈRE, 2012c, pp. 18-9). O livro ou a distância que ele instaura entre mestre e aluno é, portanto, o caminho para uma democracia. Mas, ao contrário do que acredita nossa sabedoria consensual, democracia não é o nome da coreografia coletiva de nossas sociedades modernas. A democracia do livro é a marca de uma solidão. Se a emancipação real dos trabalhadores passava por uma dissolução radical de sua condição de trabalhadores, a emancipação intelectual não ficará tão indiferente a essa prescrição. Porém, ao invés de encontrar os braços calorosos da coletividade, quem se emancipar ficará perdido na ilha do livro. Não faz mal. É precisamente essa deriva que nos põe a pensar. É precisamente por causa dessa deriva que entramos em comunidade.

2. A democracia do livro: as palavras da ficção estética

[...] οὐ γράμματος ἀλλὰ πνεύματος· τὸ γὰρ γράμμα ἀποκτείνει, τὸ δὲ πνεῦμα ζῶοποιεῖ [não da letra, mas do espírito. Pois a letra mata, mas o espírito vivifica].

2 Coríntios 3, 6.

“Palavras, palavras estúpidas, palavras prejudiciais, horríveis – disse a Sra. Bowles. – Por que querem as pessoas magoar as outras? Não temos já suficientes aborrecimentos? É necessário ainda incomodar toda a gente com tais porcarias [a poesia]?”

Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*.

Um livro marcou a trajetória de Jacotot e sua aventura intelectual. *Telêmaco* mostrou ao extravagante pedagogo que qualquer um/a pode, desde que o queira, se emancipar. Essa descoberta, que também foi um erro de cálculo ou uma aposta que deu certo, serviu para indicar o caminho da igualdade das inteligências e, ao mesmo tempo, a potência emancipatória contida nas palavras. Tentamos mostrar, no capítulo anterior, duas coisas importantes. Em primeiro lugar, quisemos mostrar que a igualdade das inteligências se verifica por um ato de palavra, que só há igualdade aí onde um/a fala e outro entende o que ele/a falou. É dessa maneira que pudemos dizer que a igualdade deve ser pressuposta como princípio e não como ponto de chegada. A criança que aprende a falar não é inserida lentamente no mundo dos falantes. Antes, ela é lançada no todo da língua e, a partir daí, tece por ela mesma os sentidos e os significados de cada palavra com cada palavra. A solidão da criança que aprende a falar atesta, em segundo lugar, que o mestre emancipador é, na verdade, uma figura paradoxal. Ele existe não como alguém que venha suprimir a distância de um saber a uma ignorância, mas como alguém que venha afirmar a irredutibilidade dela. Jacotot foi um mestre ignorante porque sua preocupação não era com o saber ou o não saber. Ele se preocupava, simplesmente, em atualizar a igual capacidade das inteligências de seus alunos. Por isso, *Telêmaco*. Por isso, um livro.

Jacotot é, portanto, um pedagogo do dissenso. Não se tratava, para ele, de fazer com que os/as estudantes aprendessem mais ou menos bem nem mais ou menos rápido. Pois um mestre que explica não faz senão tentar reduzir a distância que separa uma inteligência de outra inteligência. Dissenso quer dizer, precisamente, atestar essa separação, fazer ver, a despeito do desespero dos reformadores, a positividade democrática que surge dela. É por isso que, para além de um pedagogo do dissenso, Jacotot é a encarnação de uma personagem literária. Ele é,

como Dom Quixote ou Emma Bovary, um filho do livro ou um louco da letra. O que ele faz é, à moda dessas duas personagens e de algumas outras marcantes da literatura, abrir um livro qualquer e verificar cada coisa com cada outra coisa.

Sabemos que a instituição pedagógica é, em geral, muito entusiasta dos livros e recomenda, de fato, livros sobre cada assunto. Mas também sabemos que esse entusiasmo disfarça um freio porque, por detrás da recomendação de um título, há sempre a força limitadora da faixa etária ou do grau de formação⁷. O que proíbe que uma criança leia *2666*, de Roberto Bolaño, ou *A metamorfose*, de Franz Kafka, não é, necessariamente, seu conteúdo, mas, simplesmente, a incapacidade de compreendê-lo. Os livros são o alimento da alma, mas é preciso ler apenas a quantidade exata do que cada alma pode consumir. É necessário, portanto, ilustrar, dividir e explicar de modo acessível, claro e distinto, caso contrário é a incompreensão, a pobreza, a solidão, a loucura ou a morte. No caso de Jacotot, foi a extravagância e houve, inclusive, entusiasmo por causa dela. Mas esse é um destino reservado a poucos e mesmo o pai fundador do método emancipador sabia que sua extravagância rodava no círculo de sua própria condenação. No caso de Dom Quixote, foi a loucura. No caso de Emma Bovary, a morte. Mas o que é que torna semelhantes um pedagogo e personagens literárias? Como é possível que, no meio de toda a confusão em torno desses nomes, haja sempre um elemento, um livro? Seria isso uma espécie de fetiche de intelectuais (dito ainda melhor, de bibliófilos) ou se trata de um destino inevitável causado por um encontro traumático? O trauma do livro, como tentaremos colocar nas próximas páginas, se trata tão só do exercício de uma política muito particular da literatura e da escrita, o exercício da democracia que suplanta a partilha policial da palavra. O trauma do livro é um trauma da igualdade de qualquer um/a e de cada coisa com cada coisa.

A instituição pedagógica bem sabe dessa democracia. Mas devemos dar nomes aos bois. A democracia literária não é um simples efeito da democratização do livro que a revolução da imprensa proporcionou. É claro que esta foi marcante para que um número maior de pessoas tivesse acesso à leitura. Todavia, democracia não quer dizer número. Podemos verificar isso observando nossas próprias “democracias”. Há, nelas, o direito do sufrágio universal e a liberdade de opinião, mas deduzir do sufrágio e dessa liberdade uma democracia é apostar na

⁷ Jorge Larrosa (2016, pp. 11-2) diz que “se poderia percorrer quase toda a história do pensamento pedagógico como uma história da desconfiança em relação à experiência selvagem, não controlada da leitura, e como uma história da invenção de mecanismos para conjurar seus perigos. Em alguns casos, a literatura tem de ser expulsa ou, pelo menos, submetida a um rigoroso controle. [...] Talvez não seja exagerado pensar que toda a história da alma europeia poderia ser rastreada no modo pelo qual o ocidente se pensou em relação aos seus textos. De uma maneira sempre complexa, sempre ambivalente, como se os livros tivessem o segredo da salvação e da condenação da alma”.

eficiência do consenso e da polícia. A democracia é, mais fundamentalmente, a circulação sem controle das palavras e a suspensão das fronteiras entre quem pode usá-las ou não. Platão, o antidemocrata primeiro, já sabia disso e sabia como controlar e orientar o uso das palavras. Sabemos que o problema do filósofo grego com a poesia, por exemplo, não era tanto que ela falseasse, mas que o poeta pudesse se esconder por detrás de suas personagens e, assim, fizesse o que não poderia fazer. É por isso que, segundo Rancière, ele definirá as diversas formas poéticas de acordo com seu grau de falsidade, de modo que “a poesia menos enganadora era aquela em que o poeta mantinha distância de suas personagens, deixava-se ver como o sujeito falante de seu poema” (RANCIÈRE, 2014b, pp. 77-8). Como veremos no capítulo seguinte, o modo de contar do poema, para Platão, devia ser o da narrativa, uma maneira de relato na qual o narrador devia assumir a postura de um observador imparcial ou neutro e não se deixar afetar pelas cenas. Assim, um poema seria tanto menos falso quanto mais visível estivesse o poeta. Ele deveria aparecer objetivamente sem se deixar confundir com as personagens, de modo que a poesia “mais enganadora, em compensação, era aquela em que o *eu* do poeta e a instância da narrativa se ausentavam”. Não havia espaço, na cidade platônica, para homens múltiplos. Platão não pode autorizar nela os poetas que se escondem nas sombras porque ele não pode conceber a influência da opinião (*doxa*), uma vez que sua “condenação da *mimesis* trágica acompanha a da democracia. A própria ilusão trágica pertencia ao reino democrático da aparência e da ilusão, aquele em que a arbitrariedade do orador e a do *démos* refletiam uma à outra interminavelmente” (RANCIÈRE, 2014b, p. 78)⁸.

O modo como Platão concebe a poesia (e também as outras artes) está em consonância com o regime de inteligibilidade da arte e da política que sua filosofia exprime. Não é à toa que sua crítica da poesia seja também uma crítica da democracia. Criticar as duas é criticar a pulsão parricida que elas portam. E isso é inconcebível, para Platão, porque toda palavra, bem como qualquer imagem, deve seguir as regras dadas por quem tem o poder de usá-las. A esse poder, fundado na natureza ou na divindade, Rancière chamará de “regime ético das imagens” (RANCIÈRE, 2009a, p. 28). Um regime é um sistema de identificação da arte e, por se inscrever

⁸ Essa é, segundo Eduardo Pellejero (2013c, pp. 10), uma das razões de Platão também rejeitar a *paideia* clássica, uma vez que ela, herança dos poetas gregos trágicos, “está associada à mentira, à falsidade e à crueldade veiculadas pelas fábulas que, de Hesíodo a Homero, os poetas forjaram sobre os deuses do Olimpo. Aprendidas de memória, estas invenções dos poetas apresentam para Platão uma ideia indigna da divindade e dos heróis, transmitindo valores inaceitáveis para a juventude”. Devemos, decerto, ser um pouco mais justos na crítica a Platão. O que ele rejeita não é a poesia em geral, mas apenas a que subverte a boa ordem comunitária, de modo que, ainda segundo Pellejero (2013c, p. 11), “[n]a medida em que os poetas *enganam* os homens apresentando os deuses em traços indignos e imorais [...], devem ser censurados por isso. Igual condenação pesará sobre as histórias onde homens maus são felizes enquanto os justos são infelizes, na medida em que transmitem a ideia *errada* de que o bem pode não conduzir ao bem, e vice-versa”.

como partilha do sensível, da política. A relação da arte e da política se dá não em termos de militantismo ou forjadura de novas consciências, mas em termos de organização e configuração da sensibilidade. O regime de inteligibilidade da arte que a filosofia de Platão exprime toca a política na medida em que ele organiza a arte em consonância com o modo como ele distribui os papéis e as ocupações dos indivíduos na comunidade. Com efeito, para Platão, não existe arte como nós falamos de arte, pois “a arte”, ou o que ela seja, “se encontra subsumida na questão das imagens”, uma questão dupla que se volta para a origem das imagens e seu “teor de verdade”, por um lado, e para seus usos e efeitos, por outro. Segundo Rancière, esse regime abarca a questão das imagens divinas ou da divindade, “do direito ou proibição de produzir tais imagens” e “do estatuto e significado das que são produzidas”. O sentido das imagens produzidas, nesse regime, está dado ou não previamente pelo conjunto de significados e sentidos que perpassam uma comunidade e sua tradição.

Em *Meu nome é Vermelho*, Orhan Pamuk relata o conflito que pintores-iluminadores têm entre a tradição da pintura-iluminura, a tradição da religião islâmica e as novidades de estilo que vêm interromper o caminho tranquilo da arte tradicional⁹. Ao longo do livro, Pamuk faz sempre questão de fazer suas personagens encarnarem o conflito primeiro da pintura e da religião. Os iluminadores que falam no livro sabem ou sentem que, apesar de representarem a partir da perspectiva de Alá, vivem em uma linha tênue separando-os do ofício sagrado que é fazer ver todas as coisas que o deus deu para serem vistas e a heresia da própria representação que pode se tornar símbolo de adoração. Ao mesmo tempo em que pintam, por outro lado, sabem que sua pintura só pode ter sentido se acompanhada por uma história. Entraríamos, com isso, em outro regime de inteligibilidade da arte, mas, de certo modo, permanecemos dentro dos quadros do ético, uma vez que uma imagem só teria sentido se acompanhada ou respaldada por seu *mythos*. Também se trataria de ver aí a existência da imagem a partir de sua relação com a *mímesis*, de modo que esse regime abarcaria toda a polêmica platônica da arte como

⁹ Cf.: PAMUK, 2004, p. 222: esses conflitos são também decisivos para a formação de um novo estilo, quer dizer, uma maneira nova de pintar ou de empregar as cores, na medida em que faz ver que o novo é produto de órfãos que se encontram pelo caminho: “[...] um novo estilo nunca procede de uma vontade pessoal do pintor”, diz uma das personagens do romance, ao que continua: “Um príncipe morre, um xá é vencido, uma época que parecia eterna termina e um grande ateliê de pintura é fechado; os pintores se dispersam por vários países, em busca de outros homens e de outros bibliófilos que os patrocinem. Um dia, um sultão compassivo reúne em seu palácio ou em sua tenda esses desterrados, esses refugiados sem rumo mas talentosos, pintores e calígrafos oriundos de Alepo ou de Herat, trata-os com bondade e funda com eles um novo ateliê de livros de arte. Esses artistas, que não se conhecem, no começo continuam a praticar cada um o estilo de pintura que têm como tradicional, mas, como aqueles meninos que depois de muito brigar na rua pouco a pouco se tornam amigos, eles também, com o tempo, altercam, se unem, brigam e se desentendem. O surgimento de um novo é o resultado de anos de desentendimento, inveja, rivalidade e estudos das diferentes maneiras de pintar e de empregar as cores. Geralmente, o pai dessa nova forma é o artista mais hábil e mais talentoso do ateliê. Eu diria até: o de maior sorte. Aos outros, menos felizes, resta a imitação, a tarefa de aperfeiçoar e burilar infinitamente o estilo que triunfou”.

simulacro ou falsificação da realidade. A partir disso, seria equivocadamente dizer que Platão submete a arte à política. Para Rancière, é equivocadamente porque o filósofo grego não conhece “a arte”, mas maneiras de fazer, e é porque há maneiras de fazer que ele pode traçar uma linha divisória: “existem artes verdadeiras, isto é, saberes fundados na imitação de um modelo com fins definidos, e simulacros de arte que imitam simples aparências”, de modo que os fins definidos são a inscrição dessas artes “na partilha das ocupações da cidade” (RANCIÈRE, 2009a, pp. 28-9). Esse regime se chama ético porque ele trata de “saber no que o modo de ser das imagens concerne ao *ethos*, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades. E essa questão impede a ‘arte’ de se individualizar enquanto tal” (RANCIÈRE, 2009a, p. 29). A arte não se individualiza porque deve ser concebida, nesse regime, como parte do corpo coletivo. Platão não concebe a individualidade da arte porque ele não concebe uma comunidade de indivíduos. Trata-se, na verdade, de uma comunidade em que todos dançam, coreograficamente, a mesma dança ou participam da mesma cena teatral tanto como espectadores quanto como atores.

Ora, o modo como Platão concebe a arte tem reverberações sobre a escrita. De início, deveremos assumir a seguinte hipótese: a escrita é democrática. Isso não quer dizer que todos/as escrevam nem que tenham direito a isso. A história tem mostrado, se é que ela mostra alguma coisa, que nem todo mundo escreve. Mas dessa faticidade só concluiríamos erroneamente uma ausência de democracia da escrita quando, na verdade, queremos assumir a premissa inversa. A escrita é democrática porque ocorre sob o modo de uma palavra muda. Veremos, no capítulo seguinte, que essa palavra muda funda não só o regime de verdade da palavra historiadora, mas também demarca a destituição da personagem que detém o direito de falar e aparecer em detrimento das pessoas que não o têm. Como bem pontuaram Ângela Marques e Marco Prado (2018, p. 58), ressaltando a importância profunda que a questão da igualdade das inteligências tem na obra de Rancière, “[a] palavra muda é aquela que escapa ao registro da historicidade e, lançada novamente na cena a partir de outros modos de falar, escrever e ler, consegue alcançar o estatuto da visibilidade, audibilidade e legibilidade”. A palavra de autoridade se perde e perde sua força na multiplicidade de vozes e letras que a escrita põe em cena, pois “antes de ser o exercício de uma competência, o ato de escrever é uma maneira de ocupar o sensível e dar sentido a essa ocupação” (RANCIÈRE, 2017b, p. 7). É por isso que escrever é uma questão política e é por isso que Platão precisa pensar seus limites. Em primeiro lugar, porque não se trata de uma competência ou de um saber. Pode-se dizer, fazendo eco à sabedoria consensual, que é necessário saber para escrever, mas essa sabedoria vem apenas duplicar o círculo que

divide a humanidade entre os que sabem e os que não sabem. Dissemos anteriormente que essa ficção encerra a ignorância na própria ignorância da qual não se pode sair. Ora, Rancière dirá que o conceito de escrita é político porque

é o conceito de um ato sujeito a um desdobramento e a uma disjunção essenciais. Escrever é o ato que, aparentemente, não pode ser realizado sem significar, ao mesmo tempo, aquilo que realiza: uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a alma que o anima e com os outros corpos com os quais ele forma uma comunidade; dessa comunidade com a sua própria alma [...] Não é por ser o instrumento do poder, nem por ser a via real do saber que a escrita é coisa política. Ela é coisa política porque seu gesto pertence à constituição estética da comunidade e se presta, acima de tudo, a alegorizar essa constituição.

É dessa maneira que compreenderemos por que a escrita é política e, por conseguinte, democrática. Isso se verifica em Platão, como apontado acima, quando ele propõe expulsar os poetas da cidade, uma vez que a poesia portaria certa potência de desestabilização da ordem comunitária. Desse modo, ele compreendeu que a arte se articula com a política não, necessariamente, por causa das escolhas e das posições dos artistas, mas porque ela “promove uma reconfiguração nos modos de divisão, fazendo aparecer o que a cultura acha que deve ou não entrar no quadro” (HUSSAK v. V. RAMOS, 2014a, p. 17). E, por causa dessa reconfiguração promovida pela arte, deveremos compreendê-la (também a escrita) como democrática. Gabriel Rockhill também partilha dessa interpretação. Para ele, “seria um grave erro confundir a posição de Rancière sobre a consubstancialidade da arte e da política ou com a noção de arte engajada ou – uma confusão levemente mais compreensível – com a concepção de arte que afirma sua força política inata como uma forma de resistência ao status quo” (ROCKHILL, 2009, p. 199). Todavia, Rockhill salienta que o conceito de “política” na obra de Rancière deve ser entendido a partir de certa duplicidade, seja como “reconfiguração dissensual da partilha do sensível”, seja como a própria partilha do sensível na medida em que se constitua como “uma esfera específica de experiência” do visível e do dizível etc. Apesar dessa ambiguidade ou duplicidade contida no conceito de política, a arte continua sendo-lhe consubstancial porque ela não é simplesmente “um solo de encontro entre uma partilha policial do sensível e uma subjetivação política. É primariamente porque é, como a política (*la politique*), de uma vez uma distribuição e uma potencial redistribuição do sensível” (ROCKHILL, 2009, p. 202). Por sua vez, a democracia da escrita se mostrará a partir de sua literaridade. Aqui, é necessário que distingamos dois conceitos na obra de Rancière. Por um lado, a literaridade diz respeito a um “excesso” de palavras, ao fato de que as palavras não correspondam ao que deveriam corresponder e que possam ser usadas por quem não poderia usá-las. É um conceito pensado por Rancière a partir de sua leitura de Platão e da crítica deste

à escrita. Platão concebia, segundo Rancière, dois tipos de palavra, a palavra “muda” que vacila e oscila sem se importar em que direção e a palavra “própria” destinada apenas àqueles/as que poderiam se servir dela. É a partir dessa palavra muda, dessa palavra vacilante, que Rancière pensará o conceito de literaridade, mas também, podemos concluir daí, a democracia e a política da escrita, pois, como ele dirá,

[a] *literaridade* interrompe a relação entre uma ordem do discurso e sua função social. Isto é, a *literaridade* se refere de uma vez ao excesso de palavras disponíveis em relação à coisa nomeada; a esse excesso se relacionando aos requisitos para a produção da vida; e, finalmente, a um excesso de palavras *vis-à-vis* aos modos de comunicação que funcionam para legitimar “o próprio” (Cf. RANCIÈRE, 2000, p. 115).

O sentido desse conceito será importante quando tratarmos da leitura que Rancière empreende da revolução do saber historiador. Mas ele também será importante quando discutirmos os conceitos de política e democracia em sua obra. Como tentamos colocar no capítulo anterior, se a igualdade se verifica, como princípio, na compreensão mútua que dois indivíduos têm de suas palavras, é em torno delas que se dará a emancipação. Por conseguinte, a política e a democracia serão compreendidas nesse mesmo terreno. Há política e, por extensão, democracia (ou vice-versa) quando há uma cena de igualdade verificada a partir do uso das palavras e quando há uma reconfiguração do sensível que essas palavras exprimem. Como veremos no capítulo a seguir, a sedição moderna do corpo político se dá não devido às secessões dos plebeus ou ao desarranjo da ordem da cidade, como pensariam Platão e Aristóteles, mas devido ao mal uso das palavras feito por esses sujeitos que não têm razões de dizer o que dizem, como pensou, por exemplo, Hobbes. Se o corpo político está doente, ele dirá, é porque os sujeitos começaram a dizer palavras “anacrônicas”, palavras que não têm conexão com o tempo em que são pronunciadas. Ora, apesar de não ser um “antigo”, todavia, Hobbes permanece no mesmo terreno de Platão ao pensar na divisão das palavras. Agora, porém, não se trata mais de falar de indivíduos autorizados a usá-las, mas, simplesmente, de um único elemento cuja força é incontestável: o tempo. Os reis caem nas mãos da plebe pela única razão de que suas palavras são ditas fora de hora. A ordem social se desintegra precisamente porque as palavras são ditas fora de contexto. A literaridade é um dos elementos-chave, digamos, para compreendermos por que há revoluções. Mas ela também é um dos elementos-chave se quisermos compreender por que há estética, política e literatura. Voigt (2019, pp. 67-8) nos lembra disso ao dizer que

[a] doença social da política moderna é, portanto, uma doença de palavras colocadas fora de lugar. O acontecimento da *revolução*, emblemático para a escrita contemporânea da História, é identificado [por Rancière] como escândalo da “conflagração dos discursos e da confusão dos tempos”, estabelecendo a relação entre

o acontecimento e o anacrônico. Há revolução porque as pessoas não se identificam com “seu tempo” e com sua ordem social dada pela tradição.

São essas pessoas que não se identificam com seu tempo que chamarão a atenção de Rancière em suas pesquisas nos arquivos do sonho operário, mas, também, são as que figurarão como protagonistas nas páginas dos romancistas que verão nos livros e nas palavras escritas em qualquer lugar a potência de transformação radical de uma vida. O que antes era uma denúncia, como o caso de *Dom Quixote*, tornou-se, na era democrática, uma simples constatação, como o caso de *Madame Bovary*. É claro que as reprovações de Cervantes não resistiram à tentação “estilística” de fazer do cavaleiro manchego o paradigma do herói literário de nosso tempo. A literaridade é, em suma, o que nos fará compreender por que o animal político é um animal literário ou poético. A literatura é a arte da escrita que atualiza essa literaridade ao colocar na página as palavras que se dirigirão a qualquer um/a.

Podemos concluir, então, que os humanos são animais políticos porque são animais literários: não apenas no sentido aristotélico de usar a linguagem a fim de discutir questões de justiça, mas também porque somos confundidos pelo excesso de palavras em relação às coisas. Os humanos são animais políticos, então, por duas razões: primeiro, porque temos o poder de pôr em circulação mais palavras, palavras “inúteis” e desnecessárias, palavras que excedem a função da designação rígida; segundo, porque essa habilidade fundamental de proliferar palavras é incessantemente contestada pelos que afirmam “falar corretamente” – isto é, pelos mestres da designação e classificação que, pela virtude de querer reter seus status e poder, negam completamente essa capacidade de falar (RANCIÈRE, 2000, p. 115).

É a partir disso que entenderemos, por sua vez, o que é a literatura. Ela indica um momento de ruptura com uma tradição bem demarcada da arte da escrita, a tradição das belas letras. Essa tradição, em linhas gerais, era responsável por estabelecer a ordem das classificações entre os modos e os gêneros do discurso. Todos nós conhecemos a classificação das artes em tragédia e comédia. Sabemos que a primeira serve para emocionar e a outra para divertir¹⁰. Conhecemos os artifícios “próprios” de que cada uma delas se vale. Ora, a classificação e o modo de operação de cada uma teriam sido pensados, primeiro, por Aristóteles em sua *Poética*. Mas a classificação dos gêneros que ele empreende não é simples contingência. Assim como, para Platão, a arte ou, melhor, as imagens eram um problema político, Aristóteles não vai pensar muito diferente¹¹. As artes, para ele, seguem regras não apenas sobre sua

¹⁰ Apesar de uma emocionar e a outra divertir, a verdadeira distinção entre elas concerne a como imitam. Segundo Aristóteles (2005, pp. 32, 35), a comédia quer imitar homens inferiores, enquanto a tragédia, superiores aos atuais.

¹¹ Hussak v. V. Ramos (2014a, p. 5) argumenta que, ao contrário de Platão, Aristóteles conceberá a *mimesis* não mais como um potencial devastador para a ordem comunitária, na medida em que não se trata mais de conceber as artes a partir de sua verdade ou sua falsidade, mas como “uma atividade como outra qualquer”, de modo que “todo seu potencial negativo para a cidade seria neutralizado uma vez que se soubesse que não se está diante não da própria realidade, mas de uma *representação*. Assim, a Tragédia pode mesmo significar uma formação para a política, pois não representa o que aconteceu, mas o que poderia acontecer, e a catarse provocada no público diante

execução, mas também sobre sua destinação. Rancière (2019a, p. 38) dirá que as classificações poéticas das artes farão ver que “uma estátua é uma representação que se julgará com referência a um número de normas internas, mas essas normas sempre supostamente representam a sensibilidade de uma audiência”. Pode-se ver, assim, com clareza, a relação entre destinação social e execução das obras.

O modo de pensar de Aristóteles será característico do que Rancière chamará de regime poético ou representativo das artes. Esse regime, por sua vez, está “sempre baseado na ideia de uma natureza humana” que é, na verdade, “a natureza de uma audiência seleta e restrita” (RANCIÈRE, 2009a, p. 30). Assim, o regime representativo se baseia na ideia de que “as regras da arte correspondem às leis que guiam a sensibilidade”. Ele se opõe, por sua vez, ao regime ético por abolir, da representação artística, a questão da verdade ou da falsidade e será identificado a partir do par *poiesis/mimesis*. É importante ter em mente que as regras surgidas desse regime não são, de acordo com Rancière, normativas, uma vez que não dizem que “a arte deve fazer cópias parecidas com seus modelos”, mas agem como “um princípio pragmático que isola, no domínio geral das artes (das maneiras de fazer), certas artes particulares que executam coisas específicas, a saber, imitações”. Assim, se a elaboração aristotélica pode dar privilégio à ação trágica, é porque o princípio mimético trata do “feito do poema, a fabricação de uma intriga que orchestra ações representando homens agindo, que importa, em detrimento do *ser* da imagem, cópia interrogada sobre seu modelo”. Desse modo, o grande problema do regime representativo não será mais o ser da arte, mas seu fazer. Trata-se, agora, de valorizar a ação de uma obra em detrimento de seu ser. O regime representativo preza pela representação dos homens de ação em ação. É essa lógica que a literatura e, depois dela, a ciência historiadora nova virão enfrentar.

O regime pensado e estruturado por Aristóteles tem um nome duplo por duas razões. Segundo Rancière, ele é poético, por um lado, “no sentido em que identifica as artes [...] no interior de uma classificação de maneiras de fazer, e conseqüentemente define maneiras de fazer e de apreciar imitações benfeitas” (RANCIÈRE, 2009a, p. 34). A referência de *Meu nome é Vermelho* que fizemos acima bem pode ser considerada aqui mais uma vez. Uma pintura que não fosse acompanhada de sua história não poderia ser compreendida porque ela careceria de um contexto que a situasse e explicasse. Seria essa duplicidade da imagem e da letra que garantiria a complementaridade de seu sentido, por um lado, e impediria que elas viessem a ser

do sofrimento poderia levar o cidadão a agir de forma virtuosa na cidade, evitando a *hýbris* que levou o herói a seu destino trágico”.

interpretadas de qualquer maneira, por outro lado. A imagem, assim, tinha sentido porque representava e, porque representava, poderia ser apreciada como uma obra bem ou mal feita. Com isso, podemos entender o segundo nome desse regime. Ele é representativo “porquanto é a noção de representação ou de *mimesis* que organiza essas maneiras de fazer, ver e julgar”. E, apesar de ele ser o regime que “define maneiras de fazer”, não se deve tomar por isso uma prescrição dessas maneiras de fazer, pois “*mimesis* não é a lei que submete as artes à semelhança”, mas “o vinco na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis”. Sua diferença em relação ao regime ético das imagens é que ele é, para Rancière, “o que autonomiza as artes, mas também o que articula essa autonomia a uma ordem geral das maneiras de fazer e das ocupações” (RANCIÈRE, 2009a, pp. 31-2). Em outras palavras, se, para Platão, as artes ou as imagens sempre deviam estar submetidas a um princípio de distinção do verdadeiro e do falso, para Aristóteles, trata-se de uma arte ou de artes autônomas em relação ao princípio ético da comunidade. Trata-se, agora, de fazer obras que se adequem e destinem a uma humanidade própria.

A partir de agora, no regime representativo, a arte não terá mais ligação com o princípio da verdade e da falsidade, sendo sua única preocupação a *mimesis*, quer dizer, a verossimilhança. Esse será o regime no qual, durante muito tempo, não só as artes, em geral, mas a literatura, em particular, estarão inseridas. As primeiras deviam se submeter aos ditames e às regras das belas artes. Essas regras eram ou exprimiam os modos de inteligibilidade das artes em geral. No regime representativo, elas deviam seguir, por exemplo, as regras de causalidade ou de boa representação. Nele, cada coisa ocupava um lugar bem determinado no espaço e no tempo. Os aristocratas deviam ser representados com toda a sua dignidade em oposição à gente do povo que representava outra humanidade. O espaço dos pobres na tela, no palco ou na página deveria representar exatamente o que eles eram, a saber, gente submetida à única dignidade que sua miséria podia lhe dar. E essa miséria, por sua vez, se opunha ao brilho dos homens de ação, dos homens de palavra e dos homens cuja existência lhes garantiria, por ela mesma, o espaço na cena. A racionalidade representativa seguia, portanto, a uma classificação que Aristóteles desenvolveria, isto é, a classificação que dá à poesia certa superioridade em relação à história. A poesia é superior porque é mais filosófica, porque se aproxima mais da ficção, quer dizer, de uma maneira de organizar e de trabalhar com o sensível que a história, como simples “descrição” dos fatos ordinários ou cotidianos, não tem. Em outras palavras, a primeira seria mais racional ou filosófica que a segunda porque, enquanto a história se limita a descrever (afinal, é também o que *ιστορία* significa) fatos cotidianos sucedendo-se

uns aos outros, aquela é estruturada a partir de um encadeamento causal em que os eventos ocorrem segundo a necessidade e a verossimilhança, de modo que esse encadeamento não é mais “uma fatalidade imposta por um poder divino”, mas “é inerente à ordem da ação humana e à relação que ela entretém com o conhecimento” (RANCIÈRE, 2019b, p. 1). Como escreve Rancière:

A poesia, diz [Aristóteles], não tem relação com a música, ela não é uma combinação rítmica de palavras [ao contrário do que pensava Platão]. Ela tem relação com a ficção. E a ficção é um encadeamento de ações ligadas pela necessidade ou pela verossimilhança. É por isso que a ficção é “mais filosófica” que a história. Porque ela só tem relação com o *kath'hekaston*, com a sucessão dos fatos, como eles acontecem, um depois do outro, enquanto a poesia tem relação com a generalidade das coisas tomadas em sua totalidade (*ta katholou*), ou seja, com o encadeamento dos acontecimentos como eles *poderiam* acontecer segundo os laços causais da necessidade ou da verossimilhança (RANCIÈRE, 2017a, pp. 20-1).

Veremos, no terceiro capítulo, que a história da era democrática se escreve a partir da ruptura feita no regime representativo. Trata-se de uma revolução nos modos de contar que, para Rancière, tem um nome: literatura. Embora os historiadores e os cientistas sociais queiram negá-la, é somente graças à literatura que as ciências ditas humanas puderam se constituir como tais. E é importante sabermos que essa constituição não ocorreu a partir da literatura, mas dentro do regime da arte de escrever do qual ela é o nome. Pois não se trata de compreender que a literatura e a ciência social sejam ou façam a mesma coisa. Trata-se de compreender que elas partilham do mesmo regime de inteligibilidade do mundo. Por isso, Rancière (2007, pp. 196-7) dirá que

é a literatura, como regime moderno da arte da palavra que revogou a diferença entre os sujeitos nobres e os sujeitos vis, as vidas ativas dignas de ser contadas e as vidas obscuras, passivas. Uma vida e uma morte ordinárias valem uma vida e uma morte gloriosas. Elas valem mesmo mais, pois nenhuma singularidade heroica vem recobrir o que a banalidade mesma esconde dessa potência poética oculta. Esse princípio novo se acompanha de um corolário. Para que a vida de não importa qual “obscuro” valha a vida das grandes personagens, é necessário que seja revogada a separação entre o domínio da vida muda e o das palavras e ações memoráveis. É necessário que a vida pretendida “muda” seja dotada de uma palavra, que não se exprima pelas vias do discurso articulado e da retórica, mas se ache inscrita sobre o corpo mesmo das coisas.

Ora, a literatura será o nome da revolução empreendida pela arte de escrever, nome que a situa no regime estético da arte, pois, antes, escrever queria dizer submeter a escrita a um conjunto de regras e competências sem as quais ela não seria compreendida como tal. Podemos considerar, por exemplo, que *Madame Bovary*, de Flaubert, demarca, historicamente, esse momento de ruptura com o regime representativo das belas letras, na medida em que, com o regime estético da arte, “[...] *qualquer tema*, mesmo o mais ‘mediocre’, passa a ser digno de ser representado e *qualquer um*, mesmo uma personagem supostamente ‘desinteressante’, passa a ser digna de representação” (HUSSAK v. V. RAMOS, 2014a, p. 9). Revolução silenciosa que

colocará em cena “uma política do ócio plebeu”, pois passam a ser representadas essas vidas sem qualidade que não podiam figurar nos livros como vidas dignas de ser vividas. A literatura abole essa distinção entre vidas superiores e inferiores e faz ver uma vida “poética” onde só haveria “história”, ou seja, repetição do mesmo. Ela faz ver que

[o] mundo da vida não é um mundo passivo, mas um mundo onde a diferença entre a ação e a paixão não faz mais sentido; onde não faz mais sentido, justamente, essa ideia do mundo segundo a qual alguns atuam e os outros simplesmente padecem, ou onde uns governam e se ocupam dos assuntos públicos importantes e outros só trabalham e se ocupam apenas das minúcias privadas da vida (HURTADO, 2014, pp. 25-6).

Mas claro está que a literatura, como nome do regime estético para a arte de escrever, já começava a ser construída quando Victor Hugo compôs seu poema de pedra a partir de uma catedral de palavras. Tratar de *O corcunda de Notre Dame (Notre Dame de Paris)* será significativo, para Rancière, porque essa obra torna visível a oposição que ela coloca de duas poéticas, “oposición por la qual la novedad romántica no solo rompe claramente con las reglas formales de las Bellas Letras sino con su espíritu mismo” (RANCIÈRE, 2009b, p. 28). Essa oposição é muito similar à feita pelo saber historiador novo, na medida em que, como na literatura, ele vem rearranjar os termos da *inventio* e da *elocutio* clássicas¹². Segundo Rancière (2009b, p. 28),

[la] *inventio* clásica definía el poema, en términos de Aristóteles, como un ordenamiento de acciones, una representación de hombres que actúan. Y hay que ver efectivamente lo que implica el extraño procedimiento de poner la catedral en lugar de este ordenamiento de acciones humanas.

Em outras palavras, o empreendimento de Hugo rompe com a lógica da *inventio* uma vez que a narrativa de seu poema se estrutura não com fins a representar homens de ação em ação. Todavia, a revolução empreendida pela literatura também rompe com as determinações da *elocutio*, quer dizer, com o estilo de narração de uma história, se nos lembrarmos da tentação de Flaubert de escrever um livro sobre nada, um livro cujo único método de escrita seria o do estilo como “maneira absoluta de ver as coisas”. A partir dessa tentação, a literatura será a arte de escrever que veio

¹² Segundo Hussak v. V. Ramos (2014b, p. 136), dentro do regime das belas letras, os discursos eram construídos a partir de três dispositivos: “As fases do discurso, a *inventio*, a *dispositio* e a *elocutio*, estruturavam-no a fim de definir respectivamente o que dizer, a ordem da exposição do tema e o modo de adornar a linguagem. Esta última figura, a elocução, versa sobre o modo de expressão correto para a transmissão de uma mensagem, levando-se em conta tanto o público-alvo – a tragédia para os ‘homens livres’ e a comédia para o ‘povo’ – quanto o estilo adequado para o tema tratado – a um tema heroico, por exemplo, não convém uma linguagem cômica”. Preferimos não desenvolver esses conceitos aqui. Por serem dispositivos da retórica clássica, com a qual não lidaremos, evitamos uma consideração mais profunda deles. O/a leitor/a poderá encontrar um trato mais detalhado em: RANCIÈRE, 2017b, pp. 27-ss.

a se dar como um modo próprio do discurso, até mesmo um modo de vida próprio, a realização de um dever específico para com a língua, onde ética e estilística se confundem. Ela veio assim a se enunciar, através da pena de Mallarmé, como a própria realidade que existe, “sozinha, à exceção de tudo o mais” (RANCIÈRE, 2017b, p. 29).

Essa ruptura é a mesma que emprega Braudel, como veremos a seguir, quando vai falar do Mediterrâneo na época de Filipe II. Não é mais a história de um rei (de papel) em face da qual se narra a história do Mediterrâneo. É, ao contrário, a história do Mediterrâneo que situa a de Filipe II. Essa é a primeira morte do rei, uma morte que Rancière localiza não só como resultado da revolução moderna dos/as filhos/as do livro, mas também pela revolução do próprio saber historiador que Braudel apresenta. A revolução literária possibilitou, desse modo, que a novela reconfigurasse a lógica poética da ação. Esta diria que homens agem e os representaria em ação. Nada mais lógico que isso. O problema é que a racionalidade dos homens em ação pertence a um regime muito particular de inteligibilidade da arte. A literatura virá como o grão de areia atrapalhando o bom funcionamento das engrenagens. Nas palavras de Rancière (2009b, pp. 28-9),

Notre-Dame de Paris cuenta también una historia, anuda y desanuda el destino de sus personajes. Pero el título del libro no se convierte por ello en una mera indicación del lugar y el tiempo en que transcurre la historia. Define estas aventuras como una encarnación más de lo que la catedral misma expresa, en la repartición de sus volúmenes, en la iconografía o el modelo de sus esculturas. Pone en escena a sus personajes como figuras salidas de la piedra y del sentido que ella encarna.

O princípio de Jacotot da emancipação intelectual se inscreve no coração do regime estético: tudo está em tudo. Tudo está em tudo não remete a um espinozismo ou a um hegelianismo ingênuos. É um modo de demarcar a importância da igualdade de cada coisa, de cada assunto e de cada sujeito. É essa racionalidade que permite a Victor Hugo pôr uma catedral no lugar das ações de uma personagem. Esse rearranjo poético feito por Hugo se opõe, então, ao sistema da representação. Este “se basaba menos, en efecto, en reglas formales que en cierto espíritu, cierta idea de las relaciones entre la palabra y la acción” (RANCIÈRE, 2009b, p. 29). O novo poema, agora, é escrito a partir da passividade da pedra, mas uma passividade que a faz falar, pois encarna a totalidade de um povo e de sua história. É por isso que o poema de Hugo (2013, p. 128) gira em torno de uma catedral, pois ela é, “entre as velhas igrejas de Paris, uma espécie de quimera: tem a cabeça de uma, os membros de outra, o traseiro de uma terceira – e algo de todas”. *O corcunda de Notre Dame* é o romance que põe, em seu centro, não um herói em seus atos bravios, mas uma catedral. É o romance cujas ações giram em torno de tal catedral. Ao mesmo tempo, porém, trata-se de uma catedral situada em relação à cidade a que pertence. Essa totalidade social expressa pelo romance de Hugo parece indicar o que Erich Auerbach entende como os dois processos constitutivos do realismo romântico: “um que integra qualquer

evento na totalidade de um processo social e um que transforma qualquer indivíduo, tão humilde quanto possa ser, em um sujeito de ficção ‘sério’, uma personagem capaz dos sentimentos mais complexos e intensos” (RANCIÈRE, 2019b, p. 7). Desse modo, a ficção literária se constrói, por um lado, em um cenário incluído em uma totalidade social e, por outro, põe qualquer indivíduo como possuindo a igual capacidade de exprimir sentimentos complexos e intensos, quebrando a racionalidade para a qual somente certas personagens seriam capazes disso. Notre Dame não tem uma existência autóctone, mas é uma obra social, de modo que o que se passa em torno dela é a vida da cidade que a anima por sua vez:

Repetimos, essas construções híbridas não são as menos interessantes para o artista nem para o antiquário nem para o historiador. Fazem-nos sentir o quanto a arquitetura é algo primitivo, pois demonstram – como os vestígios ciclópicos, as pirâmides do Egito, os gigantescos pagodes hindus – que os maiores feitos da arquitetura não são tanto obras individuais e sim obras sociais; são antes a concepção trabalhada de um povo e não inspiração de um homem de gênio; são o legado de uma nação; os acervos produzidos pelos séculos; o resíduo das transformações sucessivas da sociedade humana; ou, resumindo, são formações, por assim dizer. Cada fluxo de tempo superpõe sua camada no monumento, cada geração acrescenta a sua pedra. É como fazem os castores, é como fazem as abelhas, é como fazem os homens. O grande símbolo da arquitetura, Babel, é uma colmeia (HUGO, 2013, pp. 128-9).

Se as pedras podem falar, se elas podem ganhar o espaço, na página, que pertencia apenas aos assuntos e sujeitos dignos de figurarem nela, só se pode concluir que não há mais distinção entre sujeitos dignos e sujeitos vis. E o poeta entreviu essa equivalência radical dos temas ao fazer sua personagem, o arquidiácono Claude Frollo, dizer que o livro mataria o edifício (cf.: HUGO, 2013, pp. 189-ss). Hugo vislumbrou nisso uma revolução do pensamento humano. E não tratou de alardear a dissolução, em ar, de todas as coisas sólidas, mas, antes, de apenas constatá-las como tais. A revolução da imprensa não foi o primeiro passo nem a grande marca de um sistema econômico nascente nem a expressão de uma classe social nova que ele trazia consigo, mas uma contingência que fez da arquitetura uma arte como outra qualquer e que tirou dela os direitos soberanos sobre a história e a vida de um povo¹³. O livro matará o edifício, com efeito, porque o edifício já não é mais o símbolo da força e da dominação, porque as palavras, agora, circulam sem a limitação dos sacerdotes. A partir disso, Rancière poderá

¹³ HUGO, 2013, pp. 169-7: “Sob a forma impressa, o pensamento se torna imperecível como nunca; se torna volátil, impossível de se prender, indestrutível. Mistura-se ao ar. No tempo da arquitetura ele era montanha e poderosamente se apossava de um século e de um lugar. No tempo da imprensa, se torna bando de pássaros, se espalha aos quatro ventos e ocupa ao mesmo tempo, todos os pontos do ar e do espaço. [...] No entanto, a partir do momento em que a arquitetura passa a ser uma arte como outra qualquer, assim que deixa de ser a arte total, a arte soberana, a arte tirânica, perde também a força para abranger as outras artes. Que então se emancipam, quebram o jugo do arquiteto e partem, cada qual numa direção. Todas ganham com o divórcio. O isolamento engrandece tudo. A escultura se torna estatuária, a imagem se torna pintura, o cânone se torna música. É como um império que se desmembra à morte do seu Alexandre, com províncias se transformando em reinos”.

identificar os quatro grandes princípios regendo o sistema das belas letras que o poema de pedra vem derrubar. O primeiro é o princípio da ficção. Segundo Rancière (2009b, p. 29),

[lo] que hace la esencia de un poema no es el uso de una regularidad métrica, más o menos armoniosa, es el hecho de que se trata de una imitación, una representación de acciones. En otras palabras, el poema no puede definirse como un modo del lenguaje. Un poema es una historia y su valor o su ausencia de valor se basan en la concepción de esa historia.

Um poema não é, assim, nem uma linguagem nem um modo de linguagem diferentes, mas um modo de fazer e (dar a) ver, um modo de ordenar a ação em palavras ou de ordenar as palavras em ação. E ação, como mostraremos mais à frente, não é simplesmente o fato de que algo seja feito, mas uma racionalidade, um modo de organizar a comunidade entre os homens que agem porque são capazes de pensar o todo e os que não podem fazê-lo. A ação é uma racionalidade poética, pois só há ação quando há uma cadeia ordenando as relações de causalidade e de necessidade. É por isso que o princípio da ficção que rege o poema também

[es] lo que funda la generalidad de la *poética* como norma de las artes en general. Si la poesía y la pintura pueden ser comparadas entre sí, no es porque la pintura sea un lenguaje y los colores del pintor, asimilables a las palabras del poeta. Es porque una y otra cuentan una historia, que remite a normas fundamentales comunes de la *inventio* y la *dispositio* (RANCIÈRE, 2009b, pp. 29-30).

Esse princípio apresenta um segundo aspecto que pode bem ser exemplificado por uma personagem memorável da literatura. Há uma cena no segundo livro de *Dom Quixote* em que o cavaleiro da triste figura destrói as marionetes de Mestre Pedro. Ele as destrói por romper os limites do “real” e do “imaginário”, por não se contentar com os reveses enfrentados pelos protagonistas da cena narrada. Mas, mais que isso, o que Dom Quixote faz é, precisamente, participar de uma história cujos espaço e tempo o condenam à simples posição de espectador. Ele entra em cena para mudar o curso da narrativa, para reconfigurar seu espaço e seu tempo. É desse modo que Rancière (2009b, p. 30) definirá o segundo aspecto da ficção, a saber, ele é o que “[p]resupone un espacio-tiempo específico en el que la ficción se propone y se aprecia como tal”. Em outras palavras, o princípio da ficção estabelece que há não apenas o espaço e o tempo internos da narrativa, mas também o espaço e o tempo nos quais o espectador, externo, poderá apreciá-las.

Com isso, poderemos compreender o segundo princípio da ficção, vem a ser sua conformidade a um gênero: “lo que define a un género no es un conjunto de reglas formales, es la naturaleza de lo que se representa, de lo que constituye el objeto de la ficción” (RANCIÈRE, 2009b, p. 31). Quer dizer, o gênero de uma obra escrita será compreendido a partir de sua relação com o objeto representado ou a ação desenvolvida. A poética aristotélica estabelece de

antemão que há dois tipos de pessoas e dois tipos de ações: as grandes e as pequenas: “dos clases de gente que imitan: los espíritus nobles y los comunes; dos maneras de imitar: una que ensalza el objeto imitado, otra que lo rebaja”. O primeiro diz respeito ao poema épico ou trágico; o segundo, ao satírico ou cômico. Essa divisão poética toca a política porque acaba concebendo consigo duas humanidades: uma que comanda por causa de sua nobreza, outra comandada por causa de sua baixeza. Sobre essa classificação poética feita por Aristóteles, Rancière (2017a, p. 21) dirá que

a distinção poética entre dois tipos de encadeamentos dos acontecimentos se baseia em uma distinção entre dois tipos de humanidade. O poema, segundo Aristóteles, é uma organização de ações. Mas ação não é simplesmente o fato de fazer algo. É uma categoria organizadora de uma divisão hierárquica do sensível. Segundo essa divisão, há homens ativos, homens que vivem ao nível da totalidade porque são capazes de conceber grandes fins e de tentar realizá-los enfrentando outras vontades e golpes do acaso. E há homens que simplesmente veem as coisas lhes acontecer, uma depois da outra, porque vivem na simples esfera da reprodução da vida cotidiana e porque suas atividades são, pura e simplesmente, meios para assegurar essa reprodução. Estes últimos são chamados de homens passivos ou “mecânicos”, não por não fazerem nada, mas apenas por não fazerem nada além de fazer, sendo excluídos da ordem dos fins que é o da ação. Esse é o âmago político da política representativa.

Desse modo, Aristóteles estabelece uma partilha do sensível na qual há homens de ação, homens dotados da capacidade de tomar decisões e, por isso, dirigir a cidade, e há homens desprovidos dessa capacidade, donde se conclui com facilidade que eles seriam os dirigidos. E, com efeito, ao dizer que essa divisão é o âmago da política representativa, Rancière abre espaço para pensarmos a relação entre o regime representativo das artes e o regime representativo da política, uma vez que se pode estabelecer uma analogia das hierarquias de destinação social da arte com o modo de funcionamento do Estado moderno em que há os que votam e os que são representantes dos que votaram¹⁴. No fundo, essa divisão do Estado representativo opera a mesma feita por Aristóteles, ou seja, há aqueles aptos a decidir e há aqueles que não o são. Essa é, enfim, uma divisão no sensível, pois, de acordo com Rancière (2017a, p. 22),

[a] verossimilhança, que é o âmago da poética representativa, não está ligada apenas à relação entre as causas e os efeitos. Ela também está ligada às percepções e aos sentimentos, aos pensamentos e às ações esperadas de um indivíduo segundo sua condição pessoal.

¹⁴ É, com efeito, o que afirma Rancière (2019a, pp. 19-20, tradução nossa) em uma entrevista concedida a Peter Engelmann. Para ele, a “representação” política tem origem em uma tentativa de conter o “excesso democrático”, quer dizer, o fato de que a democracia é o governo dos/as que não têm qualidades para governar. A origem do sistema representativo, diz Rancière, “jaz no fato de que o sistema monárquico e aristocrático incluíam uma representação dos/as que alegadamente tinham a habilidade de participar nos assuntos da comunidade”. Em outras palavras, representação queria dizer que, ao contrário do que supõe a democracia, existem indivíduos ou grupos que têm razões para governar ou participar dos assuntos do governo. Ela supõe, desse modo, a representação de uma classe específica da sociedade.

A aproximação entre política e literatura ou arte se faz mais explícita quando nos deparamos com essas classificações “poéticas”. Pois as regras pelas quais uma obra de arte será produzida e entendida só podem ser estabelecidas em um quadro de hierarquias bem determinadas, de modo que o princípio de genericidade implica no terceiro princípio, o do decoro. Ora, como dirá Rancière (2009b, p. 31):

Una ficción pertenece a un género. Un género se define por el tema representado. El tema ocupa un lugar de una escala de valores que define la jerarquía de los géneros. El tema representado relaciona al género con una de las modalidades fundamentales del discurso: el elogio o la reprobación. No hay sistema genérico sin jerarquía de los géneros. Determinado por el tema representado, el género define modos específicos de su representación.

O princípio do decoro, em linhas gerais, é o que “empresta a suas personagens ações e discursos apropriados a sua natureza”. Porque a finalidade da ficção é o gosto, deve-se torná-la adequada à experiência de seus espectadores, de modo que uma comédia deverá ser feita com personagens próprias da comédia e uma tragédia, com personagens próprias da tragédia. Por exemplo, é indecoroso fazer a um general falar de amor como os burgueses de Paris falam de amor ou apresentar como tragédia um tema trivial como um jovem que se nega a aceitar a jovem mulher que lhe foi oferecida por estar apaixonado por outra que o nega. O princípio do decoro estabelece, portanto, quatro critérios:

[...] primero, la conformidad a la naturaleza de las pasiones humanas en general; luego la conformidad a los caracteres y a las costumbres de determinado pueblo o determinado personaje, tales como nos los hacen conocer los buenos autores; luego el acuerdo con la decencia y el gusto que convienen a nuestras costumbres; por último, la conformidad de las acciones y de las palabras con la lógica misma de las acciones y de los caracteres propios a un género (RANCIÈRE, 2009b, p. 33).

Vê-se, com isso, que há hierarquias operando como regras a serem seguidas. Regras não apenas de apresentação, mas também de destinação, pois “[e]l principio de decoro define una relación del autor con su tema cuyo resultado solo el espectador –cierto tipo de espectador– es capaz de evaluar” (RANCIÈRE, 2009b, p. 34). E esses espectadores “naturais” não são apenas homens que olham, são “hombres que actúan y actúan a través de la palabra [...] es un público de gente que ‘viene a instruirse para hablar’, porque la palabra es su asunto propio, ya sea que se trate de dar órdenes o convencer, de exhortar o deliberar, de enseñar o gustar” (RANCIÈRE, 2009b, pp. 34-5). O princípio do decoro, então, estabelece as coordenadas pelas quais uma obra será compreendida como arte por certo público. Segundo Pellejero (2016, p. 25), certos objetos se tornam artísticos, de acordo com esse princípio, porque “passam a ser feitos, vistos e pensados como uma representação cujo valor está dado pela adequação às regras

de composição e execução da forma de arte à que pertencem, à poética da qual se reclamam (para ter lugar)”.

Com isso, podemos entender o quarto princípio. O sistema da representação, em suma, “se basa en la equivalencia entre el acto de representar y la afirmación de la palabra como acto” (RANCIÈRE, 2009b, p. 36). Aparentemente, esse princípio contradiria o primeiro que diz que o poema não é um modo de linguagem. Mas não é assim que devemos entender as coisas, pois, segundo Rancière,

[el] último principio identifica la representación ficcional de acciones con una puesta en escena del acto de habla. No hay contradicción en esto. Pero hay una suerte de doble economía del sistema: la autonomía de la ficción, que no se ocupa más que de representar y gustar, depende de otro orden, se regula a través de otra escena de palabra.

Essa autonomia da ficção se regula por uma norma, a de educar pelo exemplo, de modo que “[el] sistema de la ficción poética depende de un ideal de la palabra eficaz. Y el ideal de la palabra eficaz remite a un arte que es más que un arte, que es una manera de vivir, una manera de tratar los asuntos humanos y divinos: la retórica”.

Conhecemos mais ou menos como funciona a retórica. Ela é em geral concebida como a arte do convencimento. Mas, mais que uma simples arte de convencer, a retórica é a arte de compor discursos belos. Ora, dissemos que o regime representativo divide a humanidade entre homens de ação e homens submetidos à única lei de sua cotidianidade. Mas essa é também uma divisão entre quem fala (bem) e quem não pode fazê-lo. A literatura, todavia, virá derrubar essa divisão, bem como o fará a ciência historiadora nova. Veremos que, para Michelet, qualquer coisa terá o direito de falar e, com efeito, qualquer coisa falará. Foi esse “qualquer coisa” que o poema de pedra de Hugo quis colocar em cena. Isso só foi possível por causa dessa ruptura que a literatura engendrou com o regime representativo, com o regime das classificações e dos gêneros. *O corcunda de Notre Dame* não tem gênero porque “novela” ou “romance” não são gêneros. São, na verdade, falsos gêneros,

un género no genérico que, desde su nacimiento en la Antigüedad, no ha dejado de viajar de los templos sagrados y las cortes de los príncipes a las moradas de los mercaderes, a los garitos o a los lupanares, y que se ha prestado, en sus figuras modernas, a las hazañas y a los amores de los señores tanto como a las tribulaciones de los escolares o de las cortesanas, de los comediantes o de los burgueses. La novela es el género de lo que no tiene género [...] (RANCIÈRE, 2009b, p. 40)¹⁵.

¹⁵ Cf.: Hussak v. V. Ramos (2014b, 137) escreve que “[o] romance pode ser entendido como um gênero sem gênero porque suprime a hierarquia dos temas dignos ou não de serem representados ao promover uma equivalência dos assuntos contrapondo-se assim à ideia de que há gêneros adequados para cada tema e público, como as ‘Belas letras’ estabeleciam como norma. *Madame Bovary*, aparece, sob esse aspecto, como modelar, pois

A novela literária vem então afirmar a ausência de um princípio ficcional, quer dizer, de um princípio distribuindo os gêneros e, assim, sua qualidade ou destinação. A partir de agora, já não há assuntos nobres ou vis, dignos ou indignos de ser contados, bem como não há sujeitos de ação e sujeitos desprovidos dela. A poeticidade que a literatura inaugura “[es] el lenguaje de la piedra tanto como el lenguaje de las palabras, el lenguaje de la prosa novelesca como el de la epopeya, el de las costumbres como el de las obras. El poeta es en adelante aquel que dice la poeticidad de las cosas” (RANCIÈRE, 2009b, p. 57). Dito de outro modo, o escritor é o arqueólogo ou o geólogo que ouve, no silêncio das pedras, suas palavras. E não se tratam de palavras de uma linguagem outra, pois não há outra linguagem senão a de que se serve o poeta em sua própria vida. A literatura é, enfim, a arte da escrita que vem romper com os princípios da ficção, com os princípios que gostariam de estabelecer, para as obras, um gênero e um decoro.

Falta ao romance o que é a própria condição da ficção. Esta deve ser um corpo em que as partes se coordenam sob a direção de um centro. O modelo que fundamenta esse juízo e estrutura mais amplamente a poética representativa é claramente identificável. É o da totalidade orgânica, colocada por Platão como característica do discurso vivo e por Aristóteles como princípio da obra poética.

[...] a ficção não é a fantasia à qual o rigor da ciência se opõe. Ela lhe fornece, muito pelo contrário, um modelo de racionalidade. E é exatamente esse modelo que é ameaçado pela presença supérflua de barômetros ou outros acessórios do mesmo gênero. Longe de ser o triunfo da poética representativa, essa invasão da realidade prosaica poderia realmente ser sua ruína (RANCIÈRE, 2017a, pp. 20-21).

O que permite essa ruptura com o regime representativo é precisamente o excesso de detalhes ou, como nos lembrou Lorena Ferrer (2018, pp. 154, 156, 157), “el problema ya no es que haya demasiados detalles superfluos, sino que *solo* hay detalles”. E é isso que deveremos entender por democracia literária. Ela, segundo Ferrer, “reside en esa presencia protagónica del reino del detalle, que convierte todos los episodios de la novela en igual de importantes o de significantes”. Em um trecho em que Ferrer apresenta uma imagem bonita, lemos ainda:

a despeito do elitismo cultural de Flaubert, o livro mostra que ‘qualquer assunto’, mesmo o mais prosaico, assim como ‘qualquer um’, mesmo uma personagem supostamente sem importância, pode ser digno de interesse de representação”. Com isso, o romance ou a arte realistas seriam, para Rancière, o “paradigma” de uma igualdade nova. Como escreve Hurtado (2014, p. 27): “Sobre esse assunto, podemos citar apenas o exemplo de Flaubert, de *Madame Bovary*, que é aquele que sempre volta em Rancière. Rancière leu *Madame Bovary* a partir de uma crítica a Sartre. Pois, para Sartre, Flaubert é o grande exemplo de literatura antirrevolucionária, da literatura antiativista, com seu esteticismo e seu quietismo, com seu olhar perverso que transforma qualquer ação e qualquer movimento da vida em fetiche, em coisa, em pedra. Flaubert, em termos luckacsianos, reificaria sem cessar o mundo, condenaria-o à inatividade da mercadoria, sendo o paradigma do artista burguês. Rancière, ao contrário, percebeu em *Madame Bovary* não uma petrificação da práxis na tolice da vida que não significa nada, mas justamente uma das grandes expressões estéticas dessa vida emancipada. O que não significa que o romance não teria intriga. Mas que sua intriga é como nada: é a história dos desejos arbitrários de uma senhora de províncias. ‘Um romance sobre nada’, assim Flaubert descreveu seu experimento: uma obra na qual a capacidade artística apareceria com tanta maior força quanto o sujeito tratado teria menor importância”.

“Cuando en el espejo situado al lado del caminho acaba por reflejarse todo –lo importante y lo nimio, lo grande y lo pequeño, lo solemne y lo absurdo–, todo se halla en pie de igualdad y en eso justamente consiste su [da literatura] revolución democrática”.

Por causa dessa ausência de princípio ficcional, a literatura entra no reino do regime estético da arte e no reino da democracia. Com isso, também, ela passa a lidar com um problema. Se já não há um princípio para compreender o que seja ou não uma obra literária, o que resta? Flaubert já teria respondido a essa pergunta. O que resta é “o estilo como maneira absoluta de ver as coisas”. Falaremos disso no próximo capítulo, mas, de antemão, poderemos dizer que é a “absolutização do estilo” que situa a literatura no terreno de sua democracia. Como dirá Rancière (2007, p. 19),

[o] caráter absoluto do estilo era de início a ruína de todas as hierarquias que haviam governado a invenção dos assuntos, a composição das ações e a conveniência [decoro] das expressões. Nas declarações mesmas da arte pela arte, dever-se-ia ler a fórmula de um igualitarismo radical.

Alguns críticos verão nisso, por um lado, a expressão da má democracia dos desejos insaciáveis e, por outro lado, a expressão dos ideais burgueses. Dos dois lados, eles não exprimem senão a potência que a literatura tem de não fincar raízes nos gêneros bem determinados do regime representativo. Ora, ficou muito claro o que esse regime é, bem como ficou claro o que é o regime ético das imagens. Decerto, já se pode ter uma noção acerca do que seja o regime estético da arte, mas ainda precisamos defini-lo. Segundo Rancière (2009a, p. 32), é o regime no qual já não há uma identificação das obras por meio da “distinção no interior das maneiras de fazer”, mas uma identificação pela “distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte”. Restaria compreender o que Rancière quer dizer aí por “próprio”. Podemos dizer que “próprio” não concerne mais à relação da arte com a verdade do regime ético nem a sua capacidade de representar do regime poético. “Próprio” concerne à compreensão da arte dissociada de suas maneiras de fazer. Em outras palavras, diz respeito ao modo como a arte é compreendida enquanto objeto singular, pois, dirá Rancière (2009a, pp. 33-4), “[o] regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes”. De certo modo, o regime estético pode ser resumido em uma frase: “Isso é arte?”. Essa pergunta mostra a postura que o espectador tem ou pode ter diante de um objeto da arte. Ela questiona a legitimidade artística de um objeto ao mesmo tempo em que o insere no mundo da arte. Em suma, o regime estético

afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma [...] O estado estético é pura suspensão, momento em que a forma é experimentada por si mesma. O momento de formação de uma humanidade específica (RANCIÈRE, 2009a, p. 34).

Humanidade específica que se verifica quando o marceneiro Gauny se perde na contemplação de seu olhar. Veremos, em breve, como e por quê a arte é política e a política, estética. Veremos, também, que há política quando há uma desidentificação das posições e dos lugares que geralmente se ocupam. É precisamente essa desidentificação que Gauny dá a ver. Porque o marceneiro cria outro mundo de sentido, porque verifica que não há duas humanidades, ele faz política:

Acreditando-se em casa, enquanto não termina o aposento que está taqueando, ele gosta de sua disposição; se a janela se abre para um jardim ou domina um horizonte pitoresco, por um instante seus braços param e em pensamento ele plana para a espaçosa perspectiva, a fim [de] fruí-la melhor que os donos das habitações vizinhas (RANCIÈRE, 2012c, p. 61).

Uma sabedoria militante diria que essa cena não é política porque não mudou as condições materiais da vida do marceneiro. A verdadeira política não é feita pelo pensamento, mas pela transformação. Ela diria que não é política porque Gauny continuará taqueando submetido ao poder econômico de outrem. Com efeito. Mas essa sabedoria interdita de antemão qualquer possibilidade de dissenso que o olhar do marceneiro faz existir. Ora, é porque verifica a igualdade da sensibilidade que ele faz política. Pois a política não é senão o curto-circuito em uma racionalidade que assigna cada corpo a uma posição “própria”. A experiência de Gauny é política, segundo Rancière, porque

[a] poderar-se da perspectiva é já definir sua presença num espaço que não é o do “trabalho que não espera”. É romper a divisão entre os que estão submetidos à necessidade do trabalho dos braços e os que dispõem da liberdade do olhar. É, por fim, apropriar-se desse olhar perspectivo tradicionalmente associado ao poder daqueles para os quais convergem as linhas dos jardins à francesa e as do edifício social.

É certo que o marceneiro Gauny viverá longamente (incríveis oitenta e três anos, no século XIX¹⁶), mas nem sempre essa mudança de perspectiva, essa “santificação dos sentidos”, deixa incólume quem passou pela experiência de “morder o real”¹⁷. Entre pessoas fictícias e personagens reais, as palavras dão conta desses suicidas que quiseram atravessar as fronteiras da arte e da vida. É o caso desse Adolphe Boyer que se trancou em seu quarto e acendeu o fogo para morrer asfixiado (cf.: RANCIÈRE, 2012a, pp. 101-2). Mas já os próprios escritores

¹⁶ Agradecemos a André Voigt ter feito essa observação.

¹⁷ Expressão de Alberto Giacometti emprestada por Eduardo Pellejero (2019, pp. 11-22).

encontrarão nisso o material para escrever suas histórias e, a crer em Ricardo Piglia (2006, pp. 135, 141), os romances com frequência são críticas dos/as leitores/as de romances: “A leitura constrói um mundo paralelo, essa experiência ficcional da leitura, irrompe agora como o real propriamente dito e produz um efeito de surpresa e vacilação. A ficção entra no real de modo inesperado; já não é o real que entra na ficção”. Desse modo, a leitura, enquanto experiência literária, é o que vem dar forma à experiência vivida, é o que vem dar-lhe sentido ou tirar-lho completamente.

Por que, então, Emma Bovary morreu? E por que fazer esse salto da esfera da realidade (a experiência de Gauny ou o suicídio de Boyer) para a da ficção (a morte de Emma ou Martin Eden)? O que o justificaria? Certamente, não muita coisa. O que nos interessa é menos a distinção entre irrealidade e realidade do que a experiência que as palavras colocam em cena, a experiência de ruptura entre essas duas esferas denunciada por Balzac ou Cervantes, mas que coube a Flaubert apenas descrever. Podemos dizer, então, que Emma morre, em primeiro lugar, por causa de uma ilusão original: “por excesso de imaginação, ela confundira a literatura e a vida real” (RANCIÈRE, 2007, p. 59). Mas talvez nos precipitássemos ao colocar as coisas dessa maneira, pois a fórmula seria encontrada já nessa tradição da denúncia dos leitores que confundem os domínios da literatura e os da vida real. Confusão que nos remeteria a outra personagem, mais antiga que Emma, mas, talvez, não tão diferente.

Uma longa tradição da crítica fez de Dom Quixote o paradigma do herói literário que lê livros. E, certamente, seu autor gostaria de tê-lo usado como o exemplo a não ser seguido, pois ler livros que em nada instruem só poderia resultar nessa confusão absurda. Porém, seríamos injustos se chamássemos ao pobre cavaleiro de louco, pois de louco ele não tem nada. É o que parece querer dizer Rancière (2007, p. 61) quando escreve que, às vezes, ele fazia raciocínios sobre a relação entre realidade e ficção, de modo que, nesses momentos, mostra-se “plenamente consciente, plenamente mestre de todas as ‘ilusões’ de que é considerado ser a vítima ingênua”. Basta que nos recordemos da cena em que ele pede a Sancho para que escreva uma carta a Dulcineia quando chegar à vila vizinha. Perguntado por Sancho como ela reconhecerá sua assinatura, Dom Quixote responde: Dulcineia não conhece a letra de Dom Quixote; ela nem sabe quem é Dom Quixote; ela não sabe sequer que é Dulcineia e, enfim, ela não sabe ler. A invenção de Dulcineia é, desse modo, um ato de criação poética, pois o cavaleiro sabe e mesmo exprime ao escudeiro que as damas sobre e para as quais escrevem os poetas, na verdade, não existem: “Olha que nem todos os poetas que louvam damas debaixo de um nome que eles arbitrariamente lhes põem as têm na realidade. [...] As mais belas inventaram-nas eles

para assunto dos seus versos, e para que os tenham por enamorados, e homens de valia para o serem” (CERVANTES SAAVEDRA, 2013, p. 228). Se há uma Dulcineia, é para justificar as cavalarias do fidalgo, pois não há cavaleiro sem dama, como não há ação sem razão. Com isso, podemos dizer, seguindo Rancière, que a loucura do cavaleiro da Triste Figura é uma encenação, que ele enlouquece porque quis enlouquecer. Assim, pode-se dizer que ele *quer* confundir realidade e ficção.

Com Emma, porém, acontece algo um pouco diferente. Ela já não está mais no mundo quixotesco em que realidade e ficção se confundem apenas ao risco de uma suposta loucura ou de uma dissimulação. Ela sabe muito bem o que são a realidade e a ficção. Porém, para Rancière (2007, p. 61), Emma só “exige positivamente uma vida e uma literatura que possam se fundir em uma só realidade”. Ela rejeita, portanto, viver dividida entre dois gozos (*jouissance*): “o gozo material dos bens e dos prazeres materiais, e o gozo espiritual da literatura, da arte e dos grandes ideais”. Ela exige viver a vida que encontra nos livros que lê, de modo que não se trata mais, como com Dom Quixote, de tomar a ficção por realidade ou a realidade por ficção, mas de querer viver, efetivamente, a vida dos livros¹⁸. E essa busca por prazeres que não pertencem a seu mundo será denunciada pelos críticos do século XIX sob o título de “sociedade de excitação”. Para eles, nas palavras de Rancière (2007, p. 63), “Emma Bovary é a encarnação assustadora desse apetite ‘democrático’”, algo que não será negado por Flaubert, para o qual ela “quer o romance ideal e o prazer físico. E ela passa seu tempo a negociar entre as excitações dos sentidos e as do espírito”.

Com isso, Emma viria encarnar tanto um dano social quanto um dano à literatura, pois “ela quer identificar a literatura à vida, e, para isso, ela torna toda fonte de excitação equivalente a toda outra” (RANCIÈRE, 2007, p. 64). Em outras palavras, o dano encarnado por Emma é o que institui a própria literatura como arte da escrita na medida em que abole a hierarquia entre as fontes de excitação, na medida em que faz da literatura “a arte de escrever que borra a distinção entre o mundo da arte e o da vida prosaica, tornando todo assunto [*sujet*] equivalente a todo outro”. Ora, o dano fundador da literatura é o que compreende que as regras das belas letras já não pertencem mais ao regime sensível no qual a literatura se realiza. Se ela é a arte que abole a oposição entre temas nobres e vis, não faz mais sentido permanecer submetida às regras da hierarquia representativa que estabelece a distinção entre poesia e história ou entre

¹⁸ FLAUBERT, 2003, p. 45: “Antes do casamento, havia pensado que sentia amor; contudo, como a felicidade resultante desse amor não surgia, com certeza tinha se enganado, pensava ela. E buscava saber qual era, afinal, o significado correto, nesta vida, das palavras ‘felicidade’, ‘paixão’ e ‘arrebatamento’, que nos livros pareciam tão bonitas”.

poesia e vida prosaica. É por não se submeter a essa oposição que já não há, na literatura, duas categorias de humanidade, isto é, já não há homens dedicados à busca dos grandes desígnios e fins, por um lado, e a loucura dos homens encerrados no ciclo da reprodução da vida, por outro. O que a literatura faz não é simplesmente, nas palavras de Rancière (2007, p. 65), uma expansão da esfera do representável, mas recoloca em questão “essa oposição entre a ação e a vida, que era indissolivelmente política e social”. Ela nasce, portanto, pela afirmação de que “não há separações entre o domínio das coisas poéticas e o das coisas prosaicas”, quer dizer, ela nasce a partir de certa indiferença em relação ao tema tratado porque o que está em jogo é a realização da arte pela arte.

Assim, a literatura põe em cena sua política própria na medida em que dá a ver o que podemos chamar de igualdade literária. Ela surge ao pôr em cena uma indistinção das fronteiras demarcando certas especificidades:

O embaçamento das fronteiras e das diferenças que funda o poder novo de sua arte define também as possibilidades de vida inéditas para não importa quem. E dentre essas possibilidades inéditas abertas ao comum [*tout-venant*], há especialmente a de fundir a sua maneira a arte e a vida (RANCIÈRE, 2007, p. 66).

Se Balzac se insere nessa tradição que compreende o livro como um caminho para o crime, Flaubert terá outra preocupação. “Ela concerne ao nó que liga a igualdade artística a essa nova partilha do sensível que torna os prazeres do espírito disponíveis para não importa quem”. O dano de Emma, isto é, o dano fundador da literatura é o cruzamento de duas lógicas. Emma “quer fazer dos elementos do langor místico a trama de sua vida e a decoração de sua casa” (RANCIÈRE, 2007, p. 68), ela quer burlar a fronteira da vida que a impede de ser artista. Mas é isso que a condena, pois ela não consegue viver a arte senão como uma “falsa artista”. Se ela morre, enfim, não é porque Flaubert quis contar a história de uma mulher que se suicidara na Ruoen de seu tempo, mas para fazer ver a “verdadeira arte”: “O crime de Emma é um crime contra a literatura. É ter abusado [*mésusé*] de equivalência entre a arte e a vida. A literatura deve matá-la para preservar a arte de seu duplo maléfico, a estetização da vida” (RANCIÈRE, 2007, p. 69).

Contra a estetização da vida, vitalização da arte. É isso que parece colocar em cena outra personagem a quem o encontro com os livros não poupou da morte. Curioso notar, porém, que seu primeiro contato com o outro mundo se dá por meio de uma pintura irresistível que o fez esquecer de seu andar desajeitado. Ora, esquecer-se do andar desajeitado é esquecer-se de todo e se abandonar pela demanda do olhar. O marinheiro Martin Eden sabe que o mundo em que entra é um de prazeres ofuscados pela lei do trabalho que não espera, e não espera porque

o estômago, inevitavelmente, vai relançá-lo no inferno sem poesia de sua realidade. Mas, já que cruzara a soleira que o levava ao paraíso, por que não experimentar de suas delícias? Já que estava com a rosa, por que não dançar?

Certamente, seus críticos denunciariam sua pretensão de participar da dança e invocariam a palavra “excitação”, afinal, diante de alguns livros, “[n]os olhos dele despontou uma centelha de desejo e de ânsia como a que se acende nos olhos do esfomeado à vista de comida” (LONDON, 2003, p. 11). Aqui, é importante considerar a equivalência entre a comida e os livros, pois ela vem colocar esse operário em dois mundos ao mesmo tempo: o mundo do trabalhador que precisa sempre comer porque seu trabalho o deixa sempre faminto, e o mundo do leitor que se deslumbra ao entrar em uma biblioteca porque o trabalho lhe rouba o tempo de ler. Martin é, decerto, um leitor, mas é também um trabalhador, de modo que a equivalência entre leitura e comida não poderia passar despercebida pelo narrador da história. Mas essa cisão já bastaria para libertá-lo da caricatura grotesca à qual a condição do trabalho de seu corpo o condenaria, e a força de suas mãos, que deveria ser usada para a execução do trabalho pesado, se desvaneceu para que ele acariciasse os livros. Carícia inesperada de um trabalhador desajeitado que o fez se esquecer do mundo ao redor, só se apercebendo “da realidade quando ouviu a voz de Arthur”.

Arthur é esse burguês que o introduziu no mundo verdadeiro. Mas, como bom burguês, é também a voz que o interpela para sua realidade dupla: realidade do mundo em que Martin está, mas também realidade da barreira que o impede de atravessar para o outro lado. Pois, embora o que “lera fizera-o compreender a grandeza e o calor da vida”, ele não tinha palavras para exprimir essa mudança e se sentia em um “navio estranho tateando, na escuridão da noite, uma rota desconhecida” (LONDON, 2003, pp. 17-8). Essa falta de saber o prendia a seu mundo de operário e abria um fosso entre ele e os representantes do outro mundo. Ele queria ser compreendido, mas isso levaria algum tempo. Enquanto não pudesse fazê-lo, só lhe restava falar “a sua maneira”.

Travessia que o deixa assustado, pois o põe diante do vasto repertório do saber humano. A questão, agora, era saber “[c]omo seu cérebro conseguiria dominar tudo aquilo” (LONDON, 2003, p. 47). Martin sabia que era capaz de fazê-lo, pois nunca encontrara nada que “não pudesse alcançar quando quisesse”. Restava-lhe apenas se incutir a crença própria de que podia aprender o saber dos livros, pois “havia homens, muitos homens que tinham conseguido; e apaixonadamente, para si mesmo, formulou um solene juramento, afirmando que aquilo que o cérebro dos outros pôde fazer também o dele faria”. É certo que Martin não é

Emma Bovary nem Dom Quixote, que suas exigências não são viver como se vive nos livros. O que ele reivindica é, antes, as mesmas inteligência, capacidade e humanidade dos burgueses que leem livros ou apreciam obras de arte. Mas ele também rejeita esses burgueses em nome da grandiosidade do saber humano e de seus representantes. Os verdadeiros “gigantes do mundo” e os mais valiosos eram, para ele, os literatos, e tratava-se de ler suas obras e de se impregnar delas até que o mundo parecesse “moldar-se pelas formas da tragédia ou da comédia” (LONDON, 2003, p. 76), quer dizer, pela forma da inteligência dos escritores.

Travessia que tem seu preço. Depois dela, Martin fica preso em um entre-dois de cuja porta ele não tem a chave. Não gostava dos burgueses (Butler, Morse ou Blount), mas tampouco gostava de sua antiga vida:

Quando agora lançava os olhos para trás, o velho mundo que conhecera, aquele mundo composto de terra, de mar e navios, de marinheiros e mulheres – harpias! –, parecia-lhe bem pequeno; no entanto, esse mundo misturava-se com o mundo novo de agora e expandia-se (LONDON, 2003, p. 67).

Metáfora da mistura entre comida pura e impura que Aristóteles considerará mais benéfica porque mais nutritiva; metáfora da mistura que, todavia, atesta o problema de misturar as coisas. Pois Martin se sente estrangeiro onde quer que esteja e mesmo as mulheres, que “quase não ocupavam seu pensamento”, se tornam algo diferente, uma vez que “encontrara a mulher”. E, uma vez que a encontrara, já

[n]ão pensava na carne dela como carne, o que era novo para ele, pois fora essa a única forma que encarara as mulheres que conhecera. [...] Não concebia seu corpo como corpo, sujeito aos defeitos e fraquezas dos corpos. O dela era mais do que o revestimento de seu espírito. Era uma emanção desse mesmo espírito (LONDON, 2003, pp. 30-1).

Encontro com o amor que o faz cogitar na existência daquilo em que nunca acreditara. Se a outra vida não era possível, se não existia coisa como Céu ou imortalidade da alma, o que ele vira nos olhos dela refutava completamente suas convicções. A experiência do amor colocara-o diante da própria imortalidade que, para os amantes, é um símbolo do absoluto. Mas todo/a amante sabe que o amor não é um caminho tranquilo, que amar é lançá-lo/a em uma terra desconhecida. O amor é também uma impossibilidade do amor, uma impossibilidade de se ser um-consigo-em-outro: “Era seu próprio amor que a lançava para longe e a tornava inacessível. O próprio amor lhe negava aquilo que desejava” (LONDON, 2003, p. 96). E esse escritor-proletário, para o qual “há todo um romance na história da vida de qualquer ervinha” (LONDON, 2003, p. 116), se sente incapaz de imaginar uma afinidade carnal com a mulher que ama. Ressonâncias de um drama kafkiano de viver um amor real quando o verdadeiro amor é uma ficção.

Para Martin, viver era escrever, de modo que “[o]diava o simples pensamento de cessar de viver” pelas cinco horas em que devia dormir (LONDON, 2003, p. 92). Viver era executar a própria arte da escrita e rejeitar os imperativos do corpo. Mas esse programa de vitalizar a arte cobra os juros tomados de empréstimo e, depois de tanto trabalhar sem colher os frutos, Martin começa a “duvidar da existência dos editores. [...] parecia plausível que os editores fossem apenas um mito inventado e mantido pelos empregados, tipógrafos e jornalistas” (LONDON, 2003, p. 187). Porém, quem avançou demais corre sempre maior risco em regressar: “Tudo o desapontava. Tornara-se um estranho. [...] Afastara-se demasiado. [...] Convertera-se num exilado. Viajara no vasto reino da inteligência e a tal ponto se internara nele que o regresso a casa tornara-se impossível” (LONDON, 2003, p. 332). Parece caminhar para o próprio desterro. Mas não é o desterro de um fracassado. Ao contrário, trata-se de um escritor sobre quem falam, agora, as revistas e que, nesta altura, já gozava os prazeres da materialidade de sua obra. Acontece que entre a ilusão do mito dos editores e a distância em relação à vida antiga existe o momento de seu reconhecimento.

Não é que Martin desconhecesse o mundo social do qual saía e no qual entrava. Conhecia-o muito bem, de modo que não se pode falar de descontentamento ou de desilusão. Ele mesmo não mudara, permanecia o mesmo. Mas havia algo de diferente. Depois de seu reconhecimento, mesmo o juiz Blount, que o destratava, convidou-o para jantar em sua casa. Mas por que só agora? Os textos publicados dele eram “coisas que já existiam no próprio momento em que o juiz Blount compartilhava das vistas gerais e troçara de seu Spencer e de sua inteligência” (LONDON, 2003, p. 338). Martin não tardou a concluir dessa mudança de comportamento uma mudança “puramente fictícia”. Poderíamos entender essa ficção apenas como uma espécie de dissimulação, mas esse caminho seria fácil demais. Talvez Blount realmente quisesse estabelecer relações com Martin Eden, o escritor famoso, essa “vaga fumaça que se desprendera da mente da multidão” (LONDON, 2003, pp. 351-2). O que ele não queria era estabelecer relações com Mart Eden, o janota e marinheiro que, pela lógica, “não era ninguém, nada”, embora fosse real. Em outras palavras, o juiz queria se relacionar com o escritor que era alguém e tinha uma posição social definida. Sua lógica o impedia de querer se aproximar de ninguém porque ninguém não existe. E era como ninguém que Martin Eden escrevia e fazia de seu dia de dezenove horas o espaço em que sua vida e sua arte se mesclavam como uma só coisa. Se ele não aceitava o peso do reconhecimento, é porque “Martin Eden” era o nome de alguém cujo processo de escrita, quer dizer, cuja vida era apagada, de modo que “[t]oda a vida que existia nele ia sumindo, num lento apagar, em direção à morte. Sentiu bem

quanto dormira e quanto ansiava por dormir” (LONDON, 2003, p. 367). Se Martin só pensa em dormir, é porque a vida deixou de ser boa, porque “Martin Eden” se tornou o interdito para seu projeto de vitalização da arte. “Martin Eden” suprime a ânsia de viver porque já não exprime nenhuma arte, mas, simplesmente, o peso de ser o que não é. “Vida que não ansiava por vida era o caminho para a morte”. É por isso que ele se lança ao mar, não para morrer, mas para voltar à vida verdadeira: a arte.

Lembremo-nos, mais uma vez, de Aristóteles e seus homens de ação. Há homens de ação precisamente porque há homens inativos ou, melhor, passivos. Aristóteles estrutura o mundo ordenado em duas humanidades, a humanidade dos que podem se perder na contemplação e a dos que não o podem fazer porque o trabalho não espera. É a mesma divisão que garante que uns tenham a posse do *logos* (a palavra) e outros detenham apenas a *phoné* (a voz). A estética, mais que um discurso sobre a sensibilidade, é o que vem desbaratar a lógica representativa da ação. Como dirá Rancière (2017a, p. 108), “[a] ação [...] não é simplesmente o fato de fazer algo. Ela é um modo de pensamento, uma estrutura de racionalidade que define, ao mesmo tempo, uma norma de comportamentos sociais legítimos e uma norma de composição das ficções”. A democracia literária ou a política da estética coloca em questão qualquer discurso da legitimidade ao fazer ver que algo diferente é possível. Coloca a ela própria em questão, na medida em que nem ela se arrogaria o trabalho de estabelecer um discurso da legitimidade. Vale salientar, então, que

[la] estética no es el pensamiento de la ‘sensibilidad’: es el pensamiento del *sensorium* paradójico que permite definir las cosas del arte [...] quien quiere suprimir la contradicción del pensamiento suprime también el arte y el sentimiento estético que así cree preservar (RANCIÈRE, 2011, pp. 21-2).

A estética é, portanto, esse novo regime de inteligibilidade da arte que a própria filosofia vem criticar, na medida em que ela faz ver uma contradição no pensamento. Mas, mais que isso, a estética é o que vem romper o vínculo da natureza humana e da natureza social, vínculo que só podia subsistir em um regime representativo, pois, segundo Rancière (2011, p. 22),

[la] naturaleza del orden representativo ajustaba las reglas del arte a las leyes de la sensibilidad y las emociones de éstas a las perfecciones del arte. Pero tal ajuste era correlativo a un reparto que ligaba las obras de arte a la celebración de las dignidades temporales, armonizaba la dignidad de sus formas con la dignidad de sus temas, y atribuía facultades sensibles diferentes a aquellos que se situaban en lugares distintos.

Vê-se por aí que a ordem representativa opera a partir de uma partilha muito específica do sensível, a que vota corpos a tais e tais lugares, a que determina quem deverá receber o quê. A estética, todavia, rompe com essas determinações. Agora, ela

es el pensamiento del nuevo desorden. Dicho desorden no es solamente que se mezcle la jerarquía de temas y de públicos: es que las obras de las artes no se relacionen más con quienes las habían comandado, cuya imagen ellas fijaban y cuya grandeza ellas celebraban (RANCIÈRE, 2011, pp. 23).

Há estética porque, agora, as obras “se relacionan con el ‘genio’ de los pueblos y se ofrecen, al menos legalmente, a la mirada de cualquiera”. É esse “qualquer um” que a democracia literária faz ver. É esse “qualquer um” que os textos dos rótulos lidos pelos operários franceses do século dezanove farão ver. A democracia literária atualiza uma potência humana comum, a de que o homem é um animal literário, um animal “que se deixa desviar de sua destinação ‘natural’ pelo poder das palavras” (RANCIÈRE, 2009a, pp. 59-60). Isso mostra que o animal literário é um animal político, mas não quer dizer que há política porque os homens falam. O perigo desse argumento é concluir que sempre há política porque os homens (sempre) falam. A política é o litígio em torno do próprio sentido do que falar quer dizer. O argumento de Rancière é muito mais sutil. Para ele, há política porque há literaridade, ou seja, quando há “ao mesmo tempo a condição e o efeito da circulação dos enunciados literários ‘propriamente ditos’” (RANCIÈRE, 2009a, p. 60). Essas palavras circulando democraticamente, sem pai legítimo, vêm introduzir nos corpos coletivos “linhas de fratura” e de “desincorporação”. Vêm mostrar que não há de fato um corpo onde a lógica policial faz ver um e que esse corpo é, na verdade, flutuante, precário, “impróprio”. As palavras literárias circulantes modificam a percepção sensível e desenham “comunidades aleatórias” que põem em questão “a distribuição dos papéis, dos territórios e das linguagens”. E essa distribuição foi o que verificaram esses/as filhos/as do livro conhecidos na literatura, Dom Quixote e Emma Bovary. A história deles é a da doença literária das palavras ditas fora de lugar e de tempo.

3. A revolução da palavra ou o saber historiador

“[...] fora uma ingenuidade da minha parte achar que armado com um livro me armara para todos os inimigos do mundo”.

valter hugo mãe, *a máquina de fazer espanhóis*.

“Que a história tivesse copiado a história já seria suficientemente espantoso; que a história copie a literatura é inconcebível [...]”.

Jorge Luis Borges, *Ficções*.

Um dos problemas com os quais lida Rancière é a linguagem, mais especificamente o uso das palavras (cf.: VOIGT, 2019, p. 12). Podemos ver isso quando tratamos de seu conceito de igualdade. Para além de ser concebida como princípio, a igualdade é compreendida, também, como e a partir do uso das palavras e da língua. Esse parece ter sido, em grande medida, o esforço do filósofo, quer dizer, situar a prática da igualdade na compreensão mútua que dois indivíduos têm de suas palavras. Não se trata da igualdade concebida como convergência ou consenso de mundos e sentidos. Não há necessariamente dois indivíduos que entendam a brancura do branco igualmente, pois mesmo o que possam ser a brancura e o branco entram em uma teia na qual se encontram lógicas e estéticas as mais diversas. Trata-se, para Rancière, de conceber a igualdade a partir desses entrecruzamentos que, todavia, não se sobrepõem nem se anulam. Pois a igualdade, como simples opinião, não quer dizer hegemonia de um sentido e de uma racionalidade nem, tampouco, a prevalência de uma condição ou um modo de vida sobre outro. Igualdade quer dizer, em linhas gerais, a partilha igualitária de um comum, seja um livro, um espaço ou uma palavra, seja *Telêmaco*, a estrutura em uma *banlieue* parisiense na qual um só fica junto de um só ou o significado de povo.

É em torno da palavra e da língua, portanto, que Rancière situará duas coisas aparentemente incompatíveis, mas que partilham, para ele, do mesmo coração. Elas são a história, de um lado, e a literatura, de outro. Pode-se perguntar, com efeito, por que, subitamente, tal problema se insinuaria por aqui. Em que ponto e em que medida esses mundos se tocam e se separam? Como pensar esse cruzamento nos ajudará a ligar os capítulos anteriores ao que virá? De imediato, quanto a nós, só nos resta lembrar à/o leitor/a de que nossa aventura intelectual, uma história ao gosto de Michelet, começou com um livro, um encontro ao (des)gosto de Cervantes ou de Balzac. Jacotot encontrou *Telêmaco* e não hesitou em usá-lo na

falta de outro meio que pudesse ajudá-lo a ensinar a seus alunos. A hipótese imediata que encontraremos aqui é a de que, em primeiro lugar, como Emma Bovary ou Dom Quixote, a emancipação pode ocorrer a partir de um encontro infeliz com um livro e que, em segundo lugar, a literatura e a história nascem da constatação desse encontro. Um livro significa ou pode significar, simplesmente, um conjunto de palavras dirigidas a qualquer um falando de qualquer coisa. Mas esse é o livro que os pobres, erroneamente, começam a ler. É o livro que eles, que nada têm a dizer, começam a verificar, quer dizer, comparar palavras a palavras.

É com isso que a história e a literatura estão às voltas, ou seja, com o excesso de palavras e de papelada. É por isso que reescreverá Rancière (2014b, p. 1), no parágrafo de abertura de seu *Os nomes da história*, que, “[h]á mais de um século, os que se interessam pela história, e são muitos, brigam com a palavra”. Essa sentença, simples e direta, se desenrola em dois sentidos. Em primeiro lugar, no sentido daquilo de que a “nova história” é o nome, uma história que gostaria de “romper com a velha crônica para dar, na medida do possível, à história o rigor de uma ciência”. Romper com a velha crônica quer dizer “brigar com os pressupostos e os equívocos ligados ao próprio nome história”, nome carregado pelo sentido de que *uma* história “é uma série de acontecimentos que se passam geralmente com sujeitos geralmente designados por nomes próprios”. Quer dizer, esses sujeitos cujo nome é inconfundível ou esses *sujets* (assuntos ou temas) que se ligam sem polêmica a seus nomes. A nova história vem querer revogar esse limite e falar dos anônimos para, assim, entrar na “era da ciência” e na “era da democracia”.

Mas há também um segundo sentido para o qual a sentença que Rancière reescreve se encaminha, o de que se concebe comumente que, para além de uma série de acontecimentos, “uma história é também a narrativa dessas séries de acontecimentos atribuídos a nomes próprios”. A narrativa, por sua vez, “se caracteriza comumente por sua incerteza quanto à verdade dos acontecimentos relatados e à realidade dos sujeitos aos quais eles são atribuídos” (RANCIÈRE, 2014b, pp. 1-2). Nesse sentido, a história é concebida na encruzilhada do evento e de sua narrativa. Mas já essa narrativa é suspeita em relação ao evento, de modo que aí podemos vislumbrar essa briga com a palavra dos muitos que se interessam pela história.

“Aparentemente, esses problemas não têm mais a ver conosco” (RANCIÈRE, 2014b, p. 2). Aparentemente, dirá Rancière, e a causa dessa aparência é a própria ciência histórica que se constituiu contra a “história ficcional” e o “romance histórico”. Na base desse “contra”, está a prescrição da velha escola pela “verificação rigorosa das fontes e a crítica dos documentos”, prescrição seguida pelos novos historiadores que “aprenderam as lições da geografia, da

estatística e da demografia”. Parece claro a Rancière que esse esforço por fazer aparecer os anônimos empreendido pela nova história não bastou para suplantar o espectro da velha, de modo que só deixamos de considerar que “a história, em última instância, é suscetível apenas a uma única arquitetura, e sempre a mesma: uma série de acontecimentos ocorreu a tal ou tal sujeito”. A partir disso, Rancière (2014b, p. 3) adverte tão simplesmente que outros sujeitos podem ser escolhidos, mas “nem por isso deixaremos de enfrentar o salto no vazio contra o qual os rigores de qualquer disciplina auxiliar não nos dão garantia: é preciso nomear sujeitos, é preciso atribuir-lhes estados, afeições e acontecimentos”. Com isso, evidencia-se um problema de ordem metodológica. Segundo Rancière (2014b, p. 4),

seguramente, o historiador da era científica quer se afastar da visibilidade cômoda e superficial dos grandes acontecimentos e das grandes personagens. Mas a ciência mais segura que ele reivindica é também uma história mais improvável, uma história que leva ao limite a indeterminação do referente e da inferência próprios a toda história.

Essa tentativa de fazer da história uma ciência terá seu custo, uma história que jogará com o limite em que seu referente será indeterminado, em que os nomes próprios aparecem deslocados de seu lugar próprio. Isso revelaria, segundo Rancière (2014b, p. 5), um desejo, o de que “a ciência histórica nova não deveria mais ser uma história e ainda assim ser uma”. Quer dizer, a história deveria deixar de ser uma narrativa dos nomes próprios (*story*) e se tornar uma ciência (*history*). Porque o problema da história são as palavras, “a diferença da história-ciência para a história-narrativa deveria ser produzida no interior da narrativa, com suas palavras e com seu uso das palavras”. Se a nova história empreende uma jornada na narrativa, é pela impossibilidade de se ver livre dela.

Antes de nos determos com mais profundidade no assunto, faríamos por bem salientar o que Rancière entende por ficção e qual é a relação desta com a literatura e com a ciência (humana ou social). No capítulo anterior, tentamos evidenciar como a literatura surge a partir da ruptura com o regime representativo das belas artes ou das belas letras, o qual é pensado e estruturado, por sua vez, em oposição ao que Rancière chamou de regime ético das imagens. O regime representativo se organiza em torno da noção de verossimilhança que os gregos chamavam de *mimesis*. Mas *mimesis* também pode ser traduzida por outra palavra que nos é muito comum, a saber, ficção. Esta, em geral, recebe a compreensão pejorativa de ser uma dissimulação, invenção ou, mesmo, falseamento da realidade. Rancière, ao contrário, tentará compreender esse conceito não mais pejorativamente, mas como um modo de estabelecer um recorte do sensível, quer dizer, como um modo de tornar inteligível isso a que chamamos de realidade.

Na introdução de sua obra mais recente sobre o tema (*Les bords de la fiction*), ele assinala que “[o] que distingue a ficção da experiência ordinária não é uma falta de realidade, mas um excesso de racionalidade” (RANCIÈRE, 2019b, p. 1). Essa concepção da ficção está presente na *Poética* de Aristóteles, na qual ele distingue a poesia (épica ou trágica) da história: a primeira seria mais racional ou filosófica que a segunda porque, enquanto esta se limita a descrever fatos cotidianos sucedendo-se uns aos outros, aquela é estruturada a partir de um encadeamento causal em que os eventos ocorrem segundo a necessidade e a verossimilhança, de modo que esse encadeamento não é mais “uma fatalidade imposta por um poder divino”, mas “é inerente à ordem da ação humana e à relação que ela entretém com o conhecimento” (RANCIÈRE, 2019b, p. 1)¹⁹. É verdade que nossos contemporâneos não escrevem mais tragédias “em verso”, mas isso não quer dizer que a racionalidade aristotélica da ficção tenha sido deixada de lado por eles. Ao contrário, como escreve Rancière (2019b, p. 2),

pode-se facilmente verificar que mesmo hoje os princípios aristotélicos da racionalidade ficcional formam a matriz estável do conhecimento que nossas sociedades produzem sobre elas. Nas grandes teorias da sociedade e da história, como na ciência oracular míope e cotidiana de políticos, especialistas, jornalistas ou ensaístas, a questão é ainda desenvolver a cadeia de causalidade que nos leva, nos levou ou nos levará à fortuna ou ao infortúnio.

Importa mostrar que, nessa cadeia causal, o infortúnio ao qual somos levados é produto de uma ignorância e que essa ignorância é, ela mesma, objeto de um saber. Essas palavras de Rancière (2019b, p. 3) podem nos levar a fazer considerações sobre a própria ciência histórica ou social que compõem o cânone contemporâneo a partir de nomes como os de Marx, Freud ou Braudel, nomes que nos ensinaram que “a boa ciência das ações e condutas humanas é reconhecível em sua fidelidade às estruturas fundamentais da racionalidade ficcional – a distinção das temporalidades, a relação entre o conhecido e o desconhecido, e a cadeia paradoxal de causas e efeitos”. Isso poderia ser expresso segundo a fórmula bachelardiana, citada por Rancière, que diz que só há ciência do oculto, de modo que ela encontraria semelhança com o raciocínio dos detetives literários na medida em que se baseia nisto: “a verdade é estabelecida como uma inversão do que as aparências nos levaram a esperar”.

Desse modo, para Rancière, na modernidade, não houve a separação alegada entre as ciências sociais, a ciência das relações reais liberta dos artifícios da ficção, e a literatura e a arte, libertas dos constrangimentos do real. O que houve, na verdade, foi o contrário: “o processo essencial fundando a literatura moderna e a ciência social simultaneamente é a abolição da

¹⁹ Cf.: ARISTÓTELES, 2005, p. 39: já apontamos para essa diferença entre poesia e história no capítulo anterior. Valeria salientar apenas que, para Aristóteles, o verossímil não diz respeito necessariamente à imitação de coisas reais, mas é a racionalidade que estrutura as ações da tragédia como possíveis, portanto, críveis.

divisão na qual a racionalidade ficcional de enredos [*plots*] é oposta à sucessão empírica dos fatos”, de modo que, de acordo com Rancière, embora o façam de maneiras opostas, “a literatura moderna e a ciência social desafiam a separação entre o racional [*rationale*] da ficção e o dos fatos ordinários” (RANCIÈRE, 2019b, p. 5). Quanto à ciência social, Rancière dirá que ela “adotou os princípios aristotélicos da racionalidade ficcional por sua própria conta, enquanto abolia os limites delimitando seu campo de validade”. A partir de agora, a verdade da ciência social não será mais, como na antiga crônica dos reis e homens de ação ou de palavra, o mundo da claridade. Para ela, ao contrário,

[o] mundo de coisas e pessoas de quem nada era sabido – isto é, que eram desconsideradas – por uma questão de convenção se torna o mundo verdadeiro. [...] o mundo verdadeiro da ciência social moderna é o mundo trágico democratizado, no qual todos partilham do privilégio do erro. Essa ciência, assim, faz os dois tipos de ignorância coincidir. Ela simplesmente reserva todo o conhecimento a respeito da cadeia paradoxal e a inversão das aparências para ela mesma.

Essa é uma das razões de Marx ir encontrar no mundo sombrio da mercadoria a verdade da razão movendo nossas sociedades. Já não se trata de um princípio autoevidente, nem mesmo de uma causa encontrada na grandeza de um evento, mas de um modo de produção das coisas minúsculas e quaisquer. Por sua vez, a literatura, como arte da escrita, surge no momento em que ela derruba, nas palavras de Rancière (2019b, p. 7), a barreira que separava as vidas sem história das vidas aptas a “encontrar as vicissitudes da fortuna e as incertezas do conhecimento”. Ela vem desafiar as formas de articulação do tempo que estruturavam a racionalidade aristotélica da representação, mas que estruturam, ainda hoje, as “contas dos especialistas”. Certamente, de acordo com o que diz Auerbach, a literatura estrutura suas cenas em uma “totalidade social”, mas o faz de modo a rechaçar a divisão hierárquica com que se comprometia a representação. Na literatura, como escreve Rancière (2019b, p. 8), a partir de agora,

muitas formas de tempo se misturam e [...] a inatividade do devaneio entra em harmonia com a atividade do universo. Usando esse quadro temporal, ela constrói outros modos de identificar eventos e atores, e outros modos de ligá-los a mundos partilhados construídos e histórias [*hi/stories*] partilhadas.

Quando Rancière diz que as ciências sociais são, como a literatura, também ficções, ele não está dizendo que as ciências ou a literatura têm, digamos, o mesmo valor. O que ele quer dizer é que ambas tratam de fazer um recorte do sensível, de colocá-lo em palavras e, assim, torná-lo inteligível como “realidade”. Ambas partilham, no fundo, dessa mesma razão que abole a distinção de temas nobres e vis:

Pois quer esteja nas ficções declaradas da literatura ou nas ficções não declaradas da política, da ciência social ou do jornalismo, a questão é ainda construir através de

sentenças as formas perceptíveis e pensáveis de um mundo partilhado ao determinar situações e seus atores, ao identificar eventos, ao estabelecer entre eles liames de coexistência ou sucessão, e ao dar a esses liames a modalidade do possível, do real ou do necessário.

A intenção de Rancière é, em suma, mostrar que a literatura criou os esquemas interpretativos usados pelas ciências sociais para construir discursivamente a realidade, de modo que não se trata, para ele, de deduzir as transformações dessas ciências das transformações da literatura, mas “de restaurar todo valor heurístico às transformações da racionalidade ficcional e, notadamente, às transformações das formas de constituição de sujeito e formas para identificar eventos e construir mundos partilhados específicas à revolução literária moderna”. Por aí, pode-se entender “a revolução pela qual os/as que não são nada tornam-se tudo” (RANCIÈRE, 2019b, p. 12).

Assim é o destino das mercadorias que revelam o segredo oculto de nossas sociedades. Para encontrá-lo, basta que façamos a seguinte pergunta: “Qual é o trabalho da ciência?”. É o que indaga Rancière ao retomar a discussão sobre a desmistificação de Marx das fantasmagorias da mercadoria. Com efeito, não é o trabalho de desencantar um mundo cujos ocupantes estão presos em ilusões, mas, ao contrário, o de mostrar que “o mundo que mentes sóbrias consideram prosaico é, na verdade, encantado, pelo que sua feitiçaria constitutiva deve ser descoberta” (RANCIÈRE, 2019b, p. 53). O trabalho da ciência é o de reconhecer a dissimulação da mercadoria, reconhecer que essa dissimulação não é uma mentira, mas “o modo de falar da mercadoria verdadeiramente sobre a dissimulação que a constitui”. Em outras palavras, o trabalho da ciência não é descobrir a verdade por detrás da ilusão representada pela mercadoria, mas atestar que ela é uma fantasmagoria que diz, por um processo metamórfico, uma verdade: “O exposto científico é sobre implantar um teatro de metamorfoses. É esse teatro que deve ser reconstruído a partir da coisidade [*thingness*] simples de uma mercadoria de que dois indivíduos se ocupam. Detrás de uma cena de metamorfose, há sempre outra cena acontecendo”. O trabalho da ciência, como trabalho de análise, será então mostrar o segredo da duplicidade “escondida em cada simplicidade” de seu objeto. É nesse teatro que Marx fará falar dois objetos que, por definição, não poderiam falar: o linho e o casaco. Eles são, segundo Rancière (2019b, p. 55), personagens de uma peça. E, se falam, não é pela preocupação de Marx pelo método ou pelo “ensino divertido”, mas,

por um lado, é porque, assim, eles fazem algo que *não podem* e, ao tentar em vão fazê-lo, confessam não ser nem coisas reais nem pessoas reais, mas seres fantásticos cujo segredo de manufatura deve ser descoberto. Por outro lado, é também para ocupar o palco no lugar das coisas que seriam coisas reais e pessoas que seriam pessoas reais.

A ciência marxista será então a exclusão da má história, quer dizer, da história que evita o “cadinho da contradição”. Ela não é, para Rancière (2019b, p. 57), a escolha da ciência contra a história, mas “ela decide por uma história sobre outra, uma história trágica sobre uma história cômica”. Como diz Rancière, nós conhecemos, desde Aristóteles, o que seja uma história trágica, a saber, “a coincidência exata entre a produção de um efeito de conhecimento (reconhecimento) e a inversão de uma situação (a peripécia)”. Todavia, não se deve entender que a peripécia é o momento em que as desgraças passam a acontecer ao homem feliz. O momento da inversão é o do “infortúnio nascido dessa felicidade mesma, o efeito nascido de uma causa que pareceria dever ter produzido o efeito oposto”. Desse modo, a ciência marxista acontece na medida em que exclui a possibilidade de se tornar uma má tragédia, isto é, na medida em que exclui a possibilidade da conciliação de inimigos que se tornariam, ao fim, amigos. Segundo Rancière (2019b, p. 58), essa exclusão já é anunciada no início da cena em que se encontram o linho e o casaco, uma inimizade posta não como acidental, mas como “estrutural”, de modo que “a maneira na qual cada uma das personagens se relaciona com a outra é somente sempre a maneira na qual a ‘inimizade’ de uma ou a contradição interna de uma é expressa”. Isso mostraria a dualidade das personagens em cena e sua contradição seria revelada “somente em uma operação de troca na qual o valor de cada mercadoria é distribuído de duas formas que são ‘mutuamente exclusivos ou extremos opostos’”.

Por causa dessa dualidade das personagens, sua contradição é tanto revelada quanto encoberta “na linguagem das [próprias] mercadorias” que a ciência marxista põe em cena, uma linguagem enigmática que sempre diz a verdade escondendo-a. E essa dualidade é ainda “potencializada”, por assim dizer, porque não se trata de verdadeiras personagens que estão em cena (os produtores ou os comerciantes das mercadorias), mas as próprias mercadorias que atuam nela. Elas são personagens que falam pelas palavras de outro:

um fantasma a que é emprestado pensamento, voz, visão, sentimento ou ação apenas a fim de demonstrar que sua cena de efetividade não é a de personagens reais; um autômato cujos movimentos indicam que as energias que os animam vêm de outro lugar, isto é, de uma “relação social” que é exatamente não a que um comprador e vendedor de mercadoria têm (RANCIÈRE, 2019b, p. 59).

Segundo Rancière, o “segredo revelado é uma matéria dupla”. Por um lado, “a ciência opera para desvendar o enigma no qual transformou a fórmula aparentemente clara da troca de mercadoria”; por outro lado, o “trabalho de revelação” da ciência procede no próprio cerne da realidade empírica ao “dissipar a aparência enganosa” que se vê à primeira vista, mas que é “associada a outro deslocamento [*shift*]”: “um [deslocamento] em direção a um lugar empírico onde a verdade disfarçada nessas aparências é também dada ‘à primeira vista’”: o trabalho.

O que a ciência marxista encena em primeiro lugar não é uma “esfera barulhenta” de troca de mercadorias, mas uma “dramaturgia que transformava essa superfície calma em um conto fantástico de fantasmas” (RANCIÈRE, 2019b, p. 60). E é nisso que ela antecipa sua viagem ao cerne do processo das metamorfoses sensíveis-suprassensíveis pelo qual passam as mercadorias: “a existência de uma mercadoria dotada com o poder milagroso de criar valor – a força do trabalho humano – e de um laboratório devotado à exploração forçada desse poder milagroso”. Esse laboratório, todavia, é uma metáfora para indicar, segundo Rancière, a fórmula secreta da apropriação do mais-valor do trabalho que não está gravado “em nenhum lugar onde ele poderia simplesmente ser procurado”. Uma metáfora, porém, que aponta para uma experiência real, a da experimentação do capital “sobre os corpos de homens, mulheres e crianças a fim de produzir esse trabalho excedente”. Desse modo, basta que atravessemos as portas das fábricas para vermos

que essa lei de proporção inversa, já visível no solo [*ground*], é o produto de um experimento de larga escala sobre os corpos dos trabalhadores, uma operação que nunca é dita ser tal, mas cujas ações estão a todo tempo visíveis e são confessadas em todo lugar na prática por aqueles/as que são inconscientes disso em palavras (RANCIÈRE, 2019b, p. 61).

Com isso, a contradição revelada pela ciência se torna explícita: os experimentos não confessos do capital estão inscritos nos corpos dos trabalhadores que os confessam na prática; estes, todavia, são inconscientes desses experimentos em palavras. Por essa razão, o grande segredo do laboratório se inscreve, como dirá Rancière (2019b, p. 62), duas vezes. Por um lado, inscreve-se “nas operações científicas pelas quais as autoevidências sensíveis são desconstruídas para chegar à fórmula da desigualdade escondida nas equações de troca”, de modo que quem fala dela são os cientistas que não só entram nas fábricas, mas também encontram nelas o modo de produção pelo qual a vida dos/as trabalhadores/as é sugada na produção do mais-valor; por outro lado, inscreve-se “diretamente nos corpos cujo tempo para a vida é sugado no laboratório do vampiro”, de modo que não bastaria apenas entrar nas fábricas e observar o processo de produção, mas verificar nesses mesmos corpos as marcas deixadas por esse segredo. Essa dupla inscrição do segredo, porém, converge, ao olhar do cientista, em um único princípio. Sua revelação nos leva, segundo Rancière (2019b, pp. 63-4), ao “segredo do segredo”: “essa acumulação primitiva pela qual os trabalhadores são expropriados pela violência, separa-os de seus meios de viver e obriga-os, pela aplicação de leis selvagens, a pôr seus corpos à disposição do monstro sugador de sangue assim produzido”, de modo que essa história não é escrita apenas nos manuscritos dos inspetores das fábricas, mas “nos anais da humanidade em letras de sangue e fogo”.

A relação entre a ciência e a história não deixa de ser uma coisa complicada. O trabalho daquela é desvendar as contradições no coração da economia política e, ao fazê-lo, ela mostra que essas contradições são parte de um “modo histórico determinado de produção”. A questão é como captar a historicidade das leis desse modo de produção. Segundo Rancière, para compreendê-lo, não basta apenas compreender a lógica de um sistema guiado pela contradição. É necessário compreender que o mundo é feito da “harmonia de contrários”, da tensão entre amor e ódio. O trabalho da ciência é fazer ver que “[a] troca de mercadoria pode certamente não ser realizada a menos que condições contraditórias sejam cumpridas. Mas é também uma contradição que ‘um corpo constantemente caia em direção a outro e, ao mesmo tempo, constantemente se afaste dele’” (RANCIÈRE, 2019b, p. 67).

É nesse limiar que veremos Braudel e seu Mediterrâneo, ou seja, nessa fronteira problemática entre história e ciência, entre narrativa e discurso. A leitura que Rancière faz do historiador vem situá-lo exatamente no ringue em que se passa a luta da história com a palavra. Como Michelet, Braudel se encontra nessa teia em que as aranhas Flaubert, Rimbaud ou Keats conseguiram apoio para tecer as próprias teias. Ele se encontra na teia democrática em que se cruzam a ciência social e a literatura, não porque elas sejam, indistintamente, a mesma coisa, mas porque partilham de um tecido sensível que lhes é comum. Essa partilha é o que permite Braudel a começar uma história não mais por seu começo, mas, ao contrário, por outra parte. O que o historiador faz, na verdade, segundo Rancière (2014b, p. 15), é “relata[r] uma coisa que não foi relatada em seu devido lugar, segundo a ordem do acontecimento e da narração: uma cena que deveria ter interrompido a narrativa, e não o fez”. O que foi relatado fora de lugar? Por que, para Rancière, esse deslocamento é tão significativo?

A leitura que Rancière faz de Braudel parece nos levar a uma interrogação: o que significa a morte de um rei? Trata-se da morte de Filipe II, rei de Portugal e Espanha. Devido a seu título régio, pareceria natural que um livro marcasse o abalo vindo desse evento, que ele fosse motor ainda de outros tantos, ou seja, que uma série de coisas acontecesse desencadeada por uma morte real. Todavia, Braudel “vai contar esse acontecimento, que é um não acontecimento, fora do lugar a que deveria pertencer”, vem a ser o início do livro (RANCIÈRE, 2014b, p. 16). Isso porque ele tem outra coisa em mente. Tem em mente “deslocar o acontecimento, colocá-lo no fim, à beira do espaço em branco que separa o livro de sua conclusão, [...] transformá-lo em sua própria metáfora”. Por que Rancière compreenderia a decisão de Braudel de não tratar “devidamente” da morte de Filipe II como uma espécie de metaforização? Para ele, o historiador teria deslocado a morte do rei por meio de uma metáfora

para demarcar, por conseguinte, “a morte de certa história, a dos acontecimentos e dos reis”. Em outras palavras, “a morte do rei significa que os reis estão mortos como centros e forças de história”. É por essa razão que, para Rancière, a morte de Filipe II não abre o livro de Braudel, tampouco interrompe a marcha da narrativa. Se ela pode ser deslocada, é porque já não é mais o centro a partir do qual se desenvolve o relato. Decerto, havia reis mandando, governando e jogando as cartas que definiriam, enfim, o destino de seus Estados. A morte de que trata Braudel, todavia, tem outras nuances que a morte real de um rei talvez não tivesse podido, em seu tempo, explicitar.

Segundo Rancière, “esse acontecimento poderia explicar-se”. Isso parece querer dizer que um acontecimento como uma morte real já falaria por ele mesmo. O rei está morto e isso muda tudo. Todavia, Braudel opta por narrar não a morte do rei como uma morte real, mas como “morte da figura real da história [ao] atribuir ao sujeito Filipe II outra série de acontecimentos que não é a dele”. Assim, o historiador trata de contar não o devir-cadáver do rei, mas seu devir-mudo. Devir-mudo não porque Braudel pinte um rei em seu leito de morte. É precisamente dessa racionalidade que ele busca fugir, quer dizer, da lógica representativa para a qual só há sujeitos mudos quando estão em seus túmulos. O que Braudel faz é, ao contrário, pintar “um rei instalado em seu trono ou sentado diante de sua escrivaninha”, de modo que é nessa “cotidianidade” das ações de Filipe II que ele morre verdadeiramente, pois é “convencido a não falar, a não ter nada a dizer” (RANCIÈRE, 2014b, p. 17). Está morto porque sucumbiu à sedução da letra, de uma letra oposta à “virtude de um discurso vivo”. É a representação desse discurso vivo que Braudel evitará. É por isso que ele retratará Filipe II como um homem que, “como aos embaixadores, [...] nos recebe com a mais fina delicadeza, nos ouve, nos responde em voz baixa, frequentemente ininteligível, e jamais fala de si mesmo” (BRAUDEL, 1949, p. 1086 citado em RANCIÈRE, 2014b, p. 17). Se não fosse um rei, o tomaríamos por essas personagens encontradas nos retratos dos escritores modernos. É que Braudel relata um rei que já não tem esplendor real, que já não se nega a receber qualquer um em seu gabinete nem fala, imponente, como que a uma multidão.

Com efeito, Filipe II continua sendo rei, contudo “um rei mudo [...] ou de papel”. É um rei que sucumbiu à sedução da letra, que não vai mais a batalhas nem é cantado em atos bravios. Braudel nos oferece outra cena, a de um rei “diante de sua mesa de trabalho, fazendo anotações nos relatórios com sua escrita rápida, ou poderíamos dizer, como bons platônicos, com sua escrita muda” (RANCIÈRE, 2014b, p. 17). É um rei que escreve e, porque escreve (por que escreve?), morre. E, porque escreve, Braudel pôde escrever sobre ele: “Não há uma

única nota sua que não seja um fato preciso, uma ordem, uma observação, ou mesmo a correção de um erro de ortografia ou geografia. Nunca há, sob sua pluma, ideias gerais ou grandes planos” (BRAUDEL, 1949, p. 1087 citado em RANCIÈRE, 2014b, p. 18). Há apenas coisas ordinárias. Pode-se dizer, com isso, que são a atenção às minúcias e a renúncia às grandezas que o matam. Mas, também, é porque renuncia a seu biógrafo/históriógrafo que Filipe II renunciou à vida real. Suas correções dos erros ortográficos ou geográficos puseram-no em uma relação perigosa com as letras e os papéis. Um projeto regicida que fez dele “um homem de letras ou de papel, um mudo cuja mudez se manifesta em particular no fato de que ele não sabe o que significa o mar” (RANCIÈRE, 2014b, p. 18).

Esse desconhecimento do mar que Braudel reputa a Filipe II é significativo para fazer Rancière lhe dirigir duas perguntas cruciais: “o que é real nessa narrativa e o que é simbólico? Que acontecimentos acontecem com quem?” Essas duas perguntas se relacionam ao estatuto e aos usos da metáfora pelo historiador. O problema é que ele não nos permitirá saber se Filipe II falava baixo ou se sua escrita rápida fora um fato nem se o Mediterrâneo lhe evocava o sol ou a água azul. Talvez o texto de Braudel só nos permita saber que “cada um dos traços individuais carregados aqui de valor simbólico pode ser também o traço de uma alegoria deliberadamente composta pelo novo historiador para dizer adeus à antiga história” (RANCIÈRE, 2014b, p. 19). Talvez, com isso, Braudel queira anunciar a capacidade da nova história de borrar os limites da narrativa pelo discurso. Ora, nenhum leitor pensará, segundo Rancière, que Filipe II tenha realmente recebido Braudel, mas se perguntará, provavelmente, acerca da presença do historiador no mesmo quadro e no mesmo plano dos embaixadores. Perguntará acerca da insistência do historiador em se pôr na mesma cena em que aparece o rei. Não é essa insistência que marca a entrada da história no regime estético da arte? (Cf.: RANCIÈRE, 2014b, pp. 19-20).

A entrada da história no regime estético da arte pode ser lida a partir de como se dá a escrita histórica. Em linhas gerais, podemos perceber uma diferença no modo como a temporalidade é apresentada pela nova história. De acordo com Rancière (2014b, p. 20), “[a] crônica do confidente dos reis se escrevia no passado”, em algo que já aconteceu e, portanto, não pode ser mudado. Mas também o passado é o tempo mitológico das grandezas divinas, de modo que o que está no passado é o deus, o herói, o patriarca ou o pastor, todos personagens “arcaicas” detendo a palavra viva. A crônica funciona a partir de princípios óticos contrários à física. Quanto mais distante estiver seu objeto, com maior nitidez e grandeza poderemos vê-lo. Essa é, enfim, a lógica da narrativa. É a distância e a impessoalidade que lhe resguardam uma

verdade. “Já a presença surpreendente do historiador no gabinete do rei pontua a soberania do presente na narrativa da nova história”. Quer dizer que se trata de ressituar um acontecimento em relação a sua temporalidade “própria” e de se apropriar de um tempo e um espaço que já não são os do historiador. Essa reconfiguração não vem contestar fatos, mas colocá-los em outros lugares na narrativa e relacioná-los com outros fatos. Ela só é possível pela lógica do discurso que vem se insinuar no relato histórico. Em linhas gerais, o discurso é uma modalidade textual, digamos, pessoal na medida em que estabelece uma proximidade do escritor com o objeto tratado. Podemos considerá-lo assim porque, como diz Rancière (2014b, p. 21), ele “emprega livremente todas as formas pessoais [e temporais, à exceção do aoristo] do verbo, em oposição à narrativa, cuja pessoa predileta, a terceira, funciona, na verdade, como uma ausência de pessoa”. O que Braudel faz é uma suspensão da fronteira separando narrativa e discurso, crônica e relato. Essa suspensão caracteriza a revolução instituinte da história erudita (*histoire savante*) que se manifesta “por uma revolução no sistema dos tempos da narrativa”, de modo que ela “pode definir-se como uma combinação em que a narração é enquadrada pelo discurso que a comenta e explica” (RANCIÈRE, 2014b, pp. 20-1). A batalha da nova história será, portanto, manter-se objetiva no sistema do discurso, pois todo o seu trabalho, dirá Rancière (2014b, p. 21), “é subverter o jogo dessa oposição [narrativa/discurso], construir uma narrativa no sistema do discurso”. Por essa revolução, a nova história poderá empreender uma poética do saber, “a invenção de um novo regime de verdade para a frase historiadora, produzida pela combinação da objetividade da narrativa e da certeza do discurso” (RANCIÈRE, 2014b, p. 22).

Uma revolução, vale dizer, que só é possível pelo jogo de contraditórios que fazem ver, por um lado, a crônica como narrativa cuja verdade se fundamenta em um poder político e, por outro lado, a ciência como discurso cuja verdade é encontrada na certeza do que se diz. A revolução poética da história, apesar de se inserir dentro do regime sensível que também funda a literatura, é própria à história, na medida em que ela joga com a ambivalência mesma de seu nome, na medida em que ela recusa “na prática da língua a oposição entre ciência e história” (RANCIÈRE, 2014b, p. 10). Assim, a revolução pela qual a história se constitui como ciência é poética. O que ela propôs foi não apenas que pudéssemos conhecer o número dos mortos ou dos casados, mas que pudéssemos também reconstruir ou imaginar seus sentimentos, suas palavras e seus gestos, que pudéssemos ler, enfim, na mudez desses números, a letra falante que eles escondem. Assim, por poética do saber, deveremos entender

um estudo do conjunto dos procedimentos literários pelos quais um discurso se subtrai da literatura, dá a si mesmo um *status* de ciência e significa-o. A poética do saber se interessa pelas regras, segundo as quais um saber se escreve e se lê, constitui-se como

um gênero de discurso específico. Ela procura definir o modo de verdade a que ele se destina, sem lhe estabelecer normas, validar ou invalidar sua pretensão científica (RANCIÈRE, 2014b, p. 12)²⁰.

Essa revolução inscreve o saber historiador novo no mesmo regime sensível em que encontramos não apenas a ciência social, mas também literatura. E é esta que inaugura, digamos, esse modo muito “próprio” de operação das ciências, isto é, tomar distância dos objetos descritos ou narrados ao mesmo tempo em que se empreende uma aproximação quase excessiva em relação a eles. É por aí que poderíamos compreender “o estilo como maneira absoluta de ver as coisas”. Ver as coisas não quer dizer deparar-se com um mundo circundando o ser humano. Quer mais bem dizer que é esse entendimento que as circunda, que, deixando-se seduzir por elas, as ouve falar o que nelas se inscreve. A revolução do saber historiador seria, assim, uma espécie de segunda revolução copernicana. Ela não viria colocar outro núcleo em lugar do Sol, mas abolir qualquer pretensão de núcleo. Ao invés do rei, a bagunça democrática de um povo mudo. E, ainda, ao invés das palavras desse povo mudo, apenas sua presença, apenas a constatação de sua ausência. Será essa doença literária/democrática que se fará sentir no discurso historiador, a doença da multiplicidade de detalhes que um Barbey d’Aureilly diagnosticou em Flaubert. É que, segundo Rancière (2014b, pp. 22-3), “[a] história nova quer assegurar a primazia das coisas sobre as palavras e circunscrever as possibilidades de cada tempo”. Isso só é possível por causa da introdução do discurso no sistema da narração, porque, a partir de agora, “[o] próprio e o figurado são igualmente indiscerníveis [... mas] esse discernimento do peso das coisas e da especificidade dos tempos somente pode funcionar sobre a base de um princípio poético de indiscernibilidade”. Ora, esse princípio poético é precisamente a conjugação do tempo da narrativa e do tempo do discurso. Enquanto a primeira se fia no pretérito da impessoalidade, o segundo se permite passar na cena do presente. Essa conjugação problemática é o que permitirá ao historiador decretar a primeira morte de Filipe II.

Mas é também essa morte primeira que dará à história seu ser ciência, pois ela encerra uma “operação de duplo sentido”. Segundo Rancière (2014b, p. 23), ela marca, por um lado, “a

²⁰ Cf.: Rancière (2000, p. 116) também demarca a relação da poética do saber com a política assim: “[a poética do saber] requer a asserção de que esses saberes-discursos [da história ou da sociologia], como outros modos de discurso [como os textos dos operários franceses do século XIX], usam poderes comuns de inovação linguística a fim de fazer objetos visíveis e disponíveis ao pensamento, a fim de criar conexões entres objetos etc. Isso requer ter que reintegrar esses discursos em um modo de raciocínio ou forma de linguagem geralmente acessíveis para que cada um/a possa partilhar dessa atividade criativa de invenção que permite uma redescrção e uma reconfiguração de um mundo comum de experiência. Enquanto uma poética da política é um desafio à oposição entre falantes legítimos e ilegítimos, uma poética do saber apresenta um desafio às divisões entre as disciplinas e os discursos do saber”.

absorção do sistema da narrativa, característico da velha história, no sistema do discurso, pelo qual ela pode se tornar uma ciência”. Mas ela também marca, por outro lado, “a construção na forma da narrativa das categorias do discurso, sem a qual a ciência nova não seria mais uma história”, de modo que topamos, mais uma vez, com esse problema que identificara Rancière (cf.: 2014b, p. 5) em relação à ciência histórica nova, o de não ser uma história e, ainda assim, ser uma. Pois é só por meio dessa conjugação polêmica da narrativa e do discurso que a nova história pode, portanto, permanecer história no terreno da ciência. Ela vem conjugar o sistema neutro e impessoal (ou terceiramente pessoal) da narrativa às categorias, digamos, pessoais e reflexivas do discurso. Sem essa conjugação, a revolução historiadora não teria ocorrido, pois ou se trataria de permanecer como a velha crônica ou de se perder no domínio “puro” da ciência. Por domínio puro da ciência deve-se entender a simples coleta dos dados que o saber histórico retira da geografia, da estatística e da demografia. Sem dúvida, a história lida com dados e documentos, mas sua relação com eles não se dá puramente como se se tratasse de uma amostragem ou coisa similar. Antes, “a narrativa-alegoria, a narrativa do indiscernível, opera essa troca das categorias do discurso e das categorias da narrativa que permite que a história nova se escreva sobre a morte da crônica real”, conseqüentemente, sobre a morte do rei (RANCIÈRE, 2014b, p. 23).

É daí que podemos regressar a uma pergunta que nos fizemos inicialmente: o que significa a morte de um rei? Por que é tão importante pensar essa morte? O que é um rei? Essas perguntas são, digamos, essenciais porque demarcam o ponto de ruptura da nova história com a crônica real. Esta não perguntaria o que é um rei porque já lhe está bem assente o que ele é: “um nome próprio e uma assinatura que ordena uma junção de seres falantes, de regras de legitimidade para a fala e para o uso das nomações” (RANCIÈRE, 2014b, p. 24). Um rei é uma instância em que convergem saber e legitimidade ou um saber da legitimidade e uma legitimidade do saber. É por isso que é tão caro à nova história saber o que ele é, pois, dirá Rancière, “a representação do rei, de sua fala e de sua escritura é o ponto em que a poética da narrativa-saber vem se conjuntar a uma política, em que a legitimação da ciência encontra as figuras da legitimidade política”.

Para a nova história, a figura real cai para dar espaço a outra. Mas, mais que isso, ela deixa de ser o resguardo da legitimidade do discurso historiador. É nesse sentido que Rancière compreenderá que a representação do rei se conjunta a uma política, pois “a falsa narrativa da morte de Filipe II significa conjuntamente a destituição dos príncipes como objetos de história e a de seus embaixadores como fontes do saber histórico”. Isso quer dizer, em primeiro lugar,

que nem os reis ou príncipes são os sujeitos dos relatos nem seus embaixadores são os detentores de seu saber. À primeira vista, parecemos, com isso, girar atrás do próprio rabo, mas essa circularidade aparente é apenas a impressão que surge da destituição dos reis. Eles são destituídos, de fato, desse lugar central que outrora ocuparam, mas, como bons mortos, seus espectros vêm incessantemente reclamar a justiça que lhes foi negada. Ao mesmo tempo, porém, essa justiça negada a uns vem se revestir no corpo e no nome de outros. Mas ela é precisamente o que lhes confere o dano que também eles tentarão corrigir. Se, na era democrática, as massas ocupam o lugar dos reis, nem mesmo elas serão dignas desse lugar ocupado como o foram eles. Pois Filipe II morre para dar lugar a um corpo disforme, um corpo que não é bem um corpo. Trata-se dessa massa indistinta dos anônimos cujos segredos e cujo nome a ciência tentará desvendar. E é nessa tentativa que ela falha. Mas ela é o que, paradoxalmente, garantirá seu êxito de regicida. Esse êxito é conquistado porque

a história elabora o conhecimento desses novos objetos de história no cruzamento dos dados fornecidos pelas ciências do espaço, da circulação, da população e dos fatos coletivos, na junção da geografia, da economia, da demografia e da estatística. Esse deslocamento científico corresponde ao deslocamento de uma política que não regula mais seus ponteiros pelo dos reis, mas pelo das massas.

Para a nova história, a história da era das massas, os reis e os pobres terão a mesma dignidade. É por isso que Filipe II morre, por ter partilhado o espaço do saber com esse novo sujeito descoberto pela ciência. Sua morte ocorre por um excesso de papelada produzida pelos pobres. Há que se perguntar, decerto, se “eles eram tantos assim no século XVI a escrever seus ódios e paixões”. Mas o ponto é que “dessa incômoda papelada não sabemos nada além de seu não lugar”. Quer dizer, sabemos apenas que ela está onde não deveria estar. Segundo Rancière (2014b, p. 27),

o que o historiador parece propor aqui, fora de qualquer referência determinada, é uma fábula que une o próprio e o figurado da anfibologia: algo como um *muthos* platônico em que os pobres não representam nenhuma categoria social definida, mas antes uma relação essencial com a não verdade.

Porque não têm uma categoria social definida, não podem falar, são excluídos do reino da fala, de modo que suas palavras só podem ser ditas cegamente, “ao rés do acontecimento”. Falam, tão simplesmente, por obstinação e teimosia. E

a obstinação é o defeito comum dos que fazem o que não têm motivo para fazer. Os pobres falam falsamente porque não têm motivo para falar [...]. Os pobres são os objetos da história que pretendem ser seus sujeitos ou historiadores, as massas na medida em que se desfazem e se decompõem em seres falantes.

Os pobres são pensados, portanto, como a massa decomposta em indivíduos quaisquer que aprenderam a usar as palavras e que agora competem com o rei e seus papéis para saber

finalmente que podem ocupar o mesmo lugar que antes apenas lhe pertencia a ele. Trata-se da revolução moderna que tanto exasperou a um Hobbes e a um Burke (cf.: RANCIÈRE, 2014b, pp. 29-33). É a revolução dos/as filhos/as do livro, que vem pôr em cena essas palavras flutuantes manejadas por qualquer um, por aqueles/as que não têm motivos para usá-las. E, apesar de esses nomes flutuantes nunca se referirem a nada, sempre “encontram [...] os meios de incorporar-se a qualquer coisa” (RANCIÈRE, 2014b, p. 32). Essa desordem do saber é o que fará Hobbes identificar uma desordem da política, pois o “qualquer um” do povo desbanca a certidão da figura do rei. É a igualdade do rei e do saber que faz dele o lugar não metafísico em que as palavras se vinculam a ideias bem determinadas. A passagem da crônica real para a história erudita se dá nesse momento em que encontramos, sobre a mesa do rei, duas papeladas: “Há os despachos dos embaixadores, a papelada fútil dos servidores dos reis. E há a papelada dos ‘pobres’, dos falantes fora da verdade, que invadem o tempo perdido da história” (RANCIÈRE, 2014b, p. 34).

É essa papelada de ninguém que Michelet encontrará. Por isso, ele será saudado como fundador da escola dos *Annales*. Mas essa saudação oferece certa controvérsia, pois, para Rancière (2014b, p. 66), “[o] que Michelet inventou de fato, para a história da era das massas, foi a arte de tratar o excesso de palavras, a ‘morte papelocrata’ do rei”. Os reis morreram e deixaram um vazio sobre o qual nenhuma história pode se escrever. “O rei foi substituído pela nação; a autoridade consuetudinária, pelo excesso de vozes e de palavras; a hierarquia dada *a priori* entre superiores e inferiores, pela incapacidade de demonstrar discursivamente a desigualdade” (VOIGT, 2019, p. 58). É precisamente essa arte de lidar com o excesso das palavras que permite que a história continue sendo história, “não uma sociologia comparada ou um anexo da ciência econômica ou política” (RANCIÈRE, 2014b, p. 66). A história erudita de fato obedeceu à necessidade de conferir os documentos e os dados, mas a invenção de Michelet tinha uma intenção bem demarcada, a intenção de fazer “uma narrativa do acontecimento revolucionário da palavra, um regramento do excesso revolucionário da palavra”. Invenção que, todavia, suscita um paradoxo, pois esse regramento deveria ser “capaz ao mesmo tempo de suprimi-lo e mantê-lo [o excesso] em seu *status* de acontecimento de palavra”. Esse paradoxo em torno da palavra é o que fará a história entrar em sua era científica. Por um lado, ela desvelará o que estava oculto e inacessível. Por outro, a lógica narrativa resguardará, para o historiador, seu poder quase egoísta de fazer esse desvelamento, na medida em que a narrativa se apresenta como potência de delimitação.

Narrativa fotográfica captando a massa indistinta dos corpos anônimos que põe em cena outro sujeito que não os reis nem os heróis. A analogia da história de Michelet com a da fotografia não é arbitrária. Ambas se inserem nesse regime de inteligibilidade da arte e da arte da palavra em que se cruzam racionalidades heterogêneas. E esse cruzamento faz ver cada coisa por ela mesma em uma noite em cada uma tem seu brilho próprio. Pois é nessa noite em que se encontra Michelet. Segundo Rancière (2014b, p. 67), sua invenção foi precisamente esta: “Para tornar possível uma história não acontecimental [*événementielle*] da era das massas, é preciso falar primeiro desse acontecimento de uma multidão reunida para celebrar o aparecimento de uma abstração encarnada”. Trata-se da multidão reunida na Festa da Federação. A abstração encarnada é a dos nomes que sucedem ao nome próprio do rei: França, pátria, nação. O grande problema de Michelet será, agora, o de “como contar esse acontecimento para que ele não represente simplesmente o vazio da ideologia que substitui o vazio do poder real [...] Para que dê um lugar originário comum à política democrática e à história erudita [...]”. A solução inventada por ele nós já a conhecemos em Braudel, vem a ser “o princípio de uma nova narrativa, daquela que não é uma narrativa, e assim convém ao acontecimento não acontecimental”, um “procedimento muito singular”, ou seja, “nos remeter [...] aos testemunhos existentes, que por si mesmos parecem fazê-lo falar o suficiente”.

Invenção de um tipo peculiar, procedimento muito singular. De fato, Michelet continuará, como cientista, analisando documentos. Mas os documentos que ele traz à cena são de um tipo diferente, pois demarcam “a entrada dos anônimos no universo dos seres falantes”, demarcam, por conseguinte, a entrada do saber historiador no reino democrático da era das massas. Documentos, como dirá Rancière, em certo sentido, idênticos ao acontecimento. Idênticos ao acontecimento porque as palavras têm o mesmo poder que ele. E isto é, em suma, um documento, ou seja, um conjunto de palavras. O historiador bem poderia fazê-los falar por eles mesmos, delimitar o espaço do escrito científico e do escrito-testemunho. Mas é ele, Michelet, “que vai colocar-se em cena, mostrar-se segurando nas mãos essas narrativas das federações que, segundo ele diz, são bem mais do que narrativas, são cartas de amor à pátria nascente” (RANCIÈRE, 2014b, p. 68). É o mesmo recurso de que se serviu Braudel. Esse rompeu com a temporalidade própria da narrativa pela interposição da temporalidade do discurso. É por causa dessa interposição que ele pôde, colocando-se em cena, entrar no escritório de Filipe II e entrevistá-lo em sua mesa. E do mesmo modo que Braudel pôde se pôr face a face a Filipe II, do mesmo modo o fez Michelet em relação às “cartas de amor” à nova nação. Michelet não se apaga, não sai de cena. “Ao contrário, ele é que vem para a frente do

palco. Vem atestar que realizou um ato singular: abriu o armário dos tesouros e leu esses testemunhos que dormiam esquecidos” (RANCIÈRE, 2014b, pp. 68-9). Ele não as discute, não as resume, não cita trechos que julgaríamos importantes. Apenas as apresenta: eis as cartas de amor que descobri em um armário. Não mais nem menos.

Estranha racionalidade que substitui um documento pela relação que se tem com ele. Mais estranha porque permite que o historiador as chame de cartas de amor. Mas por que Michelet as chamaria assim? Como é possível que as cartas de amor se enquadrem no campo do saber? Ora, as narrativas que Michelet chama de cartas de amor se designam assim não pelo que dizem, pois “é sabido que as cartas de amor nunca dizem o amor”, mas porque “ele vai definir uma terceira via, uma outra maneira de tratar a palavra do outro” (RANCIÈRE, 2014b, p. 69). Não mais o caminho de Tácito da narrativa que já pressupõe uma desqualificação da palavra dos anônimos ou dos pobres²¹, nem o caminho de Hobbes, Burke e dos revisionistas para os quais há palavras sobrando, palavras que nunca dizem o que deveriam dizer. Nem azul nem vermelha, Michelet opta por uma terceira pílula: “Essa terceira via, apropriada para um saber histórico democrático, é aberta a partir de duas operações de aparência modesta em relação a essas ‘cartas de amor’”.

Modéstia em relação às cartas porque Michelet apenas no-las apresenta, “nos faz vê-las, isto é, ele se faz ver por nós como aquele que as segura ou segurou em suas mãos, e que pode atestar esse efeito pela cor das fitas”. A história que nos conta Michelet é a história de sua relação com um encontro que o põe diretamente em relação a um evento. Mas a ontologia do evento proscree a possibilidade de narrá-lo, “há que afastar do apreender o conceituar”. A narrativa surge apenas no momento em que ele apenas reverbera como reconfiguração do

²¹ Para Tácito, há um modo específico de contar a história dos quaisquer uns. Em seus *Anais*, o historiador antigo fala das revoltas das legiões de Panônia. De fato, “ele reconstrói minuciosamente a argumentação do legionário Percênio, com seus detalhes concretos e sua força persuasiva” (RANCIÈRE, 2014b, p. 38). O problema é que, para Tácito, a despeito de sua descrição acurada e “antes de dar a Percênio essa palavra persuasiva, ele a declara nula”. Nula porque vinha de um (não) lugar muito peculiar, o de “uma vacância, um tempo de suspensão nos exercícios militares”. Assim, a descrição de Tácito vem apontar que essa revolta é, na verdade, “uma coisa que não tem causa real, que não tem razão profunda, que é produto de um vazio” (RANCIÈRE, 2014b, p. 39). É por essa razão que, nos diz Rancière, “antes de expor as razões da revolta, Tácito indicou que não havia por que procurá-las”, porque se trata de uma revolta que só tem lugar no não lugar, nessa vacância dos exercícios que deixa lugar para o ócio das legiões. Uma vacância que “deu a palavra àquele que não deveria tomá-la”. E foi precisamente essa vacância que “lhe permitiu erigir, no lugar do silêncio da disciplina militar, seu exato oposto: a algazarra da teatocracia urbana”. É curioso notar que os/as que tomam lugar quando não deveriam tomá-lo façam apenas uma algazarra, mas também teatro. Sabemos, desde Platão, que a crítica ao teatro é a crítica à imitação, aos homens múltiplos que fazem sempre algo mais que o que deveriam fazer. Assim, a crítica de Tácito a Percênio é a de que ele fez algo mais. Mas esse algo mais que ele fez não tinha razão de ser contado como existente, de modo que suas palavras não são representadas senão como ruído ou balbúrdia. Percênio aparece como aquele que não deveria aparecer, como aquele que não tem razões de aparecer. Porque fala a partir de outro lugar, ele não fala. Deveria se contentar a falar a partir do lugar que lhe fora previamente atribuído.

sensível. E é essa reverberação que as cartas de amor atestam. A Revolução francesa aconteceu e Michelet vem atestá-la pelo encontro com as cartas. Há quem tentou narrá-la, mas essa narrativa não concerne aos atos dos que pegaram em armas e mataram ou morreram. É a narrativa de uma revolução retrospectiva, de uma revolução que pode ser contada a partir desse sentimento amoroso que faz ver um mundo outro. Ou seja, a Revolução aconteceu e Michelet pode mostrá-la mostrando-se com as cartas dos que a escreveram em mãos. Mas não apenas isso. Ele também “nos diz o que elas dizem: não o conteúdo, mas a força que as torna escritas, que se exprime nelas” (RANCIÈRE, 2014b, p. 70). A força que, depois de guardadas as quartas, se transforma em narrativa da festa, a festa que faz nascer novos rebentos que pelas bocas das mães fizeram um juramento cívico, a época da colheita que reúne toda a gente em torno de um símbolo “da vida, do crescimento e da morte”, o ancião de quem todos são filhos e que preside as moças das quais uma pronuncia “algumas palavras nobres e encantadoras”. É essa força das cartas que nos apresenta Michelet. É essa a imagem da Revolução que ele constrói. Imagem que vem fornecer não a mudança de um regime político nem os nomes da linha de frente, mas a reconfiguração dessa sensibilidade nova que ela engendra.

Mas, mais do que pôr em cena essa reconfiguração, a invenção de Michelet dá espaço para os pobres (e) anônimos. Esse espaço dado só é possível graças a uma operação muito peculiar. Segundo Rancière (2014b, p. 71), “ele inventa a arte de fazer os pobres falarem silenciando-os, de fazê-los falar como mudos”. Voigt compreende que é esse movimento de silenciamento que instaura, por sua vez, a ciência histórica acadêmica (cf.: VOIGT, 2019, p. 80). Eles falam porque Michelet nos apresenta suas cartas e atesta, assim, sua existência. Eles calam porque o historiador não diz o conteúdo delas. Os pobres falam enquanto suas cartas nos são apresentadas, mas é essa apresentação mesma que os mantém em silêncio. Dito de outro modo, “o historiador os silencia tornando-os visíveis” (RANCIÈRE, 2014b, p. 71). É essa visibilidade que vem pôr em questão o estatuto do dito da história revisionista, pois ela “mostra o sentido que a palavra não conseguia exprimir”, já que o dito, “sempre já dito, [é] sempre efeito e promotor de anacronismo”. O sentido que mostra o visível nos remete, segundo Rancière, aos “verdadeiros locutores” das cartas, não os “escritores públicos”, esses que redigem as cartas dos iletrados, mas “as forças de um sentido que fala mais diretamente nos quadros reconstituídos do historiador do que nas cartas de amor conscienciosas demais dos pobres”. Desse modo, pode-se perceber que não são as cartas que exprimem o sentido da teia na qual estão presas. É porque estão presas nessa teia de sentido que Michelet pode falar do que elas queriam dizer e reconstituir esse quadro no qual situá-las. É por isso que ele não nos reproduz

o conteúdo delas. E por uma razão muito simples. “Não que a palavra dos ‘pobres’ seja vã, ou que seja necessário limpar as palavras de sua inexactidão até o limite em que a página é branca”. É exatamente contra esse impulso que Michelet luta. Se ele silencia os pobres, não é porque falem sem razão, pois “os falantes nunca falam em vão”. Ao contrário, “a palavra deles é sempre cheia de sentido. Eles apenas ignoram esse sentido que os faz falar, que fala neles”. O historiador é justamente quem vai fazer ouvir essas palavras. Mas ele as faz ouvir anulando “a cena em que a palavra dos pobres desdobra seus tons cegos para levá-la à cena de sua visibilidade”. Desse modo, Michelet de fato desloca ou dá a impressão de deslocar a palavra dos pobres. Mas esse deslocamento não é o da denúncia de que há palavras fora de lugar. Trata-se, antes, de afirmar essa impropriedade como a cena em que ela pode ser ouvida. “Ele deve levá-la ao silêncio para que a voz muda que se exprime nela fale e para que essa voz torne palpável o verdadeiro corpo ao qual ela pertence” (RANCIÈRE, 2014b, pp. 71-2).

Palavra e voz mudas que inauguram o sentido do que compreendemos, hoje, por literatura. Pois a literatura não é simplesmente a disposição de ideias em um pedaço de papel. Ela é também o regime de expressão de um sensível estabelecendo a identidade da pedra com o poema e fazendo da famosa catedral parisiense, por exemplo, “um poema de pedra”. Mas essa identidade só é possível graças à emergência de uma poeticidade nova, poeticidade na qual a história ou a sociologia, filhas do século positivo, também estão inseridas. A revolução do saber científico social é uma revolução literária na medida em que o método da ciência é precisamente aquele forjado pelos escritores literários do século XIX. É por isso que Rancière (2009b, p. 70) não hesitará em dizer que eles

plantean los principios hermenéuticos de la historia y de la sociología, esas ciencias que le otorgan al silencio de las cosas una elocuencia de testimonio verdadero sobre un mundo o remiten toda palabra proferida a la verdad muda que expresa la actitud del que habla o el papel del que escribe.

Revolução atestada não pela retrospectiva de Rancière nem pelo conjunto das obras científico-literárias que encontramos hoje, mas por um “filho de seu tempo” que pôde dar fé das mudanças que aconteciam:

¿Qué es lo primero que observamos al girar las grandes páginas rígidas de un infolio, las hojas amarillentas de un manuscrito, de un poema, un código, un símbolo de fe? Que no se hizo solo. No es más que un molde, semejante a un caparazón vacío, una huella parecida a una de esas formas que dejó en la piedra un animal que ya ha vivido y que ha muerto. Bajo el caparazón había un animal, y bajo el documento había un hombre [...]. ¿Qué buscamos al observar con nuestros propios ojos al hombre visible? El hombre invisible. Esas palabras que llegan a nuestros oídos, esos gestos, esas ropas, esas acciones y esas obras sensibles de todo tipo no son sino expresiones para nosotros; algo se expresa a través de ellos, un alma. Hay un interior escondido bajo el

hombre exterior, y el segundo no hace más que manifestar al primero (TAINÉ, 1891, pp. VI e XI citado em RANCIÈRE, 2009b, p. 68).

Rancière (2009b, p. 68) encontra nas palavras de Hyppolite Taine, mais do que “la detestable ‘reducción’ de las obras de la literatura a las condiciones de la raza, el medio y el momento”, um testemunho das mudanças quanto à arte da escrita. É a expressão de uma alma, expressão de algo, que o/a escritor/a e o/a leitor/a não podem evitar. Não devemos cair aqui na tentação de que se trata de filhos do tempo exprimindo o que não poderiam não exprimir. Essa ontologia vai longe demais do que Rancière gostaria de colocar. Trata-se, na verdade, do surgimento de uma nova teia de sentido que os/as escritores/as por acaso resolveram perceber. É a teia de sentido que faz ver na pedra as palavras escondidas, que faz ouvir nas rochas o lamento das mães que perderam suas crianças. Pois, agora, “[el] poeta es capaz de construir, en una catedral de palabras, la novela de la catedral de piedra porque esta misma ya es un libro” (RANCIÈRE, 2009b, p. 46). O poema de pedra é, portanto, isso que o poeta mostra como a identidade de um mais e um menos. É, segundo Rancière (2009b, p. 54), a

identidad entre la obra de un arquitecto y la fe de un pueblo, materialización del contenido de dicha fe: la potencia de encarnación del Verbo. Al principio unificador de la historia, tal como lo expresaba el *ut pictura poesis*, se opone el principio unificador del Verbo como lenguaje de todos los lenguajes, lenguaje que reúne originariamente la potencia de encarnación de cada lenguaje particular. El idioma singular del poeta no sirve más que para expresar la potencia común del Verbo tal y como la vuelve sensible la catedral, la potencia divina de la palabra hecha espíritu colectivo de un pueblo.

Esse espírito coletivo de um povo, que demarca a entrada de um sujeito novo como personagem de palavra, será privilégio não apenas do poema literário, mas também do relato científico. O povo entra em cena para pontuar, primeiro, a queda da preeminência dos reis como motores e forças de história e, segundo, para fazer a ciência histórica entrar em sua era democrática. Mas povo é um sujeito que, por sua própria qualidade de massa, é mudo. Fala apenas na medida em que cala e cala porque sua fala, tagarela, não o permite falar. Contradição na qual se enreda o saber científico novo, pois é uma contradição inscrita no coração mesmo dessa poeticidade nova que a literatura institui. Contradição aparente que Michelet fará ver não apenas nas cartas dos pobres, mas também nas personagens de seu relato. Se ele empreende alguns deslocamentos, é para tornar sensível o que quer dizer, de modo que é por eles que ele pode atribuir a um nome, Chalier, as palavras de uma cidade. A querela em torno da distinção dos nomes e das palavras é então resolvida com um único movimento. Ao invés da homonímia, “o paradigma da história republicana tal como Michelet a funda é o de uma sinonímia generalizada”, isto é, “o nome Chalier é sinônimo da voz que passa por ele, sinônimo de todos os lugares e de todas as gerações que ganham voz em suas palavras” (RANCIÈRE, 2014b, p.

73). Assim, “o que é verdade para o nome dos oradores também é verdade para as palavras de seus discursos”. É por isso que Michelet pode escrever que Chalier não é um homem, mas “uma cidade, um mundo que sofre”, o nome e as palavras de Lyon. Ele é a “lama”, as “velhas trevas”, as “casas sujas e úmidas”, a “fome e as vigílias”, a “criança abandonada”, a “mulher maculada”, “tantas gerações pisadas, humilhadas, sacrificadas [que] despertam agora, erguem-se, cantam de seu túmulo um canto de ameaças e morte” (MICHELET, 1979, t. 2, pp. 532-3 citado em RANCIÈRE, 2014b, p. 72). Todas essas palavras que Rancière retira do dicionário de Michelet querem mostrar uma coisa: Chalier são essas vozes, Chalier é o que lhes dá corpo.

Poder-se-ia objetar que o historiador se serve, na verdade, de metáforas e que sua narrativa não diz respeito à realidade, a uma realidade. Mas “a metáfora [...] não é um simples enfeite da narrativa. Ela torna *sensível* o sentido dos autos” (RANCIÈRE, 2014b, p. 73). E há, nessa operação, algo bem definido, pois, segundo Rancière (2014b, pp. 73-4), “o jogo das sensações que ela estabelece entre a visão, o olfato e o tato exclui cuidadosamente um sentido, a audição, aquele que se presta à presunção sonora da palavra”. A palavra sonora é a palavra viva, a palavra que, emitida pela autoridade, não apresenta equívocos, pois quem a pronuncia não tem nenhuma intenção de cometer um. Ora, é justamente esse recurso literário, a metáfora, que permite à ciência histórica de se haver com o objeto de sua utopia, a saber, “a presença do presente, a presença no presente”. Com efeito, o recurso à metáfora possibilita a existência desse sensível por meio da letra do historiador. Por ela, podemos sentir o cheiro, a textura, ver as cores daquilo de que ele fala. É uma narrativa, mas não mais a crônica despersonalizada. É uma narrativa ligada, agora, à lógica discursiva, a lógica que embaralha os tempos e as pessoas do verbo. Mas essa reconfiguração traz consigo a reconfiguração coextensiva do espaço, de modo que tocamos, vemos e sentimos como se ocupássemos não apenas a mesma temporalidade, mas a mesma espacialidade do relato. Desse modo,

Michelet [...] opera a revolução pela qual a narrativa do acontecimento se torna a narrativa de seu sentido. Ele faz isso de maneira exemplar na exibição do historiador segurando as cartas e se permitindo contar não seu conteúdo, mas o sentido desse conteúdo; de *contar* esse sentido, em vez de produzi-lo como *explicação* do conteúdo das narrativas (RANCIÈRE, 2014b, p. 74).

Se Michelet pode usar uma metáfora para criar esse tecido sensível que é seu relato, é porque há agora uma particularidade nova da qual ele pode se servir. Nela, dirá Rancière (2009a, pp. 45; cf.: 2009b, p. 55), a metáfora, “como analogía de los lenguajes, constituye el principio mismo de la poeticidad” e a poeticidade, por sua vez,

es esa propiedad a través de la cual un objeto cualquiera puede desdoblarse, ser tomado no solo como un conjunto de propiedades sino como la manifestación de su

esencia; no solo como el efecto de ciertas causas sino como la metáfora o la metonimia de la potencia que lo ha producido.

A metáfora vem mostrar esse poder que fez os pobres escreverem suas cartas ou Lyon encontrar corpo em Chalier. Segundo Rancière (2014b, pp. 74-5), “Michelet é o iniciador dessa revolução dos tempos que caracteriza a escritura da nova história”. Essa revolução é a da “intercambialidade entre a presença do autor em seu discurso e sua ausência na autonomia do desenrolar narrativo se concretiza no modo presente no interior desse discurso-narrativa fundador”. Não quer dizer, ainda de acordo com Rancière, que Michelet abandone os tempos próprios à narrativa. Quer dizer, simplesmente, que “ele rompe o sistema de oposições que o confrontava ao presente das declarações, comentários ou máximas. Ele o elimina insensivelmente em proveito do presente para marcar a imanência do sentido no acontecimento”. O que Rancière quer dizer com “imanência do sentido no acontecimento”? Ele parece querer dizer que o discurso-narrativa de Michelet nos transporta até o acontecimento porque o discurso-narrativa metaforizado o presentifica pela posição de um recurso sensível. Em suma, “vemos” as cenas narradas no texto de Michelet porque “estamos”, nós também, nelas.

Esse recurso sensível é o que vem instituir a racionalidade do saber historiador novo. Ao se servir dele, Michelet pontua o tempo da história. Porém esse modo de pontuá-lo não se deve tomá-lo como “um simples efeito de estilo pessoal”, mas como “uma estrutura poética essencial do novo saber histórico” (RANCIÈRE, 2014b, p. 76). Não se trata de uma singela conexão dos tempos da narrativa e do discurso. Michelet se serve desse recurso sensível, desse discurso-narrativa, porque ele neutraliza a “aparência do passado”. Seria ela que motivaria o historiador a correr em direção do sociólogo contemporâneo para aparar o excesso que é a não verdade. Esse modo de contar a história “elimina essa não verdade”, a aparência de passado, pois “é uma narração sem passado e uma afirmação sem sujeito”. É apenas a narração do sentido no acontecimento e do acontecimento, de modo que “todo indicador de distância, toda marca de suspeita que coloque o acontecimento à distância ou o narrador em perspectiva desaparece nela”. O novo estilo do relato histórico iniciado por Michelet vem, portanto, “conjurar o tumulto do acontecimento da palavra e dar à história o modo de verdade do qual ela é susceptível”. Conjura o tumulto da palavra por uma palavra que tente exprimi-lo. Dá à história o modo de verdade do qual ela é suscetível, ou seja, o tumulto mesmo do acontecimento da palavra. É esse jogo de conjura e oferecimento que permite à ciência historiadora ter à mão seu objeto, a história. E tudo isso concerne à verdade. Pois a verdade da história que escreve Michelet é a que dá corpo a uma letra, é a que vem colocá-la em relação a um corpo e a situa no tempo e no

espaço. De acordo com Rancière (2014b, p. 77), Michelet “dá à lama não a ideia, com a qual ninguém tem nada que fazer, mas a voz que lhe dá corpo e converte os signos mortos da escritura em verdade viva. Ele faz isso utilizando os meios da poesia para invalidar a não verdade poética”. Trata-se de uma poética conhecida e delimitada por Platão, a que proscree, do reino da verdade, certa *mimesis* a partir da qual será julgado o grau de falsidade do poema (cf.: PLATÃO, 2019, pp. 136-9, 392d-394c). Michelet, por sua parte, não quer seguir esse caminho. Ele, antes, de certo modo, trata de acertar as contas com o platonismo. Sabemos que, para Platão, um poema seria tanto menos falso quanto mais visível estivesse o poeta. Quer dizer que o ouvinte/leitor deveria ser capaz de ouvir/ler, de um lado, a voz do poeta e, de outro, a cena narrada sem mistura. Na classificação platônica, a poesia “mais enganadora [...] era aquela em que o *eu* do poeta e a instância da narrativa se ausentavam” (RANCIÈRE, 2014b, p. 77). Ou seja, a poesia mais enganadora seria a que não definisse ou não permitisse ao ouvinte/leitor definir a voz do poeta e a cena narrada. É assim que Platão fará de sua crítica da *mimesis* sua crítica da democracia na medida em que ele pode identificá-las à ilusão e à aparência.

Mas de que modo Michelet acertou as contas com a tradição da crítica da *mimesis*? Segundo Rancière (2014b, pp. 78-9), “[ele] utiliza os poderes da narrativa para destruir o sistema da *mimesis*, esse jogo de espelhos das belas-letas e da política na qual Tácito, imitando Percênio, era imitado, por sua vez, por todos os Percênios”. Com efeito, Michelet não imita nenhum Percênio. Ele não imita porque “destruir a primazia da *mimesis* era a exigência comum para que a democracia se separasse do reino da palavra excessiva e para que a história da vida profunda das massas sucedesse à crônica real”. É nisso que consiste, dirá Rancière, a narrativa fundadora. Quer dizer que, por não imitar mais os oradores, por não seguir mais as regras da retórica, “a ‘palavra dos pobres’ [passa] de um regime de sentido para outro”. Já não se trata mais de um “povo de teatro” porque Michelet não atribui aspas a seu discurso como o faria Tácito. Se ele pôde ver cartas de amor na escrita dos pobres, é porque se valeu de “uma narrativa, a narrativa desse amor que não é dito por nenhuma carta de amor: uma narrativa antimimética”, de modo que, como diz Rancière (2014b, p. 79),

fazendo a lama e as colheitas falarem no lugar dos oradores e dos escritores do povo, ela enraíza comumente o reino político do povo e sua história erudita em seu devido lugar. Dá corpo a esse lugar para que a voz desse corpo pacifique o tumulto. Introduce ao mesmo tempo o sujeito da democracia e o objeto da ciência.

O povo entra em cena graças ao engendramento do “encadeamento da *mimesis* na narrativa”. E é precisamente por causa dele que a ciência histórica vem se constituir como tal com “o fim do reino mimético e a transformação das regras das belas-letas no interior do

incondicionado da literatura”. É, portanto, a literatura que vem possibilitar o discurso historiador como um discurso de verdade na medida em que ela rompe com o regime da *mimesis* e da divisão dos gêneros. “Ela faz isso pela invenção de uma narrativa nova”, ou seja, “ela estabelece a maneira de ser que convém tanto ao povo quanto à ciência” (RANCIÈRE, 2014b, pp. 79-80). Permanece dentro da narrativa, mas não mais determinando quais corpos ocupam quais espaços nem quais indivíduos dizem ou não tais palavras. “A literatura dá *status* de verdade à papelada do povo” na medida em que pode lhe dar um corpo de sentido, pois “suprime e mantém ao mesmo tempo, neutraliza por seus caminhos próprios essa condição que torna possível a história e impossível a ciência histórica: a propriedade infeliz do ser humano de ser um animal literário” (RANCIÈRE, 2014b, p. 80). É a propriedade infeliz dos/as filhos/as do livro, dessa gente do povo que teve o azar de encontrar umas palavras escritas e querer fazer delas o sentido de suas ações. É a propriedade infeliz dos/as quaisquer uns/umas que falam as palavras que não deveriam falar. Essa propriedade infeliz a narrativa de Michelet ilustra-a bem ao estabelecer o que Rancière chama de “dupla narrativa”, quer dizer, essa narrativa que “tira e põe as cartas dentro do quadro daquilo que elas exprimem”. Tira porque Michelet não expõe o conteúdo das cartas dos pobres. Põe porque ele atesta sua existência e o sentido que tentam exprimir. Com isso, responde à seguinte pergunta: “como falar em verdade da revolução dos filhos do Livro, como marcar o desvio da papelada dos pobres em relação a sua verdade, sem que esse desvio seja o simples não lugar da palavra confrontado à coisa?”. O artifício de Michelet não é o mesmo de Tácito. Não se trata de fazer os pobres falarem nem de repetir o que falaram/escreveram. Pois a repetição pertenceria à mesma racionalidade da narrativa crônica que se trata, agora, de evitar. Trata-se tão só de anular suas cartas transformando-as em “reserva de sentido” ao torná-lo “visível”. É essa dupla narrativa que estabelecerá “uma posição de saber perante uma ignorância”. Primeiro, estabelece o saber “do pesquisador que abriu o armário” e encontrou aí as cartas esquecidas. Com efeito, esse encontro demarca sua posição de pesquisador em relação ao/à leitor/a. Mas também estabelece um saber, “perante os falantes inábeis, do erudito que guardou as cartas no armário para dizer o que, na prosa deles, exprimia-se sem que eles soubessem”. É por isso que a história se torna uma ciência, pois, no século das revoluções, ficará assente o princípio para o qual “existe ciência apenas no que está oculto”. O cientista é quem precisa, a partir de então, descer aos esgotos e subir às montanhas para estabelecer, enfim, a equivalência de cada coisa com cada coisa. Assim, o livro sobre nada flaubertiano demarca com precisão o método que a ciência deverá seguir, pois o nada que o escritor procura não é aquele reservado aos/pelos niilistas, mas a constatação final de que

“nada” é sempre mais democrático que “algo”. Por aí podemos compreender a sedução que esse livro exercia sobre Flaubert:

Lo que encuentro bello, lo que querría hacer, es un libro sobre nada, un libro sin ligaduras exteriores, que se sostendría a sí mismo por la fuerza interna de su estilo, como la tierra se sostiene en el aire sin ser sostenida; un libro que casi no tuviera tema, o en el que el tema, de ser posible, fuera prácticamente invisible. Las obras más bellas son aquellas en las que se encuentra menos materia; hay tanto más belleza cuanto más se acerca la expresión al pensamiento, cuanto más la palabra se adhiere y desaparece. Creo que estas son las vías del porvenir del arte. A medida que crece, volviéndose tan etéreo como puede, de los pilones egipcios a las ojivas góticas, y de los poemas de veinte mil versos de los hindúes a los bosquejos de Byron. Volviéndose más hábil, la forma se atenúa; deja toda liturgia, toda regla, toda medida; abandona la épica por la novela, el verso por la prosa; ya no conoce ortodoxia alguna y es libre como cada voluntad que la produce. Esta emancipación de la materialidad se encuentra en todo y los gobiernos la han seguido, desde los despotismos orientales hasta los socialismos futuros. Por eso no existen temas bellos o feos y casi podría plantearse como un axioma, si nos situamos desde el punto de vista del Arte puro, que no existe tema alguno, ya que el estilo es por sí solo una manera absoluta de ver las cosas (FLAUBERT, 1980, p. 31 citado em RANCIÈRE, 2009b, p. 138).

Com isso, poderíamos voltar a nos bater sobre se o historiador diz de fato a verdade, pois há uma tentação em conceber o estilo como uma maneira subjetiva de expressão. Se o estilo for isso e se a história estiver submetida a essa regra, a crença na objetividade ou na cientificidade do discurso historiador vacila. Mas seria equivocado compreender o estilo desse modo. Muito mais que uma expressão subjetiva, arbitrária ou um mero capricho de escritor, o estilo é “uma maneira absoluta de ver as coisas”. Quer dizer que não se trata nem de um capricho nem de uma arbitrariedade. Pois escrever é, como dirá Rancière (2009b, p. 139), “convertirse en ojo, poner las cosas en el puro medio de su visión, *es decir*, en el puro medio de su idea. Y es una manera ‘absoluta’ de ver”. Esse “absoluto” da visão interdita, de antemão, a possibilidade de outros sentidos quererem insinuar preeminência. A visão se torna absoluta porque vem igualar, pela igualdade dos videntes, as coisas vistas. É nesse sentido que Rancière (2009b, pp. 139-40) interpretará Flaubert quando esse escreve que

[una] “manera absoluta de ver las cosas” es ante todo una manera de ver que no tiene otra relación con ellas que no sea el *ver*, ni tiene una idea alguna sobre ellas que se aparte de la idea “de ellas”, es decir, de la manifestación del medio de su visibilidad. El estilo aparecía como manifestación de la libre voluntad, aniquilando toda materia. Pero esta libertad soberana se identifica inmediatamente con su contrario. Una “manera absoluta de ver las cosas” no es la posibilidad de colocar, en cualquier ángulo, un cristal que aumenta o reduce, deforma o colorea a voluntad las cosas. Por el contrario, es una manera de verlas tal como son, en su “carácter absoluto”.

Caráter absoluto no qual estão não apenas as coisas vistas, mas também o próprio olhar que se dirige a elas, pois um olhar parcial não poderia captar a plenitude com que elas se apresentam, um olhar parcial teria que ver as cadeias nas quais elas se prenderiam. O caráter absoluto do estilo vem anunciar, portanto, que as coisas estão livres, sem vínculos. Mas livres

de quê? Para Rancière (2009b, p. 140), elas estão livres “de los modos de ligazón propios de los caracteres y las acciones que definían a los géneros de la representación y regían los ‘estilos’ apropiados”. Ao dar prevalência à visão, a literatura abre caminho para que a história venha se inscrever em um novo regime de verdade. O cientista é, pois, o que dará a ver o oculto pela construção de uma cena de sentido na qual também se enreda o/a leitor/a. No caso particular de Michelet, o que está oculto não são apenas as cartas que permaneceram escondidas durante algum tempo, mas também o sentido que carregam, o de serem cartas de amor, um amor de que nem sequer os amantes sabiam que falavam. Se Michelet torna a guardá-las depois de lê-las, não é porque queira afirmar ou “garantir seu privilégio de erudito”. Ele o faz, simplesmente, para “subtrair não a carne viva do povo, mas, ao contrário, sua ausência de carne”. Ausência que é sempre uma traição, a que “consiste simplesmente no fato de que, por trás das palavras, nunca há apenas palavras, ausência que a literatura, conforme o uso de seus poderes, expõe ou dissimula” (RANCIÈRE, 2014b, p. 81). Se Michelet guarda as cartas, guarda, por conseguinte, essa ausência.

Com isso, Michelet “dá corpo ao povo para a democracia e para a ciência” (RANCIÈRE, 2014b, p. 82). Dá corpo para a democracia na medida em que faz falar esse sujeito para o qual cada coisa equivale a cada coisa. Dá corpo para a democracia na medida em que dá corpo à bagunça do “qualquer um”. Esconder as cartas garante, justamente, que suas palavras nada sejam “além de palavras”, que “não [haja] palavras sem corpo, nomes de nada ou de ninguém”. A sinonímia generalizada que Michelet emprega, portanto, vem dar “às palavras não seu referente, sempre arriscado, mas a voz pela qual elas têm um corpo”. A voz de Chalier, que é uma cidade, a voz dos pobres, que exprimem o que não sabem que exprimem. Esse trabalho do historiador, o trabalho da dupla narrativa, estabelece uma autoridade dupla. De acordo com Rancière (2014b, pp. 82-3), é, por um lado, a autoridade do erudito, “do homem dos arquivos que se atém à fonte da ciência e transforma a carta sempre enganadora em reserva exata de saber”, um saber oculto ao mesmo tempo a quem o exprimiu e ao/a leitor/a leigo/a desprovido/a dos meios de desvendá-lo. É desse modo que o historiador desvela o sentido (do) que estava oculto não só para os/as leitores/as, mas também para os/as escritores/as das cartas. Por outro lado, a ignorância desses/as escritores/as vem lhes garantir, nas mãos do cientista, a autoridade de um “parceiro novo” que ele faz falar silenciando-o, ou seja, a testemunha muda. Uma testemunha que não fala. Uma testemunha que só existe, como tal, pela impossibilidade mesma de falar. Ela não fala, como dissemos acima, porque Michelet precisa lidar com o excesso de suas palavras. Não fala porque é ele, o cientista, que virá dar o tom científico da conversa. Essa personagem nova é introduzida no discurso historiador graças ao rompimento

com o sistema mimético ou representativo. A história mimética suporta apenas personagens tagarelas, personagens cuja fala atesta que elas não têm razão de falar. Por isso, sua tagarelice opera contra elas na medida em que já tem nela mesma os dispositivos de autorreprovação e autossilenciamento. Dispositivo autodestrutivo que encontramos ao longo da narrativa das aventuras do Cavaleiro da Triste Figura quando vemos Cervantes jogar a sisudez de Dom Quixote contra seus disparates e seus disparates contra sua sisudez. Mas essa autoanulação mimética se torna muito mais explícita quando o próprio Dom Quixote, agora ex-cavaleiro e adoecido em sua cama, desperta subitamente, depois de seis horas de sono ininterrupto que fizeram sua sobrinha e sua ama desconfiar e temer seu fim, e condena, em um parágrafo, não só suas aventuras, mas toda a literatura de cavalaria. Uma condenação empreendida pelo próprio Cervantes já primeiro parágrafo da primeira parte da história do Engenhoso Fidalgo e arrematado pela súbita conversão da personagem. Essa cena cristã-iluminista em que a claridade vem iluminar a escuridão não é simplesmente um artifício do escritor para fazer prevalecerem os bons caminhos da fé e das Escrituras. É também o regime no qual se inscrevia toda a arte da escrita, de modo que a súbita “conversão” de Dom Quixote é, muito mais que uma propaganda e obediência da fé cristã, um atestado de como deveria proceder um “autor”:

Bendito seja o poderoso Deus, que tanto bem me fez. Enfim, as suas misericórdias não têm limite e não as abreviam nem as impedem os pecados dos homens [...] Tenho o juízo já livre e claro, sem as sombras caliginosas da ignorância com que o ofuscou a minha amarga e contínua leitura dos detestáveis livros das cavalaria. Já conheço os seus disparates e os seus embelecões e só me pesa ter chegado tão tarde este desengano, que não me desse tempo para me emendar, lendo outros que fossem luz da alma [...] Dai-me alvíssaras, bons senhores, que já não sou Dom Quixote de la Mancha, mas sim Alonso Quijano, que adquiri pelos meus costumes o apelido de “Bom”. Já sou inimigo de Amadis de Gaula e da infinita caterva de cavalaria andante; já conheço minha necidade e o perigo em que me pôs o tê-las lido; já por misericórdia de Deus, e bem escarmentado, as abomino (CERVANTES SAAVEDRA, 2005, pp. 507-8).

A milagrosa cura do Cavaleiro da Triste Figura pode ainda ser atestada não só pela condenação dos livros de cavalaria, mas também por ter ganhado consciência de seu nome próprio. Alonso Quijano, o Bom, o são e real, vem então substituir o nome literário, enganado e enganador, fictício, Dom Quixote de La Mancha. A partir de agora, a consciência de Alonso Quijano é também a do/a leitor/a que, enfim, descobre a verdadeira identidade por detrás da do cavaleiro andante. Depois de mais de mil páginas, o/a leitor/a pode descansar em paz ao descobrir que Dom Quixote era apenas uma personagem inventada por alguém real que por acaso enlouqueceu. Na verdade, sua loucura não é contingente. Ela é, ao contrário, uma consequência necessária das leituras dos livros de cavalaria. Dom Quixote é produto desses livros reprováveis que só servem para entreter e que Alonso Quijano teve a infelicidade de encontrar. Dom Quixote é o nome próprio impróprio que não deveria figurar heroicamente em

um livro. Ele é, bem antes, a pantomima dos heróis que viveram em uma época há muito passada. É a tentativa desafortunada de reviver uma era que a humanidade, por sua insuficiência mesma, jamais poderá reviver. Mas ao mesmo tempo é essa impossibilidade que abre espaço para a ficção. Os heróis (sempre do passado) são fictícios não porque sejam falsos ou irreais, mas porque estão distantes do presente e distantes dos/as que deveriam imitá-los. Sua presença mimética ou representativa é o que demarca, com precisão, essa distância e a necessidade de suprimi-la. É por isso que Alonso Quijano precisa tirar a máscara de Dom Quixote ao final do livro. Pois é necessário constatar a impossibilidade de viver o que não se pode mais viver, o que, pela lógica da narrativa, é “invivível”. Atravessar ou querer atravessar o limite dessa impossibilidade é romper não apenas a barreira da sanidade, mas também a da própria vida. A morte é o destino inevitável dos/as que buscaram outro destino. A morte é o destino inevitável dos/as que encontraram um livro. Mas, ao mesmo tempo em que ela faz calar aos/às que atravessam fronteiras, é o que vem garantir a incorporação da letra e o novo regime de verdade do saber historiador. Pois a morte é a ausência máxima, uma ausência que só é possível graças à presença de outra coisa, um cadáver, um espectro que vem reclamar justiça. Um cadáver, todavia, não fala, não pode falar. Da mesma maneira, um espectro assombra não porque grita ou fala com alguém. Ele assombra porque encara, mudo, sem dizer palavra, seu malfeitor. A justiça é uma palavra dita por outra boca e uma coisa encontrada em outro lugar. É por isso que, para Michelet, a testemunha muda se assemelha analogamente a uma criança abandonada. Contudo, “nunca há crianças realmente abandonadas” porque “toda criança é recolhida na maternidade da natureza” (RANCIÈRE, 2014b, p. 83). Rancière vê aí a tentativa de uma analogia, pois, do mesmo modo que não há crianças abandonadas, “não há dor que não encontre sua voz. Toda palavra perdida é substituída por uma que manifesta seu sentido”. Não será então difícil que Michelet ouça nas pedras os lamentos das mães que perderam suas crianças. “Quais eram as lamentações das mães? Somente elas poderiam dizer. As pedras choram por elas. O próprio oceano se comove ao ouvir Dânae de Simônides” (MICHELET, 1973, p. 607, citado em RANCIÈRE, 2014b, pp. 83-4). É assim que Michelet define, segundo Rancière, a revolução do saber historiador, vem a ser por uma reserva da palavra e por um deslocamento de seu corpo. Por reserva da palavra deveremos entender o fato de que só as mães “poderiam” dizer as razões de seu lamento. Poderiam, mas não dizem nem podem. O uso do pretérito do futuro apontaria para essa reserva e introduziria uma “contrapreterição” na medida em que subtrai o recurso à *mimesis* e à retórica da velha história. Essa contrapreterição é o que “situa a lamentação das mães [...] na ordem do inimitável”, pois “a única que poderia dizer a dor está ausente, muda” (RANCIÈRE, 2014b, p. 84). Seria isso que concederia ao relato do historiador “a marca do

verdadeiro” na medida em que, continua Rancière, “o sujeito que não pode ser imitado torna-se o fiador do verdadeiro, a testemunha de que uma palavra existiu, teve um sentido, doravante mudo, que a fez falar novamente num discurso radicalmente diferente daquele da *mimesis*”. A testemunha muda entra em cena por causa da impossibilidade da representação de sua dor ou mesmo de sua palavra. É ela que detém a verdade da ciência, detém-na sem, contudo, poder dá-la, de modo que “a figura daquela quealaria – a instância legitimante da narração – torna-se a da testemunha muda – a instância legitimante do saber” (RANCIÈRE, 2014b, p. 85).

Se Michelet pode se servir do mito de Dânae e falar que as pedras choram para demarcar o domínio de uma testemunha muda, é porque ele dá uma interpretação diferente dele, uma interpretação discursiva. Sua escritura romântica encontra uma alternativa tanto para a “ingenuidade mimética” do poeta que tenta imitar o lamento quanto para a “ciência interpretativa” que tenta explicar o nascimento e o sentido do mito na imaginação do povo. Esses dois suporiam, segundo Rancière (2014b, p. 87), certa exterioridade, “a do modelo que é imitado ou do sentido escondido sob a fábula”. A narrativa de Michelet quer negar essa exterioridade dupla. Não se trata de perguntar se ele acredita na história de Dânae nem por que ele a incluiria em seu texto sem acreditar nela. Para Rancière, “a narração é a liquidação em ato dessas questões”, pois

ela prova por si só, na continuidade que suspende qualquer questão de crença, que não existe exterioridade em relação ao sentido, não existe não sentido. A narrativa estabelece que não pode existir o não sentido. Ela determina a imanência do sentido – de um mesmo sentido em tudo que se diz.

É a partir dessa concepção que Michelet se vê autorizado a usar um mito para tratar de uma dor que sempre encontra uma voz que anuncie seu sentido. Essa seria, portanto, a mitologia fundadora da história. Mas Rancière alerta, de antemão, o que se deve compreender por mitologia. Não uma “referência panteonesca”, mas uma “narrativa-discurso”, ou seja, a equivalência das duas coisas. Deve-se entender por mitologia, portanto, “o *muthos* que é um *lógos*, a narrativa que produz razão, a ciência que se dá na forma da narrativa” (RANCIÈRE, 2014b, pp. 87-8). A etimologia romântica de *lógos* compreenderá *légein* como “recolher”, isto é, “devolver a todo filho sua mãe, a toda dor sua voz, a toda voz seu corpo”. E a literatura, por sua vez, deverá “mostrar esse caráter próprio do *lógos* contra ela mesma”. É isso que permite Michelet compreender a verdade melhor no pranto que nas palavras. Ou seja, “lê-se melhor a verdade onde ninguém procura falar, enganar”. Assim, de acordo com Rancière, dois enunciados de imediato contraditórios são unidos na teoria da testemunha muda: “Em primeiro lugar, tudo fala, não há mutismo, não há palavra perdida. Em segundo lugar, só fala

verdadeiramente o que é mudo”. Por quê? Porque, para Michelet, “só fala aquele que *falaria*”, porque “o túmulo contém uma testemunha muda que *falaria*, se fosse necessário” (MICHELET, 1973, p. 610 citado em RANCIÈRE, 2014b, p. 88). *Falaria*, não fala nem falava. É o futuro do pretérito que vem situar a narrativa historiadora no domínio da verdade na medida em que funda o presente. Somente aquela que poderia dizer fala verdadeiramente. O discurso de Michelet vem demarcar o sentido do presente em uma ausência:

A voz muda do futuro do pretérito é aquela que só pode vir até nós pela pedra tumular ou pelo pranto dos rochedos: uma voz sem papel, um sentido inscrito solidamente nas coisas, que se pode ler, que se *poderia* ler sem fim na materialidade dos objetos da vida cotidiana (RANCIÈRE, 2014b, pp. 88-9).

Materialismo literário que permitirá ao poeta escrever, a partir da catedral de palavras, um poema de pedra. Foi isso o que possibilitou a revolução democrática da literatura. Se há detalhes em demasia, é porque cada coisa, agora, pode falar. Isso tem suas implicações políticas. Essa igualdade radical fez ver que não há sujeitos nobres ou vis, que tanto vale, com as palavras, falar da emancipação dos/as trabalhadores/as quanto dos esgotos de Paris, que, na verdade, são esses esgotos que contam a verdade oculta da sociedade. A ciência historiadora se torna possível porque cada objeto, cada carta escondida em um armário, cada escombros de construção, cada estátua corrompida e corroída pelo tempo falam uma verdade. E há nisso uma política na medida em que há uma reconfiguração do tecido sensível, na medida em que faz surgir um regime novo de visibilidade. Mas, também, há nisso uma política na medida em que estão em questão palavras, as mesmas palavras de que se servirá o animal político, o animal literário.

4. Poética da política e algumas aventuras do animal literário

“Encontre sua voz, Sybil. Aprenda a falar. É tudo o que temos para combatê-los”.

William Gibson & Bruce Sterling, *A máquina diferencial*.

“Um pai [...] combatendo a desesperança, é um mal necessário. [...] A paternidade, no sentido de uma geração consciente, é desconhecida do homem. É um estatuto místico, uma sucessão apostólica, de único genitor e único gerado. [...] A paternidade pode ser uma ficção legal. Quem é o pai de qualquer filho que qualquer filho deva amá-lo ou ele a qualquer filho?”.

James Joyce, *Ulysses*.

“A palavra de um servo não é palavra. [...] Até o meu nome, o nome que eu dou a mim mesmo, é um nome do silêncio”.

Thomas Mann, *José e seus irmãos*, vol. 2.

Michelet e Braudel encontraram na testemunha muda a fonte de sua história. Escreveram não sobre o povo, mas a partir do povo, não sobre o mediterrâneo, mas a partir dele. Isso só lhes foi possível graças às condições construídas ou, melhor, inventadas pela literatura. A revolução estética pavimentou e justificou a estrada pela qual o povo da ciência viria a passar. Mas o povo da ciência já existia muito antes que ela viesse descobri-lo. Decerto ela pôde constatar sua existência enquanto objeto digno de figurar ao lado dos reis ou dos heróis. Mas o povo, como sujeito político, já engendrara sua literatura há mais tempo. E embora só tenha ganhado devida atenção há pouco mais ou menos de dois séculos, a atenção dispensada só se deu sob a forma de um paradoxo. O cientista que fala do povo, que o faz falar, é o mesmo que o faz desaparecer e calar. Mas talvez seja somente desse modo que podemos falar de povo e mostrar sua existência. Talvez seja apenas sob o modo de seu apagamento que ele existe, que ele pode existir, de maneira que a poética do saber assumida pelo historiador, por exemplo, se assemelhe e se aproxime de uma poética da política. Esse sintagma não é dito por acaso. Ele é dito em consonância com o sintagma análogo de poética do saber. O que possa ser uma poética já ficou claro com o que dissemos anteriormente, a saber, um modo de estabelecer uma relação entre o regime de escrita e uma verdade. Mas talvez não tenha ficado muito claro o que queremos dizer por política. Decerto os filhos do livro nos ajudaram a encontrar o caminho, mas ainda nos resta percorrê-lo.

Para isso, Rancière (2018, p. 15) nos dá uma pista: comecemos pelo começo. Quer dizer, comecemos pelo primeiro filósofo que tentou justificar a política filosoficamente, que tentou construir uma filosofia política. Aristóteles é o nome desse construtor primeiro²². Um/a leitor/a da filosofia antiga poderia objetar essa afirmação e dizer que, muito antes dele, Platão escrevera um livro apontado para as questões da vida comum. E, de fato, não contrariamos essa afirmação. A *República* teria muito do que nos ensina, hoje, a sociologia: uma explicação das posições sociais ocupadas, uma crítica da ilusão que chamamos atualmente de crítica da ideologia, uma reprimenda aos elementos intrusos que vêm desordenar a estrutura social e uma proposta de transformação radical do estado das coisas. Dessa maneira, poderíamos encontrar em Platão não apenas o modelo do filósofo político, mas, também, o modelo de um sociólogo e de um reformador, pois a filosofia política anda *pari passu* de mãos dadas com os caçadores do elo social perdido. Mas há de início uma razão para a escolha de Aristóteles em detrimento de seu mestre. Enquanto este só concebeu a política em nome de sua inexistência, aquele a concebeu como cruzamento ou choque de racionalidades. Por um lado, Platão não concebe nenhuma “especificidade” para a política, estando ela suprimida por um princípio comunitário, o princípio da boa ordenação das posições que cada um ocupa e deve ocupar na comunidade. Por outro lado, porém, Aristóteles encontra a política em sua “especificidade”, mas ela só se torna inteligível pela ficção construída por ele, quer dizer, pela partilha do sensível que ele instaura na comunidade. É essa partilha que Rancière encontra em um trecho muito singular da *Política*:

[...] dentre os seres vivos, o homem é o único que domina a palavra. Portanto, a voz é um sinal de dor e de prazer, por isso também a voz existe entre os outros seres vivos (pois a sua natureza alcança esses sentimentos, pois os seres vivos têm a sensação de dor e de prazer, e sinalizam isso uns aos outros), mas a palavra demonstra em si o que é conveniente e o que é prejudicial, de sorte que também o que é justo e o que é injusto. Pois essa é uma particularidade que os seres humanos têm em relação aos outros seres vivos, é o único que tem a sensação do que é o bem e o mal, do que é o justo e o injusto, e dos outros conceitos; mas a comunidade deles faz uma família ou uma cidade (ARISTÓTELES, 2019, p. 34, 1253a 10-20)²³.

²² Peter Hallward (2009, p. 153, tradução nossa) dá um indicativo das razões de Rancière ter escolhido Aristóteles ao invés do mestre Platão: “Na política e na estética, Aristóteles é a pessoa que cria um modo de conter e desarmar as ameaças primeiro identificadas por Platão. À ameaça da duplicidade mimética, Aristóteles responde com o que se tornará o clássico ou o ‘regime representativo da arte’, a associação da mimesis com uma *tekhné* particular e, daí, com uma base mais sofisticada para a pureza da arte, a hierarquia dos gêneros e o reino das *bienséances*. À ameaça da desordem democrática, a resposta aristotélica [...] é procurar a incorporação política do excesso do povo – a parte dos sem parte – pela supervisão controlada das instituições propriamente geridas. O resultado garante a deferência, se não a ausência, do próprio povo em uma democracia dispersa e ‘corrigida’. Não é acidente que o tipo de estado que é mais tolerante ao tipo de interrupção teatrocrática que Rancière iguala à política (porque é mais seguro contra ela) é precisamente o estado liberal constitucional cujas origens remontam à *Política* de Aristóteles”.

²³ Rancière nos apresenta sua própria tradução dessa passagem a partir da qual ele constrói sua argumentação. Optamos pela tradução citada acima para não apresentarmos duas versões diferentes do texto aristotélico, com o

Com esse trecho singular, Rancière pôde justificar sua escolha por Aristóteles, pois ele está em consonância com o modo como ele concebe a existência da política, isto é, como a atividade dos que põem em litígio a posse da palavra, dos que vêm contestar uma partilha do sensível. Giuseppina Mecchia oferece uma explicação para a escolha de Rancière. Segundo ela, o filósofo optou por começar por um clássico porque é na obra dos clássicos que a filosofia política encontra sua *arché*, uma palavra que designa duas coisas: “por um lado, refere-se ao começo temporal de certo fenômeno, e, por outro, pode também ser uma força motriz interna que nem sempre coincide com sua reconstrução lógica” (MECCHIA, 2009, p. 73). Essa, todavia, é uma escolha que Mecchia classificou como ambígua e, a partir dessa ambiguidade, dirige a Rancière algumas questões importantes:

[...] Rancière começa com essa passagem [do texto de Aristóteles citada acima] porque a *pólis* grega marca o *começo histórico* d forma de governo que ele tenta analisar aqui – mesmo que em sua própria impossibilidade –, isto é, a democracia representativa e constitucional? Ou ele a usa porque ela identifica a capacidade partilhada de falar como a fundação lógica da, e ainda talvez a força interna presidindo, a formação “da família e do Estado” *em qualquer* quadro temporal e constitucional?

Mas as palavras de Aristóteles também põem a questão sobre a dedução da justiça comum e quem pode ou não partilhar dela. Isso porque o filósofo estagirita instaura uma partilha na qual existe uma diferença entre dois elementos, a saber, a voz e a palavra. Ele fundamenta essa distinção em uma diferença natural. Os homens possuem e dominam a palavra porque, por sua vez, é o indício de sua comunidade. Os animais detêm apenas a voz pela necessidade de exprimir a dor e o prazer e, apesar de muitos viverem em comum, sua forma de vida não os insere ou não os permite na comunidade política da palavra. O fato de deterem apenas a voz dá conta de que seu acesso a ela esteja de antemão interdito. A comunidade humana se dá pela necessidade do bem viver. Os humanos são animais e, por causa disso, vivem naturalmente, mas sua politicidade ultrapassa a vida natural. É por essa razão que o mito da formação das cidades será tão importante para Aristóteles, pois sem o qual ele não poderia extrair da vida humana em comum seu caráter necessária e eminentemente político. Em um trecho esclarecedor, o filósofo escreve:

A comunidade perfeita que nasceu de muitos povoados é uma cidade [...] que nasceu por causa da vida, e existe por causa do bem viver. Por isso, toda cidade existe por

qual nos debruçaremos ainda, embora tenhamos seguido as escolhas de interpretação do filósofo franco-argelino. À guisa de comparação, deixamos aqui a tradução feita por Rancière (2018, p. 15): “Único dentre todos os animais, o homem possui a palavra. Sem dúvida, a voz é o meio pelo qual se indica a dor e o prazer. Por isso é dada aos outros animais. A natureza deles vai só até aí: possuem o sentimento da dor e do prazer e podem indicá-lo entre si. Mas a palavra existe para manifestar o útil e o nocivo e, por consequência, o justo e o injusto. É isso que é próprio dos homens, em comparação com os outros animais: o homem é o único que possui o sentimento do bem e do mal, do justo e do injusto. Ora, é a comunidade dessas que faz a família e a cidade”.

natureza [...] é evidente que a cidade existe por natureza, também que o homem é por natureza um animal político, e o homem sem cidade por natureza, não por acaso, ou é insignificante, ou está acima do homem (ARISTÓTELES, 2019, p. 33, 1252b 30).

É significativo esse fragmento não apenas porque inaugura uma tradição para a qual os direitos são os direitos do cidadão, mas porque postula a comunidade política como comunidade dos falantes. Se há uma relação necessária entre a posse da palavra e a formação da família e da cidade, e se há uma relação necessária entre a cidade e a dedução do animal político, o silogismo só pode concluir uma relação entre a posse da palavra e o fato de se ser um animal político. Desse modo, a distinção natural entre a palavra e a voz é também a distinção que vem fundar duas politicidades. A politicidade dos que detêm a palavra e a dos que detêm a voz, a politicidade dos que podem deduzir do prazer o útil e justo e a dos que não o podem. Mas essa é uma distinção que se atesta apenas por um indício, o de que os humanos detêm a palavra. O que distinguiria os humanos dos outros animais seria um acesso diferente a um modo diferente de sensibilidade. Humanos e animais partilham igualmente da voz, de modo que tanto uns quanto outros experimentam e exprimem, pela voz, a dor e o prazer. Pela voz, dirá Aristóteles, dá-se a entender essa experiência; pela palavra, todavia, dá-se a compreender o útil e o nocivo, o conveniente e o prejudicial, e, a partir desses, o justo e o injusto, donde se deduz que a justiça ou a injustiça são questões políticas porque são expressas pela palavra dos/as que constituem comunidade. Para ele, o justo e o injusto são uma consequência da compreensão do conveniente e do nocivo, uma consequência que se verifica apenas quando da posse da palavra, pois a voz, ela, não exprime nenhuma consequência da dor e do prazer. Há, então, que se deter um pouco no raciocínio dessa consequência. A voz apenas indica (é o sinal), enquanto a palavra faz compreender. Mas qual é o prejuízo que ela faz compreender? Qual é a justiça que ela conhece?

Antes de nos debruçarmos sobre o que Rancière tem a dizer sobre a distinção estabelecida por Aristóteles, faríamos por bem compreender, de início, uma coisa. Em primeiro lugar, por fundar a cidade na natureza, Aristóteles institui um regime político sem dano. Quer dizer, cada parte cumpre nela a função que a natureza designou cumprir, de modo que os que nasceram com a inteligência comandam e os que nasceram com a força obedecem. Mas, para além dessa partilha dos que têm inteligência e dos que têm força, há a partilha dos que têm voz e dos que têm palavra. É sobre essa divisão natural que se fundará a cidade como indício da comunidade dos indivíduos. Há cidade como consequência natural dessa comunidade, pois ela “existe por natureza e [...] precede o indivíduo”, uma vez que é o todo e “o todo necessita preceder a parte”. A cidade existe naturalmente porque não há indivíduos isolados, isto é, fora

de uma comunidade. Para Aristóteles (2019, p. 34, 1253a 25), “o ser que não for capaz de participar de uma comunidade, ou não necessitar de nada dela, em razão de sua autossuficiência, e que não faz parte da cidade, desse modo ou é um animal selvagem ou um deus”. É porque não são nem selvagens nem deuses que os humanos se comunicam. A natureza os inclinou a isso. Já poderíamos conceber que, assim, não há desigualdade na cidade, pois sua formação depende dessa necessidade primeira que iguala a todos/as. Não é difícil extrair dessa necessidade natural o princípio da justiça. É por aí que Aristóteles (2019, p. 35, 1253a 35, grifo nosso) dirá que “a justiça é uma prática política; pois a justiça é *a ordem da comunidade política*, e a justiça é a eleição do que é justo”. O silogismo que conclui da palavra a política e a justiça permanece, então, intato.

Mas a justiça que funda a comunidade política aristotélica tem um sentido muito próprio do qual Aristóteles extrai todas as suas consequências lógicas. Ela é a realização da própria comunidade fundada sobre a natureza. Ora, é precisamente essa natureza que vem oferecer a régua pela qual se tiram todas as medidas do justo e do injusto. Uma régua, diga-se de passagem, encontrada já por seu mestre Platão para o qual a justiça queria dizer, em linhas gerais, o fato de que cada um ocupasse o lugar que lhe fora reservado²⁴. Nesse sentido, a justiça política de que falam os “clássicos” diz respeito não tanto ao dano individual que deverá ser reparado, mas, muito antes, à parte que é devida a cada um. Para Rancière (2018, p. 19), a justiça política como concebida pelos “clássicos” concerne aos modos da divisão da comunidade ou, melhor, à partilha do sensível: “A justiça enquanto princípio de comunidade não existe ainda onde todos se ocupam unicamente em impedir que os indivíduos que vivem juntos se causem danos recíprocos e em reequilibrar, quando o causam, a balança dos lucros e das perdas”. Essa noção de lucros e perdas parece estar atrelada à noção moderna ou mesmo contemporânea de um direito que viria auxiliar o conflito entre duas partes que se acusam mutuamente. Ela pressupõe, desse modo, que o litígio em questão é muito mais de âmbito “privado” ou pessoal, e nega que a justiça política “começa somente onde se trata daquilo que os cidadãos possuem *em comum* e onde se cuida da maneira como são repartidas as formas de exercício desse poder comum”. Assim, deveremos entender a justiça política de dois modos:

De um lado, a justiça enquanto virtude não é o simples equilíbrio dos interesses entre os indivíduos ou a reparação dos danos que uns causam aos outros. É a escolha da própria medida segundo a qual cada “parte” toma apenas a parte que lhe cabe. De

²⁴ PLATÃO, 2019, p. 41, 331e. Cf.: PLATÃO, 2019, pp. 451-95, 595a-621d: é importante ressaltarmos que a tese apresentada por Polemarco de que “é justo dar a cada um o que lhe é devido” já no primeiro livro de *A república* é, apesar de ser contestada por Sócrates, precisamente a tese que Platão sustentará no décimo livro quando tratar do “desterro dos poetas”.

outro lado, a justiça política não é apenas a ordem que mantém juntas as relações medidas entre os indivíduos e os bens. *Ela é a ordem que determina a partilha do comum* (RANCIÈRE, 2018, p. 19, grifos nossos).

O sentido dessas palavras fica mais ou menos claro quando nos lembramos da composição da cidade platônica. Ela, como o sabemos, é composta por três classes: a classe dos artesãos, na qual encontraríamos a base mantenedora da cidade; a classe intermédia dos guerreiros-guardiães, que protegeria a cidade e seria mantida pelos artesãos cuja destinação capacitaria e adaptaria seus corpos para esse fim; e, ao topo, a classe dos intelectuais cuja função não seria outra senão governar. A justiça de que fala Platão consistiria no cumprimento fiel das respectivas funções pelos membros de cada classe. Vale salientar que o mito platônico da distribuição das almas se aproxima muito das classificações empreendidas por Aristóteles para explicar por que uns mandam e outros obedecem ou por que uns são escravos e outros não. Basta que nos recordemos das explicações oferecidas por ele para fazer tal justificativa quando trata da escravidão: “[...] é um escravo, por natureza, aquele que pode ser de outro (por esse motivo também é de outro), e aquele que participa da razão tanto quanto percebê-la, mas não a tem. Pois os demais seres vivos não a percebem pelo pensamento, mas estão submetidos aos seus instintos” (ARISTÓTELES, 2019, p. 40, 1254b 20-25).

Rancière (cf.: 2018, p. 32) percebe que Aristóteles engendra uma operação extremamente sutil e singular. Ela não é necessariamente a posição, digamos, superior do escravo em relação aos outros animais nem o fato de ele pertencer, como parte do corpo, a outro. A sutileza da argumentação é encontrada no curto-circuito que ela faz ver, ou seja, o escravo participa da comunidade da palavra ou da linguagem sob o modo da compreensão, mas ele não a tem. Compreender (*aisthesis*) é, desse modo, muito diferente de possuir (*hexis*). A capacidade de compreender não dá nenhuma garantia de possuir o que se compreende. Esse curto-circuito põe, então, o escravo em dois mundos. Por um lado, ele participa da comunidade dos falantes, ele partilha do *logos* sob a forma da compreensão. Mas é precisamente essa partilha que o exclui desse mundo pela enunciação da impossibilidade da posse. Essa exclusão o faz experimentar uma forma polêmica de partilha, uma forma na qual ele só está excluído por causa do regime que torna inteligível sua exclusão, mas que, por isso, é o meio pelo qual se virá verificar sua inclusão.

Não obstante, foram precisamente os “clássicos” que anteviram, muito antes dos modernos, o segredo da política. Ao dividir a comunidade política, Aristóteles tornou inteligíveis as razões pelas quais há política ou pode haver política. Decerto, o ódio de Platão pela democracia ou pelo povo já poderia dar os meios para essa inteligibilidade, mas sua

arquipolítica torna turva qualquer possibilidade, na ordem da comunidade, de uma aparência do povo. A dedução aristotélica do útil ao justo e do nocivo ao injusto, apesar de apresentar um salto lógico (cf.: VOIGT, 2019, p. 133), abre espaço para pensarmos não só o sentido da justiça, mas também o da política. Assim como a justiça política não tem a ver com o desequilíbrio na balança de lucros e perdas dos indivíduos, a política, dirá Rancière (2018, p. 21), “não se ocupa dos vínculos entre os indivíduos, nem das relações entre os indivíduos e a comunidade, ela diz respeito a uma contagem das ‘partes’ da comunidade, que é sempre uma falsa conta, um dupla conta ou um erro de conta”.

Quando dissemos que Aristóteles funda um regime político sem dano, queríamos dizer que ele estabelece uma conta das “partes” da comunidade que é sempre igual ao todo. Dito de outro modo, Aristóteles concede a cada “parte” da cidade um título (*axia*), um título que tanto a caracteriza quanto a qualifica. É nesse sentido que, em sua conta, a soma das “partes” é sempre igual ao todo, pois não há margem de erro, não há espaço para equívocos. Afinal, é isso que garante a existência da filosofia política, mas sua existência só se dá sob a forma de um paradoxo. Segundo Rancière (2010, p. 31), “[la] filosofía política pone fin a la división política y sutura su propia división frente a la política haciendo uso de un recurso metafórico que, al mismo tiempo que la separa absolutamente de la empiricidad política, le permite coincidir exactamente con ella”. O recurso metafórico é o recurso da mistura das *axiai*. E é justamente ele que nos dará as ferramentas para compreender por que há política. Façamos, então, como Rancière e vejamos esses títulos mais de perto (cf.: RANCIÈRE, 2018, p. 21; 2010, p. 29).

Aristóteles citará três: a riqueza dos poucos (os *oligoi*), a virtude ou a excelência (*areté*) dos melhores (*aristoi*) e a liberdade (*eleutheria*) que pertence ao povo (*demos*). Cada título conceberia a cada parte seu regime próprio: a oligarquia dos ricos, a aristocracia dos melhores e a democracia do povo. Para Aristóteles, “a combinação exata desses títulos de comunidade proporciona o bem comum”, de modo que “[a] metáfora da mistura permite figurar uma comunidade nutrida pela soma proporcional das respectivas qualidades ‘da mesma maneira [...] que uma comida impura misturada a uma comida pura torna o todo mais proveitoso que a pequena quantidade inicial’” (RANCIÈRE, 2018, p. 21). A inteligibilidade da política se torna possível, então, porque Aristóteles põe, ao mesmo tempo, uma divisão e uma incomensurabilidade. Certamente, a riqueza dos poucos é comensurável, mas o que é a liberdade do povo ou a virtude dos melhores? Segundo Rancière (2018, p. 22), a liberdade do povo, que é o povo ateniense, é uma facticidade baseada simplesmente na abolição da

escravidão por dívidas e que esconde um escândalo muito maior para o pensamento, o escândalo do qualquer um:

[...] qualquer um desses corpos falantes fadados ao anonimato do trabalho e da reprodução, desses corpos falantes que não têm mais valor que os escravos – e menos até, já que, diz Aristóteles, o escravo recebe sua virtude da virtude de seu senhor –, qualquer artesão ou comerciante é contado nessa “parte” da cidade que se chama “povo”, como participante dos negócios comuns enquanto tais. A simples impossibilidade, para os *oligoi*, de reduzir seus devedores à escravidão transformou-se na aparência de uma liberdade que seria a propriedade positiva do povo como “parte” da comunidade.

Ora, ao mesmo tempo em que a liberdade como propriedade positiva vem instaurar uma divisão entre ricos e pobres, ela também instaura uma divisão na própria oligarquia na medida em que a impede de governar pelo “simples jogo aritmético dos lucros e das dívidas”. Agora, o poder é repartido também com quem não dinheiro, com quem não tem lucros, mas é repleto de dívidas. A liberdade do povo “reduz os nobres à sua condição de ricos e transforma seu direito absoluto, reduzido ao poder dos ricos, numa *axia* particular”, a oligarquia (RANCIÈRE, 2018, p. 23). Mas o problema continua ainda não resolvido. Ainda nos resta saber o que é o povo que toma a liberdade por seu título próprio, bem como nos resta saber de que modo a linguagem constrói a cena na qual a política se institui e, com ela, a dedução do nocivo ao injusto. Também precisamos compreender de que modo a separação entre voz e palavra empreendida por Aristóteles nos ajuda a pensar isso que Rancière chamou de partilha do sensível.

Coloquemos, então, os pingos nos is. A liberdade não é a qualidade própria do povo. Ela é, antes, uma propriedade imprópria, algo que se lhe atribui ou de que ele se apropria. Pois a dedução, aqui, é muito simples: de uma facticidade não se pode concluir uma qualidade própria. O povo ateniense que serve de modelo para Aristóteles é livre simplesmente por não poder ser escravizado por dívidas. Os ricos que poderiam exercer sua riqueza sobre os pobres não podem mais fazê-lo, de modo que ela já não é mais o signo garantidor de seu comando. Agora, eles são simplesmente o que são, ou seja, ricos. As implicações que essa divisão tem são importantes. Ela possibilita a democracia tanto como forma de circulação igualitária da palavra político-literária quanto como parricídio pelo assassinato do pastor, da palavra pastoral. O nascimento do povo mostra que o poder não tem razão de ser, que sua existência é contingente²⁵. Isso só é possível pela criação de uma cena de igualdade radical, a igualdade de

²⁵ Rancière (2019a, p. 18) dirá que a política começa, precisamente, com a democracia, quer dizer, o nascimento desse sujeito que não tem qualidades para governar, o povo: “a política começa a existir *com* a democracia. O que é a democracia se não o fato de que o povo toma o poder sem ter nenhuma qualificação especial para exercer

qualquer ser falante com qualquer outro ser falante, a igualdade das inteligências de que falamos anteriormente. Mas, ao mesmo tempo em que o povo põe em questão a permanência de uma forma de dominação, ele também põe em questão sua própria existência enquanto sujeito político. Em primeiro lugar, toma para ele uma qualidade comum. A liberdade é uma qualidade comum na medida em que, atribuída ao povo, não se pode com certeza dizer quem ou o que ele é. Qualquer um pode ser contado como povo, pois essa conta que não fecha, que não pode fechar, é feita a partir da igualdade de qualquer um. No fundo, a liberdade é mais uma qualidade da comunidade que propriamente do povo. Ele virá falar em nome do todo da comunidade, embora seja apenas uma “parte” dela. Virá falar pela comunidade e, assim, instituir o litígio, esse conflito em torno de quem fala o quê e de quem fala a quem. Segundo Rancière (2018, pp. 23-4), deveremos compreender litígio em dois sentidos, porque

o título que [o povo] aporta é uma propriedade litigiosa, já que não lhe pertence propriamente. Mas essa propriedade litigiosa não é, apenas, a instituição de um comum-litigioso. A massa dos homens sem propriedades identifica-se à comunidade em nome do dano que não cessam de lhe causar aqueles cujas qualidades ou propriedades têm por efeito natural relançá-la na inexistência daqueles que não têm “parte em nada” [...] Mas é também mediante a existência dessa parte dos sem-parte, desse nada que é o todo, que a comunidade existe enquanto comunidade política, ou seja, enquanto dividida por um litígio fundamental, por um litígio que afeta a conta de suas “partes” antes mesmo de afetar seus “direitos”.

O povo, então, engendra tanto a divisão da comunidade quanto de sua existência. Ao mesmo tempo em que a comunidade política não existe sem o povo que vem falar em nome do todo dela, ele é o sujeito que se coloca em risco ao também se dividir. Há povo enquanto houver uma parte dos sem-parte, quer dizer, uma parte dessa mesma comunidade que não tem parte nela. É por isso que ele instaura uma divisão na comunidade, pois vem atestar sua existência como uma não existência, ao passo que, na conta do filósofo político ou do sociólogo, por exemplo, ele já é sempre idêntico a si mesmo. O povo são os pobres e os pobres têm liberdade. A liberdade é tudo o que têm. Esse curto-circuito aparente na argumentação de Rancière ou nas conclusões a que ele nos leva é simplesmente um curto-circuito que a própria existência desse corpo sem órgãos apresenta ou representa ao pensamento. Poderíamos ilustrá-lo com uma canção-poema cantada por Nina Simone (1968): *Ain't Got No – I Got Life*. Mais que um manifesto e uma denúncia contra a violência racial de brancos sobre negros, é um processo de subjetivação política e a inscrição da existência de um corpo que sofre, de uma parte que não tem parte.

esse poder? O ponto inicial é o conflito que leva ao povo sem o privilégio do nascimento, da ciência ou do dinheiro a fazer-se ouvidos como o verdadeiro sujeito a despeito de tudo”.

O título da canção já indicaria o sentido da divisão que ela empreende, como expressão artística, na comunidade ao se apresentar, ele mesmo, como dividido. Por um lado, ele diz “não tenho nenhum” (“*Ain't Got No*”) sob a forma de uma dupla negação: não e nenhum. Essa dupla negação serve para demarcar os limites da posse indicados pela canção. Ela demarca que o sujeito que a canta não tem, de fato, o que diz não ter: “Ain't got no home, ain't got no shoes / Ain't got no money, ain't got no class” (“Não tenho nenhum lar, não tenho nenhuns sapatos / Não tenho nenhum dinheiro, não tenho nenhuma classe”).

Esses quatro elementos dos quais o sujeito que canta a canção é despossuído (o lar, os sapatos, o dinheiro, a classe) suspendem o jogo das significações preestabelecidas ao servirem, ao mesmo tempo, como símbolo e como metáfora. Eles são símbolos na medida em que representam a família e a casa, a terra e as roupas, o dinheiro e a propriedade, e a classe como pertença social, nacionalidade e escolaridade. Eles representam esses elementos que fazem com que um sujeito seja contado como parte de uma comunidade. Pertencemos como participantes de uma comunidade na medida em que temos uma identidade familiar e uma propriedade, uma terra a que chamamos de nossa e que encarna os costumes segundo os quais nos vestimos, o dinheiro com o qual podemos sustentar nossa propriedade e nossa vida, uma classe na qual possamos ser incluídos como sujeitos reais e como representantes de uma cultura. Mas, porque são símbolos, são imediatamente divididos neles mesmos, uma vez que estabelecem não só os limites que incluem quem é membro da comunidade, mas também quem não é membro dela. Como sinal de abreviação, um símbolo é tanto o que une quanto o que separa, tanto o que está dentro quanto o que está fora.

Desse modo, esses elementos vêm ser revestidos de seu poder metafórico. Eles denunciam os limites comunitários que incluem e excluem certos sujeitos sem dizer direta ou imediatamente o que querem dizer, ou seja, sem dizer que não ter lar, sapatos, dinheiro e classe é um problema e um sintoma do problema denunciado. Não querem dizer imediatamente o que querem dizer porque a primeira parte da canção é apenas um conjunto de constatações da expropriação: “Ain't got no mother, ain't got no culture / Ain't got no friends, ain't got no schoolin' / Ain't got no love, ain't got no name / Ain't got no ticket, ain't got no token / Ain't got no god” (“Não tenho nenhuma mãe, não tenho nenhuma cultura / Não tenho nenhuns amigos, não tenho nenhuma escolaridade / Não tenho nenhum amor, não tenho nenhum nome / Não tenho nenhum bilhete, não tenho nenhum símbolo / Não tenho nenhum deus”). Constatações de uma expropriação que dão continuidade ao sentido das palavras da primeira estrofe da canção, ao mesmo tempo em que apresenta uma falsa dialética na qual jogam contrários

aparentes que, todavia, se complementam (mãe/cultura, amigos/escolaridade, amor/nome, bilhete/símbolo) até chegar no limite dialético-especulativo para o qual não há contradição, a saber, deus. Há, nesse jogo, um conjunto de oposições entre o íntimo (mãe, amigos, amor, bilhete) e o público (cultura, escolaridade, nome, símbolo), culminando no elemento em que convergem intimidade e publicidade: deus ou a religião. Não ter nenhum deus seria, desse modo, a metáfora para a expropriação absoluta tanto do que teríamos de mais íntimo quanto do que seríamos de mais público.

É em vistas dessa expropriação absoluta, dessa ausência de laços familiares e culturais, que a canção alcança seu momento de ruptura e de divisão ao introduzir os seguintes questionamentos: “Hey, what have I got? / Why am I alive, anyway? / Yeah, what have I got / Nobody can take away?” (Ei, o que eu tenho? / Por que estou vivo/a, afinal? / É, o que eu tenho / Que ninguém pode tirar?). As duas primeiras perguntas identificam a posse à vida. Aqui, devemos entender “posse” no sentido daqueles objetos cuja falta a primeira parte da canção denuncia (mãe, cultura, amigos, escolaridade etc.), objetos que são tanto íntimos quanto públicos, objetos que demarcam, ao mesmo tempo, a convergência de uma individualidade e de uma comunidade. As duas primeiras perguntas tocam, então, os limites da identidade do ter e do viver: ora, se não tenho nada, por que estou vivo/a? Qual é o sentido de continuar vivendo se não tenho sequer aquilo que me faria viver? E aquilo que me faria viver são exatamente esses símbolos aos quais não tenho acesso. Por não ter acesso a eles, minha vida não é considerada uma vida, assim como minha morte dificilmente será considerada uma morte.

Contudo, estou vivo/a e tenho alguma coisa. É isso que a terceira pergunta (o que eu tenho que ninguém pode tirar?) vem constatar. Ela causa um curto-circuito argumentativo ao questionar se tenho algo que ninguém possa tirar de mim. Ela faz esse questionamento ao mesmo tempo em que identifica a vida à posse. As primeiras perguntas identificavam a posse à vida, colocavam a primeira como condição para a segunda. A última pergunta, porém, inverte essa equação e faz da vida o lugar de uma posse inalienável. Trata-se de questionar o que a vida sustenta e possui. A resposta é simples: a vida possui vida.

A segunda parte da canção afirma a vida como propriedade da vida. Ela se opõe à primeira parte como certo tipo de racionalidade. A primeira parte encarna aquela racionalidade policial de que falaremos mais à frente. Mas, de antemão, podemos classificá-la assim: a polícia é um modo de partilha da comunidade que estabelece as coordenadas do justo e do injusto, do próprio e do impróprio. Ela faz circular o sentido desses símbolos que incluem ou excluem os sujeitos e decide que corpos tomam e que corpos não tomam parte na igualdade. Quando

inscreve o corpo como propriedade da vida, a segunda parte da canção rompe as coordenadas policiais que atribuíam à posse seu sentido e inverte essa relação. Surge, assim, uma universalidade polêmica e verifica-se, com isso, aquela igualdade por toda parte proclamada, por toda parte negada. A vida é reduzida a sua condição de vida nua, uma vida cuja expressão se encontra no próprio corpo, um corpo que tem cabelo e cabeça, cérebro e orelhas, olhos e nariz, boca e sorriso, língua e queixo. Um corpo ao mesmo tempo universal, abstrato, e singular, concreto. Um corpo cuja existência reforça a ideia que a razão faz dele e, ao mesmo tempo, a contrária, pois, embora se trate de um corpo universal, é afirmado por uma existência singular que se declara, de início, excluída dessa ideia.

A voz de Nina é singular. Ela encarna as palavras que interpreta. Mas o momento em que ela as interpreta também as encarna sem dissonância nem arritmia. Surgida em maio de 1968, *Ain't Got No - I Got Life* parece ter uma relação íntima e direta com sua época. Os estudantes franceses construía suas barricadas, os brasileiros resistiam ao AI-5, os mexicanos lutariam mais tarde, os negros americanos lutavam por seus direitos civis e protestavam contra a guerra no Vietnã, a China vivia sua revolução cultural. Ouviam-se por toda parte os ecos da luta anticolonial nos países africanos e a revolução socialista cubana alimentava as esperanças de que outro mundo era possível. Pode-se falar em conjuntura, mas também se pode falar de um sentimento: ser realista era exigir o impossível. Exigir o impossível era fazer do corpo, o corpo negro, um objeto político, um membro da comunidade dos iguais. Exigir o impossível era dizer que ter corpo é ter liberdade: “I’ve got life, I’ve got my freedom / I’ve got life” (Tenho vida, tenho minha liberdade / Tenho vida”).

O que do poema cantado por Nina quer mostrar é simplesmente a igual capacidade que qualquer um tem de se questionar sobre sua própria situação. Mas, mais que isso, ele também quer apontar para uma partilha contingente do sensível. A falsa divisão do poema opera uma verificação da igualdade na medida em que atualiza uma divisão da comunidade pela inscrição de um sujeito. Um sujeito que, na primeira parte, não tem nada, mas que, na segunda parte, tem tudo. Essa identificação de nada e tudo não é simplesmente um jogo dialético de artistas²⁶. É o modo mesmo como se dá a subjetivação política, o nascimento de um povo.

²⁶ Bastaria que nos lembrássemos de como Marx concebe a emancipação do proletariado. Este é a classe universal porque é a classe que, emancipando-se, só tem a perder seus próprios grilhões, isto é, perder sua condição de proletariado. Desse modo, ele concebe que a possibilidade efetiva de emancipação da classe trabalhadora (alemã, em especial) está “na formação de uma classe com *grilhões radicais*, de uma classe da sociedade civil que não seja uma classe da sociedade civil, de um estamento que seja a dissolução de todos os estamentos, de uma esfera que possua um caráter universal mediante seus sofrimentos universais e que não reivindique nenhum *direito particular* porque contra ela não se comete uma *injustiça particular*, mas a *injustiça por excelência*, que já não

Dizer “eu tenho minha liberdade” empreende a mesma operação do povo que se apropria de uma qualidade imprópria. É também uma afirmação à vida desse sujeito que toma sua liberdade. Pois dizer “eu tenho vida” é uma maneira de ser contado/a como não contado/a, é uma maneira de afirmar uma existência negada, uma existência à qual é negada a liberdade. Contudo, deve-se atentar para a forma dessa negação. A canção-poema não trata simplesmente de cantá-la, mas, mais fundamentalmente, de criar uma nova esfera de aparência na qual a negação se confronta com uma afirmação. Essa afirmação não é o contrário ontológico da negação, como se aquela pudesse surgir dessa. É, antes, a invenção de algo novo, algo que faz verificar uma igualdade que a primeira parte do poema não deixa ver, mas que o sujeito da inscrição antevê como dano constituinte.

Uma das cenas mais interessantes desse sujeito político que institui o dano é oferecida, segundo Rancière, por Pierre-Simon Ballanche em um apólogo que relata a secessão dos plebeus romanos no monte Aventino. O relato de Ballanche mostra a interação de Menênio Agripa, senador da república romana, com os plebeus rebelados. As palavras do senador Ápio Cláudio atribuídas por Ballanche são estas:

Possuem a fala como nós, ousaram eles dizer a Menênio! Foi um deus quem fechou a boca de Menênio, quem ofuscou seu olhar, quem fez zumbir seus ouvidos? Será que foi tomado de uma vertigem sagrada? [...] ele não soube responder-lhes que tinham uma fala transitória, uma palavra que é um som fugidio, espécie de mugido, sinal da necessidade e não manifestação da inteligência. São privados da palavra eterna que estava no passado, que estará no futuro (BALLANCHE, 1830, p. 94 citado em RANCIÈRE, 2018, p. 37).

Poderíamos ver aí que o senador Cláudio conserva a estrutura de pensamento que Michelet, com seu povo, quererá desarmar. Enquanto, para o senador, só fala quem foi dotado de passado e de futuro, para o historiador, fala apenas quem é dotado de presente. No presente, tudo e qualquer coisa fala. A distinção entre quem fala no passado e quem fala no presente é uma oscilação e uma reverberação ainda muito fiel ao texto aristotélico separando aqueles dotados de voz daqueles dotados de palavra. Embora Ápio Cláudio se sirva de uma fonte divina para justificar a distinção, o modo de pensamento e de concepção da comunidade não se afasta muito do texto de Aristóteles. O que faz o senador romano pensar que “não há por que discutir com os plebeus, pela simples razão de que estes não falam”, e, para ele, “não falam porque são

possa exigir um título *histórico*, mas apenas o título *humano*, que não se encontre numa oposição unilateral às consequências, mas numa oposição abrangente aos pressupostos do sistema político [...]; uma esfera, por fim, que não pode se emancipar sem se emancipar de todas as outras esferas da sociedade e, com isso, sem emancipar todas as esferas – uma esfera que é, numa palavra, a *perda total* da humanidade e que, portanto, só pode ganhar a si mesma por um *reganho total* do homem. Tal dissolução da sociedade, como um estamento particular, é o *proletariado*” (MARX, 2010, p. 156).

seres sem nome, desprovidos de *logos*, quer dizer de inscrição simbólica na cidade”, de modo que “[a]quele que não tem nome não *pode* falar”, é a partilha do sensível que assigna a cada um sua parte na comunidade ou o modo como cada um aparece nela (RANCIÈRE, 2018, p. 37)²⁷. O que é, todavia, uma partilha do sensível?

Em algumas passagens de sua obra, Rancière nos oferece algumas indicações sobre o significado desse conceito. Em *Políticas da escrita*, por exemplo, ele o apresentará de modo mais ou menos direto. Havia decerto, em outras obras, uma noção sobre as razões da divisão dos papéis ocupados por cada um na comunidade e Rancière já lidava com a incidência sobre o sensível que ela engendrava. Quando lemos sua crítica, a partir de Jacotot, em *O mestre ignorante*, dos que querem sempre encontrar as razões materiais da desigualdade ou quando lemos, em *Os nomes da história*, sua interpretação de um fenômeno muito comum à ciência historiadora, o real-empirismo culminando no revisionismo, que compreende que o problema político é sempre um uso indefinido das palavras, nos deparamos com um modo de partilha do sensível, tanto uma partilha para a qual não há razões para crer que inferiores e superiores partilham da mesma inteligência, dada a posição social que ocupam e a diferença de seus corpos, quanto uma para a qual o corpo social adocece porque há quem disse palavras que não deveria dizer, já que elas não correspondem a seu tempo “próprio” (cf.: RANCIÈRE, 2015, pp. 72-7; 2014b, pp. 28-35). Esses dois modos de pensar são, na verdade, pertencentes a um único e mesmo regime de inteligibilidade, um modo que compreende a comunidade estruturada e atravessada por hierarquias da palavra. Fundamentalmente, uma partilha é uma configuração do sensível, quer dizer, incide sobre os modos do fazer, do dizer, do ver e do ser. É o que permite a Aristóteles fazer a distinção citada acima dos que têm *logos* e dos que têm *phoné*, mas também a distinção dos que têm a posse (*hexis*) da palavra e dos que só podem compreendê-la (*aisthesis*). E é apenas porque há uma partilha do sensível que se pode instituir um regime do dano, pois só há dano quando duas “partes” podem ser (mal) contadas. Nas palavras do próprio Rancière (2017b, pp. 7-8), deveremos entender a partilha do sensível de duas maneiras: ela é tanto “a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição dos quinhões”, de maneira que pode ser entendida como “o modo como a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas se determina no sensível”. Uma partilha do sensível, assim, é o que oferece as coordenadas pelas quais as noções comunitárias de justiça

²⁷ Tal é, por exemplo, a concepção que Tácito tem da palavra de Percênio, a que nos referimos no capítulo anterior. Assim como os romanos rebelados no monte Aventino, Percênio não fala porque suas palavras são ditas fora de lugar e de tempo. Dito de outro modo, tanto Percênio quanto os plebeus rebelados falam sem razão de falar, de modo que não haveria por que procurar entendê-los.

ou injustiça entrarão em cena. Ela não é um modo de distribuição do poder nem é medida pela ordenamento jurídico, mas uma ordem política, quer dizer:

é uma certa divisão das ocupações, a qual se inscreve, por sua vez, em uma configuração do sensível: em uma relação entre os modos do *fazer*, os modos do *ser* e os do *dizer*; entre a distribuição dos corpos, de acordo com suas atribuições e finalidades, e a circulação; entre a ordem do visível e a do dizível.

Segundo Bernard Aspe (2013, p. 69), o conceito de partilha do sensível teria, ainda, três sentidos possíveis: ele pode ser, ao mesmo tempo, “a distribuição dos lugares no estado das coisas; a operação de divisão que vem complicar esta distribuição; e o ‘conteúdo’ desta operação, ou melhor o seu desafio”. O que, talvez, viria complicar uma melhor compreensão do conceito, segundo Aspe, seria o fato de que partilha signifique tanto o que é descrito quanto o pensamento da divisão que o descreve, ou seja, “por um lado, a possibilidade de dividir novamente o que parece dado de modo compactamente intacto; por outro lado e simetricamente, juntar o que parecia até o momento desatado”. Apesar dessa suposta ambiguidade contida no conceito, ela revela a dimensão criativa da política, no pensamento de Rancière, e sua relação necessária com a política. Isso se dá porque a política não tem um lugar privilegiado de ocorrência. Como nos lembra Hussak v. V. Ramos (2017, p. 243), ela ocorre como

uma irrupção, ou se quisermos, uma performance que altera uma certa distribuição dada, por isso Rancière não aceita nem a diferença arendtiana entre o espaço social e o espaço político nem a dimensão habermasiana da ação comunicativa, pois em ambos os casos trata-se de estabelecer um espaço privilegiado onde pode ocorrer o debate político.

Em outras palavras, a política só começa quando “um certo número de coisas privadas se tornam coisas comuns. Esse é o princípio fundamental subjazendo às revoluções modernas: o que costumava ser uma questão para monarcas é, agora, uma questão para todo mundo” (RANCIÈRE, 2019a, p. 70). Nesse sentido, o conceito de partilha do sensível se opõe ao conceito marxista de ideologia. Para Rancière (2019a, p. 68), esse conceito ainda pressupõe certa hierarquia entre os “de cima” e os “de baixo”, pressupõe que há opressão porque as pessoas oprimidas não são conscientes das estruturas sociais que a sustentam, “porque a ideologia assegura que elas vejam as coisas de maneiras falsas”, de modo que haveria aí uma assignação dos lugares que cada um/a ocupa. Em outras palavras, o conceito de ideologia apresenta um esquema de pensamento que pressupõe que “há um tipo de poder que se apresenta a seus sujeitos apenas como uma aparência [*semblance*] fantástica, e assim que há um produtor de ilusões. [...] Não é que haja a lei do sistema, e no topo disso um sistema de ilusão que esconda essa lei” (RANCIÈRE, 2019a, pp. 68-9). Ao contrário do que o conceito de ideologia pressupõe, as pessoas sabem que são exploradas e conhecem muito bem quem ou o que as explora. O

conceito de partilha do sensível vem quebrar, desse modo, as hierarquias que ele sustenta a fim de sustentar, por sua vez, o saber e o poder do cientista. Conceber a política em termos de partilha do sensível é abrir o horizonte para a emancipação, pois esta “não é só uma questão de libertar-se das ilusões, de ganhar consciência para transformar uma situação, mas de transformar um universo sensível” (RANCIÈRE, 2019a, p. 69).

O marceneiro Gauny olha pela janela de uma casa que não é a sua e experimenta algo diferente do que se esperaria de um marceneiro; os plebeus rebelados falam, apesar de serem “privados da palavra eterna”; os pobres de Braudel ocupam a mesa de Filipe II com sua papelada. Essas cenas evidenciam uma partilha do sensível, isto é, o choque entre duas racionalidades: o marceneiro Gauny não poderia se perder na contemplação de seu olhar; os plebeus no Aventino não poderiam usar as palavras eternas dos patrícios; os pobres não poderiam escrever, muito menos ocupar a mesma cena que os reis ocupavam. Todos eles fazem o que não poderiam nem deveriam fazer. Pois uma partilha do sensível é o que torna possível a inteligibilidade de um dano, é o que torna inteligível a existência de duas “partes” que não são verdadeiras “partes” da comunidade. Esse erro de conta fundamental faz ver a contingência sobre a qual se estrutura a comunidade, na medida em que a “parte” que institui o dano toma parte naquilo que lhe fora negado. Quando dissemos acima que Aristóteles quer fundar um regime político sem dano, queríamos apontar para essa ausência de divisão da comunidade que a política institui. Dito de outro modo, a comunidade política aristotélica se funda em um regime sem dano por causa das próprias divisões que a constituem como tal. Se todas as “partes” ocupam uma posição preestabelecida, e se essa ocupação é justa, não há por que colocar à prova a necessidade dessa partilha. Mas o comum partilhado não se funda na natureza nem é resguardado pela divindade, apesar de que, pode ser, ela seja questionada precisamente em nome delas. Como lembra Hurtado (2018, pp. 33, 35), “el conflicto no preexiste, sino que debe ser instituido, y para esa institución se necesita un trabajo específicamente *estético* de construcción de otro ‘reparto de lo sensible’”, de modo que a política vem mostrar que “no hay fundamento posible para la vida en comunidad: que toda organización social es contingente”. A política coloca em cena o litígio (o conflito) pelo qual um sujeito aparece e institui um dano. O dano é instituído, antes, pela “parte” não contada como contada. Ele é o que vem bagunçar a boa divisão da comunidade. Por sua vez, “o litígio refere-se à existência das ‘partes’ como ‘partes’, a existência de uma relação que as constitui como tais. E o duplo sentido do *logos*,

como fala e como contagem, é o lugar onde se trava o conflito”²⁸, de modo que, para Rancière, a política só começa a existir por causa desse conflito em torno do que falar quer dizer, em torno da conta de quem fala ou não na comunidade (RANCIÈRE, 2018, pp. 39-40). Ela começa, em suma, “porque aqueles que não têm direito de ser contados como seres falantes conseguem ser contados, e instituem uma comunidade pelo fato de colocarem em comum o dano que nada mais é que o próprio enfrentamento, a contradição de dois mundos alojados num só”, a saber, “o mundo em que estão e aquele em que não estão, o mundo em que há algo ‘entre’ eles e aqueles que não os conhecem como seres falantes e contáveis e o mundo onde não há nada”.

Evidencia-se, desse modo, que a política é uma questão de partilha do sensível na medida em que é a atividade que consiste na reconfiguração dos espaços e dos tempos e põe em cena um comum partilhado por dois mundos. Ela existe a partir do e no confronto ou enfrentamento com outra racionalidade. Nossos tempos já se acostumaram com a ideia de que a política é o conjunto das instituições que organizam e administram o comum ou que é o falatório dos políticos nas assembleias; já se acostumaram com a ideia de que ela é o acordo da revolta militante e das forças governamentais ou a honrável e sagrada vida cidadã. Conclui-se, em geral, da cidadania um tudo é político, da mesma forma que de um tudo é poder um tudo é política. Mas essas conclusões prestam-se, aqui, a algumas objeções. O que, em geral, se entende por política exprime uma partilha muito particular do sensível.

Segundo Rancière (2018, p. 44), há duas racionalidades, duas heterogeneidades, que constituem a comunidade: a primeira é a polícia, “essa lógica que conta as partes unicamente das ‘partes’, que distribui os corpos no espaço de sua visibilidade ou de sua invisibilidade e põe em concordância os modos do ser, os modos do fazer e os modos do dizer que convêm a cada um”. Certamente, o bom filósofo platônico conseguiria reconhecer aí os versos de fundação da república. Mas não é necessário ir muito longe na teoria para reconhecê-la. Basta que conheçamos a regra a partir da qual se baseiam os políticos para falarem em nome das sondagens que dão conta da concepção dita popular acerca do “futuro político”. A concepção popular não é apenas a expressão dos números, mas a perfeita equivalência das categorias sócio-profissionais e suas faixas etárias. Mas a essa racionalidade, que se constrói a partir da equivalência de sentido a sentido, vem se opor outra que opera como uma forma de antagonismo. Se a polícia vem instituir uma harmonia na comunidade, a política é a lógica que

²⁸ Lembremo-nos, uma vez mais, de que Aristóteles funda a politicidade dos seres humanos a partir do indício da fala ou da linguagem (*logos*). É pelo *logos* que se estabelece a conta pela qual há quem participe da comunidade e quem não participe dela.

“suspende essa harmonia pelo simples fato de atualizar a contingência da igualdade, nem aritmética nem geométrica, dos seres falantes quaisquer”.

A distinção das duas racionalidades é importante para pontuar, em primeiro lugar, que há uma coisa que é administrar o comum e outra que é pôr em evidência as falhas dessa administração e, em segundo lugar, que não há algo que seja nele mesmo político (RANCIÈRE, 2018, p. 45). A política se institui no momento em que há falhas na conta da partilha do comum, no momento que uma “parte” se faz contar como incontada. Mas o que seria, por sua vez, a polícia? O que a caracterizaria? A passagem dos plebeus rebelados no monte Aventino talvez nos ajude a compreender o sentido da palavra. O senador Ápio Cláudio representa excelentemente essa racionalidade. Para ele, há um sistema que evidencia quem detém a palavra eterna e quem não a detém. Trata-se de um sistema que assigna um corpo a uma posição que deverá ocupar. E isso se dá por uma evidência sensível na medida em que estabelece o que deve ou não ser visto, quem pode ou não fazer isto ou aquilo. Ora, a polícia é uma forma de partilha do sensível, mas uma forma não igualitária de distribuição da igualdade. A polícia se constitui como tal porque seu regime de evidência está encerrado na conta cuja soma das “partes” é sempre igual ao todo. Ela bloqueia a política na medida em que oferece sempre uma solução não provisória dos problemas comunitários. É um modo de operação peculiar que faz ver a necessidade aí onde a política poria o signo de sua contingência. Ora, a partilha policial do sensível pode ser mais ou menos explícita ou implícita, mas isso não faz dela nem mais nem menos polícia. Pode-se inclusive cantar o poema de nossa sabedoria corrente, o de que há pontos de resistência ou minorias etc., mas o poema dessa sabedoria se converte imediatamente na grande epopeia da razão policial. As minorias são os negros, as mulheres, os imigrantes, e todos/as eles/as correspondem à evidência de seu corpo e de suas posições sociais ou lugares de fala. A polícia opera, justamente, pela atribuição desses lugares e funções específicos; ela “depende tanto da suposta espontaneidade das relações sociais quanto da rigidez das funções do Estado” (RANCIÈRE, 2018, p. 43). Ela é o que “define a parte ou a ausência de parte das ‘partes’”. É, em suma, uma forma de partilha do sensível na medida em que é

uma ordem dos corpos que define as partilhas entre os modos do fazer, os modos de ser e os modos do dizer, que faz que tais corpos sejam designados por seu nome para tal lugar e tal tarefa; é uma ordem do visível e do dizível que faz com que essa atividade seja visível e outra não o seja, que essa palavra seja entendida como discurso e outra como ruído.

Esse conceito é, em geral, considerado uma herança foucaultiana na obra de Rancière. Pellejero (2013b, pp. 38-9) ressalta que ele extrai daí seu “duplo transcendental, enquanto princípio de partilha do sensível, contagem totalizante da situação, ordem do visível e do dizível

– caracterizada pela adequação imaginária dos lugares, das funções e das maneiras de ser, assim como pela ausência de vazios e suplementos”. Todavia, não se deveria entender por polícia, na obra de Rancière, uma espécie de “enraizamento vitalista” que certos autores têm proposto em sua interpretação da obra de Foucault. Para Rancière, esses autores propõem, em geral, discursos que “se situariam *aquém* da política”, quer dizer, discursos que se construiriam a partir “duma análise restrita do exercício do poder, uma análise que se limitaria a considerar a partilha policial dos corpos e das agregações dos corpos, uma análise que diria apenas respeito aos efeitos do poder na individualização da vida e na socialização das populações” (PELLEJERO, 2013b, p. 40).

Para Rancière, trata-se de pensar a política em sua especificidade, quer dizer, como uma atividade que se constituirá como antagônica à polícia. É a atividade que “rompe a configuração sensível em que as ‘partes’ e as partes ou sua ausência são definidas com base em um pressuposto que, por definição, não tem lugar: a de uma parte dos que não têm parte” (RANCIÈRE, 2018, p. 43). O conceito de parte dos sem-parte é significativo, em primeiro lugar, porque exprime uma fórmula geral e, portanto, vazia. Trata-se de um conceito que, por um lado, atesta a empiricidade da atividade política e, por outro lado, se esquiva dela, pois uma empiricidade só é atestada por uma filosofia, por pressupostos identitários. A conta policial das partes cuja soma é sempre igual ao todo demonstra ao mesmo tempo a empiria política e a igualdade de cada “parte” consigo mesma. A parte dos sem-parte vem instalar um dispositivo detonador nessa racionalidade e demonstrar que sua conta nunca fecha com exatidão. Pois, dirá Rancière, “[a] atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o ruído, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como ruído”. Esse encontro antagônico serve para mostrar que não existe política pura. Ora, não existe política pura precisamente porque não existe algo que seja nele ou por ele mesmo político. A política se define pela configuração dos espaços, pela distribuição do tempo e pelo rearranjo das palavras. Ela é “um encontro singular que promove uma desidentificação que produz um recorte no âmbito da experiência sensível, experiência esta que sempre produz uma *narrativa* a partir da qual podem nascer outras narrativas que, circulando livremente, disseminam a igualdade” (HUSSAK v. V. RAMOS, 2017, p. 244).

Desse modo, dizer poder não é dizer política porque, se tudo é poder, tudo é política e, se tudo é política, nada pode sê-lo (RANCIÈRE, 2018, p. 46). Essa é uma identificação comum que igualou, erroneamente, a violência ou a força do Estado e das relações sociais ao

nome política. O poder ou o Estado são precisamente o contrário dela, mas, nem por isso, algo de que ela não necessite para sobreviver ou existir. Um coração militante bem poderia dizer que só há política pela abolição do poder ou da polícia. Mas conceber as coisas dessa forma é conceber, por conseguinte, que ela tem uma existência própria e objetos próprios. Em parte, esse raciocínio se enreda em uma espécie de metapolítica para a qual só há verdadeira política além da polícia, do Estado e da democracia institucional. Ele compreende, desse modo, que a política tem um “próprio”, que sua verdade já está assente e que, portanto, é necessário procurá-la. O problema é que, nesse caso, a realização da política é sua supressão. A política se constrói apenas a partir do encontro com um princípio não igualitário, e mesmo seu único princípio, a igualdade, não é necessariamente um princípio político, pois “[t]udo o que ela faz é dar-lhe uma atualidade sob a forma de caso, inscrever, sob a forma do litígio, a verificação da igualdade no coração da ordem policial” (RANCIÈRE, 2018, p. 45). Assim, dirá Rancière, por não ter objetos ou princípios próprios, nem lugares ou sujeitos privilegiados, o que constituirá o “caráter político de uma ação” será “unicamente sua forma, a que inscreve a verificação da igualdade na instituição de um litígio, de uma comunidade que existe tão só pela divisão”.

É importante, portanto, que as coisas sejam esclarecidas. Em primeiro lugar, só há política porque há um erro de conta e há os que o verificam. O erro de conta fundamental da política não é o fato de que haja minorias, vítimas ou excluídos. Esses conceitos, ao contrário, vêm atestar que há uma conta a princípio muito bem feita. É bem feita porque não perde de vista as exceções à regra, sendo elas, inclusive, constitutivas da própria regra que instaura as exceções. O erro de conta fundamental da política se dá porque a polícia vem atestar que não há uma parte dos sem-parte, que a comunidade segue seu princípio natural de justiça, ou seja, que cada um/a ocupa a posição que lhe foi designada ocupar. Assim, o escravo de Aristóteles é escravo não porque deva pagar uma dívida ou cumprir com o que manda a lei, mas, muito antes, porque seu corpo foi adequado por natureza à posição da escravidão. Como a comunidade fundada por Aristóteles não tem dano, o escravo não é, portanto, uma parte que não tem parte. É escravo porque é justo que o seja. E é justo porque não se trata de reparar um dano feito a outrem, mas porque sua posição corresponde à justiça que funda a ordem comunitária.

A política existe na medida em que vem quebrar essa ordem pela criação de um mundo diferente. Ela existe na medida em que os sujeitos vêm jogar com os limites do justo e do injusto, do certo e do errado, e com os limites dos espaços que podem ocupar ou não e quem deve ou não ocupá-los. Pode-se dizer que, antes da política, há o ser. Mas o ser que precede a política não é o da clareira ou do evento. O ser que precede a política é o que pertence a uma

partilha policial do sensível, a uma partilha para a qual e na qual não há nem pode haver corpos fora de lugar. Há política no confronto com a polícia, pois “[a] política encontra em toda parte a polícia”, de modo que, “[p]ara que uma coisa seja política, é preciso que suscite o encontro da lógica policial com a lógica igualitária, a qual nunca está pré-constituída” (RANCIÈRE, 2018, pp. 45-6). É por isso que a igualdade não tem nada de político nela mesma porque, por um lado, ela é apenas algo atualizado pela política, ou seja, a igualdade de qualquer ser falante com qualquer ser falante, e, por outro lado, a política não tem algo próprio. O fato de a igualdade ser atualizada na política não significa que ela estivesse esperando para ser despertada. Há uma diferença entre despertar e verificar. Verificar quer dizer colocar à prova a opinião razoável da igualdade (das inteligências) de qualquer um/a, pois “[a] igualdade não é um dado que a política aplica, uma essência que a lei encarna nem um objetivo que ela se propõe atingir. É apenas uma pressuposição que deve ser discernida nas práticas que a põem em uso”, de modo que, “para que haja política, é preciso que o vazio apolítico da igualdade de qualquer pessoa com qualquer pessoa possa produzir o vazio de uma propriedade política como a liberdade do *demos* ateniense” (RANCIÈRE, 2018, p 47). A liberdade é uma propriedade política ou *axia* de um sujeito político, o povo. O *demos* ateniense institui o dano não apenas por causa de sua liberdade, mas por causa da pressuposição de sua igualdade. O *demos* era *de fato* livre, mas foi a partilha igual na assembleia sobre os assuntos comuns que engendrou a instituição do dano, quer dizer, a igual capacidade de pobres e ricos de governar. Segundo Rancière (2018, p. 49), “[a] política é a prática na qual a lógica do traço igualitário assume a forma do tratamento de um dano, onde ela se torna o argumento de um dano de princípio que vem ligar-se a um litígio determinado na partilha das ocupações, das funções e dos lugares”. O *demos* ateniense ocupa a assembleia por pressupor sua igualdade com os ricos. Os plebeus rebelados no monte Aventino o ocuparam pela pressuposição de igualdade com os patrícios.

A igualdade que dá marcha à política não é inteligível de início pela polícia. Da mesma maneira, o sujeito que surge de sua verificação não é imediatamente compreendido como realmente existente. Rancière dá o exemplo do processo movido em 1831 contra o revolucionário Auguste Blanqui (cf.: RANCIÈRE, 2018, p. 51). Quando foi instado pelo presidente do tribunal a declarar sua profissão, Blanqui respondeu tão simplesmente “proletário”. Ora, como bom representante da lógica policial, o presidente logo replicou dizendo que “proletário” não poderia ser profissão, ao que Blanqui respondeu sem delongas: “É a profissão de trinta milhões de franceses que vivem de seu trabalho e que são privados de seus direitos políticos”. O que está em jogo nessa cena é o sentido da palavra “profissão”. A

lógica policial da qual o presidente do tribunal é o representante entende por essa palavra um ofício, “a atividade que situa um corpo em seu lugar e em sua função”. O problema é que “proletário” designa muito vagamente o sujeito que tenta definir e decerto não define o acusado em questão como um trabalhador braçal e miserável. A palavra de que se vale Blanqui lhe serve de “confissão”, “uma declaração de pertencimento a um coletivo”, a afirmação de um sujeito político. Como escreve Rancière (2018, p. 52), “os proletários não são nem os trabalhadores braçais, nem as classes laboriosas. São a classe dos incontados, dos que não contam, que só existe na própria declaração pela qual eles se contam como os que não são contados”. É por isso que, desde Marx, o proletariado não é uma classe ou uma verdadeira “parte” da comunidade. É por isso que dar-se um nome é um ato político. Ora, os proletários não existem para a lógica policial. São, antes, trabalhadores braçais, operários quaisquer, cada qual em uma posição “própria”, uma posição adequada à força de seus braços e à habilidade de suas mãos. Dizer-se proletário quando se espera que se diga um ofício vem borrar essa delimitação, vem estabelecer um sujeito que se desidentifica da função e do lugar que lhe foram atribuídos de antemão. Desse modo, nomear-se proletário institui um sujeito não contado como contado, um sujeito cuja existência só é percebida no momento de sua enunciação. É dessa faculdade de criar enunciados que Rancière (2018, pp. 50-1) fará do animal político um animal literário, um animal

preso no circuito de uma literariedade que desfaz as relações entre a ordem das palavras e a ordem dos corpos que determinam o lugar de cada um. Uma subjetivação política é o produto dessas linhas de fratura múltiplas pelas quais indivíduos e redes de indivíduos subjetivam a distância entre sua condição de animais dotados de voz e o encontro violento da igualdade do *logos*.

O animal político moderno é um animal literário porque está preso na lógica dos filhos e das filhas do livro ou da letra. Esses/as são os/as que ousaram participar de um mundo do qual não deveriam participar. A literatura e a história nos ensinaram que a travessia da fronteira separando dois mundos poderia culminar na loucura ou na morte. É o caso de Dom Quixote que ousou verificar a verdade dos livros de cavalarias. É o caso de Emma Bovary que quis viver a vida e o amor das novelas que lia. O paradigma dos/as filhos/as do livro nos ajuda a compreender de que modo a subjetivação política se dá por um processo de inscrição. Ele também nos ajuda a compreender a estranha relação da democracia com a literatura e da política com a estética de maneira geral. Os filhos e as filhas do livro empreendem uma política que é, essencialmente, estética porque criam uma cena de dissenso. Falamos acima que a comunidade política é uma comunidade dividida. A divisão que a política opera é uma divisão nos modos do ser, do fazer, do ver e do dizer. A política existe na medida em que põe em cena outro mundo,

outros modos do sensível. É por isso que, para Rancière, ela quer dizer dissenso. Dissenso não é o desacordo entre os partidos políticos ou entre os movimentos sociais. Não é o fato de que um diga A e outro entenda ou replique B. Dissenso é o modo mesmo de exercício da política na comunidade. Uma comunidade é política na medida em que for uma comunidade de partilha ou de divisão. Ela é, como o dirá Rancière (2011, p. 140),

no sólo dividida en grupos de intereses o de opiniones divergentes, sino dividida respecto de sí misma. Un pueblo político no es nunca lo mismo que la suma de la población. Es siempre una forma de simbolización complementaria respecto de cualquier recuento posible de la población y de sus partes.

Essa simbolização foi feita quando Blanqui disse “proletário” ao invés de informar um ofício. Mas “proletário” não é tão só a declaração de que se pertence a um coletivo. É também a chave de acesso a outro mundo, um mundo que não deveria existir e que, por isso, instaura uma distância.

Há sempre uma pulsão por suprimir qualquer distância e qualquer possibilidade de distância. Como mostramos anteriormente, a igualdade e a emancipação não são a sincronia material ou econômica da sociedade. A igualdade não quer dizer igualdade de condições. A emancipação não é a saída dos indivíduos de sua imaturidade. Ambas existem onde há uma distância, a das inteligências. É ela que resguarda um indivíduo da presença violenta de um mestre. É como instituidora de distância, enfim, que poderíamos compreender a política e, também, a democracia. A estética da política é, então, compreendida sob a forma de uma reconfiguração da partilha do sensível. Ela faz ver algo outro, faz ouvir o que não se ouvia. Cria um mundo aí onde já havia um. O papel da política, portanto, se dá na criação conflituosa de uma esfera nova de sensibilidade. Dessa maneira, Rancière (2012c, p. 48) entenderá que o dissenso faz ver que “não há realidade oculta sob as aparências, nem regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha a todos sua evidência”; faz ver, em suma, “que toda situação é passível de ser fendida no interior, reconfigurada sob outro regime de percepção e significação”. Há dissenso quando está em jogo a multiplicidade de sentidos que há na comunidade. Sob prerrogativas muitas vezes identitárias, alguns autores farão coincidir um nome a um sujeito específico, mas isso em favor de seu próprio sistema de pensamento, pois

[a] fantasia do intelectual é a de um discurso dos de baixo com a positividade que seria ao mesmo tempo pura negatividade: o discurso do despossuído, do condenado da terra, aqueles excluídos do poder, aqueles que nada têm a perder além de suas correntes, e que são movidos somente pelo desejo de não ser mais oprimidos. É uma questão de tristeza ou raiva para os intelectuais descobrir que os de baixo nunca se conformam a seu conceito: eles têm sempre outros desejos, sempre outras coisas a perder além das correntes; e falam muito – de verdade, justiça e moralidade, de

dignidade, de trabalho bem feito, de família... Isso levanta dilemas preocupantes para os intelectuais. Alguns deles suprimem os trabalhadores a fim de manter a pura negatividade da revolução, enquanto outros preferem renunciar à revolução a fim de permanecer com os trabalhadores (RANCIÈRE, 2012d, p. 109).

Os intelectuais têm sempre, desse modo, uma palavra exata para dizer sobre os pobres ou sobre os trabalhadores, de modo que os desejos ou as revoluções desses são sempre falsos ou impostos pela ideologia quando não correspondem com um sistema de pensamento. Talvez o problema não seja os intelectuais terem sempre algo exato a dizer, mas que sua exatidão não conceba que outro mundo é possível fora dos limites dos conceitos. Talvez o problema seja que os conceitos dos intelectuais não concebam uma cena de dissenso e, com ela, o nascimento de outro sujeito. Segundo Rancière (2012c, p. 49), “é nisso que consiste o processo de subjetivação política: na ação de capacidades não contadas que vêm fender a unidade do dado e a evidência visível para desenhar uma nova topografia do possível”. É assim que devemos compreender que a política é estética, ela é dissenso e é ficção. Mas o que e como devemos entender essas três coisas e de que modo se relacionam com a política?

A relação entre estética e política se torna inteligível no regime estético da arte. Esse regime é político porque instalou a eficácia de uma desconexão ou a eficácia de um dissenso. É por causa desse dissenso que compreendemos a relação entre estética e política. Como Rancière não crê que esta seja o exercício do poder nem a luta pelo poder (como deve ter ficado claro até aqui), a política nada tem a ver com o governo ou a instituição de novas leis, mas com a configuração das palavras e dos atos de palavra que essas duas coisas encetam. A política se estrutura na figura do litígio, ou seja, em “saber que objetos e que sujeitos são visados por essas instituições e essas leis”. Ela é “a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns” e “rompe a evidência sensível da ordem ‘natural’ que destina os indivíduos e os grupos ao comando ou à obediência, à vida pública ou à vida privada, votando-os sobretudo a certo tipo de espaço ou tempo, a certa maneira de ser, ver e dizer”, de modo que, ainda de acordo com Rancière, “[se] a experiência estética toca a política, é também porque se define como experiência de dissenso, oposta à adaptação mimética ou ética das produções artísticas com fins sociais” (RANCIÈRE, 2012c, pp. 59-60). A estética é política e a arte é política não por causa das intenções do/a artista ao fazer sua obra ou sua performance. Elas são políticas por sua capacidade de criar uma cena de dissenso, por operar uma “reconfiguração da experiência comum do sensível”. Pode-se falar de uma articulação da arte e da política porque “não porque [a arte] apresenta um conteúdo engajado em tal ou qual causa defendida pelo artista, mas porque promove uma reconfiguração nos modos de divisão, fazendo aparecer o que a cultura acha que deve ou não entrar no quadro” (HUSSAK v. V. RAMOS, 2014a, p. 17).

Decerto, não deveremos entender, por isso, que a arte virá cumprir as “promessas” que cabe à política realizar. Ambas encenam a reconfiguração de uma partilha dada do sensível a seu modo. A política “se define por não ter espaço próprio, na exata medida em que é uma perturbação dos espaços já dados”; a arte, todavia, “tem efetivamente um espaço que lhe é próprio, e no qual apenas pode produzir efeitos específicos. Um espaço que pode desdobrar-se tanto nos museus ou nas salas de projeção quanto nos sites da Land art ou sobre as calçadas em que se realizam as performances” (ASPE, 2013, pp. 81-2). Sozinha, a arte não pode fazer muita coisa.

Para que a arte possa participar da política, é necessário que haja já uma política revolucionária, ou algo que se aproxime dela. É disso que se esquecem todos os que não cessam de clamar que é filmando, escrevendo, ou estando no palco, que fazem a política. [...] Uma obra, independentemente do que pode ser por outro lado o seu próprio valor, pode ter um teor político – mas este teor é-lhe dado por uma política efetivamente existente e pela maneira pela qual ela se inscreve ali. Se não é o caso, ou seja, se não há política suficientemente consistente, a obra não pode por ela mesma produzi-la (ASPE, 2013, pp. 82-3).

A parte dos sem-parte, assim, faz sua conta não a partir da *hexis* da palavra, mas a partir da situação comum de sua *aisthesis*. Ela faz ver que compreende e que, por isso, partilha igualmente da comunidade da palavra. É o que fazem ver os operários grevistas no século dezenove demarcando ou acentuando uma distinção aparente entre a política antiga e a moderna. Por um lado, dirá Rancière (2018, p. 73), “[a] política da Antiguidade prendia-se ao único erro de conta desse *demos* que é ‘parte’ e todo, e dessa liberdade que pertence só a ele ao mesmo tempo que pertence a todos”. Erro de conta único porque se tratava de uma comunidade ordenada apenas em duas “partes”, ricos e pobres ou patrícios e plebeus. Por outro lado, “[a] política moderna existe pela multiplicação dos mundos comuns/litigiosos passíveis de ser extraídos da superfície das atividades e das ordens sociais. Existe pelos sujeitos que essa multiplicação autoriza, sujeitos cuja conta é extranumerária”. Isso quer dizer que, mesmo em uma enunciação como “Nós, os trabalhadores”, por exemplo, há uma abertura para uma multiplicidade da conta, pois os trabalhadores que se dizem trabalhadores são também mais e menos que isso ou as mulheres que se dizem mulheres são mais e menos que elas mesmas. A política moderna é estética porque a estética é “o que coloca em comunicação regimes separados de expressão” (RANCIÈRE, 2018, p. 71). Isso não quer dizer que a política antiga não o fosse. Quer dizer, antes, que, é por ter havido uma autonomização da estética na modernidade, essa relação se tornou explícita para nós.

A estética assim autonomizada é, em primeiro lugar, a emancipação das normas da representação, em segundo lugar, a constituição de um tipo de comunidade do sensível que funciona sob o modo da presunção, do *como se* que inclui aqueles que não estão

incluídos, ao fazer ver um modo de existência do sensível subtraído à repartição das “partes” e das “partes” (RANCIÈRE, 2018, p. 72).

A política moderna se opõe a qualquer forma de consenso. Ela se institui pela invenção de uma cena de dissenso e pela enunciação da existência de um sujeito. Rancière (2018, pp. 67-8) ilustra-o bem com a seguinte cena:

Esses senhores nos tratam com desprezo. Pedem ao poder que nos persiga; ousam nos acusar de *revolta*. Mas seríamos nós seus escravos? Revolta! quando pedimos o aumento de nossa paga, quando nos associamos para abolir a exploração de que somos vítimas, para reduzir as agruras de nossa condição! Na verdade, há impudor nessa palavra. Ela, por si só, justifica a determinação que tomamos.

Essa resposta dos operários a seus patrões se estrutura sob a forma de um desentendimento e de um dissenso. Em geral, as duas palavras são compreendidas como sendo uma única e mesma coisa. Essa operação é possível, mas há que se tomar algum cuidado. O dissenso diz respeito à configuração ou reconfiguração do sensível. O desentendimento quer apontar para um ato específico do uso das palavras. A resposta dos operários é uma cena de desentendimento, uma vez que se passa em torno da palavra “revolta”. Eles querem fazer ver a seus patrões que suas reivindicações são justas e que, portanto, chamá-las de revolta não tem razões de ser. É essa cena de desentendimento que instaura o dissenso, que cria um mundo que não existia. A palavra “revolta” dita pelos patrões é compreendida a partir de uma situação de consenso, dita porque, para eles, o direito ao salário ou à manifestação dos trabalhadores não existe. Entende-se, em geral, por consenso o comum acordo firmado pelos partidos e os movimentos sociais ou a resolução dos impasses de governo tirada da “vontade popular”. Para Rancière (2012c, p. 67), todavia, “[a] palavra *consenso* significa muito mais que uma forma de governo ‘moderno’ que dê prioridade à especialidade, à arbitragem e à negociação entre os ‘parceiros sociais’ ou os diferentes tipos de comunidade”. Dito de outro modo, “consenso significa acordo entre sentido e sentido, ou seja, entre um mundo de apresentação sensível e um regime de interpretação de seus dados”. É a forma de racionalidade que interrompe ou tem por fim interromper qualquer processo de subjetivação política na medida em que ele “[s]ignifica que, quaisquer que sejam nossas divergências de ideias e aspirações, percebemos as mesmas coisas e lhes damos o mesmo significado”. Assim, os operários fazem “revolta” porque o que fazem não pode ser senão isso. O consenso não abre espaço para que se ouça uma palavra onde se julgaria haver apenas ruído e balbúrdia. Ele é apenas um modo de reduzir ou mitigar a distância de sentido a sentido ou, melhor, é a própria redução.

Ao se contrapor ao consenso, a política institui um sujeito novo. É aí onde encontramos a relação da política e da ficção, pois “[o] trabalho da política que inventa sujeitos novos e

introduz objetos novos e outra percepção dos dados comuns”, diz Rancière, “é também um trabalho ficcional. Por isso, a relação entre arte e política não é uma passagem da ficção para a realidade, mas uma relação entre duas maneiras de produzir ficções” (RANCIÈRE, 2012c, p. 75). A política não é a atividade que viria livrar o povo das ilusões que o consenso (a democracia liberal, a ideologia, o poder e todas essas palavras que são remetidas ao vocabulário do mundo às avessas da dissimulação dominante) inculca em suas cabeças. Ela não é, contrariando a sabedoria sociológica de uns, uma “coisa difícil” acerca do que a teoria viria clarificar as opiniões errôneas. A política é ficção porque é uma forma de partilhar o sensível, de reconfigurá-lo a partir de criações novas. Mas o que seria uma ficção? Por que, contra a sólida tradição da filosofia e da sociologia segundo as quais a política ou é desmistificação ou é resultado do real, Rancière a associaria ao conceito de ficção?

Dois trechos de sua obra explicam essa relação. Em *A partilha do sensível*, Rancière (2009a, p. 17) considera que as práticas artísticas são “maneiras de fazer” que “intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” e, desse modo, a arte se torna uma questão política. Com isso, ele torna visível uma política da estética, isto é, a capacidade que a arte, singularizada em nosso tempo, tem de criar novos sentidos e estabelecer novos recortes da realidade. Basta que nos lembremos da relação de Platão com a poesia. Desde o filósofo grego, a poética é política pela simples razão de que “não há poética pura”. Como dirá Rancière (2017b, p. 120), “[e]nquanto ela for uma arte de compor fábulas que representam caracteres e agem sobre caracteres a poesia pertence a uma experiência política do sensível”, isto é, ela pertence “à relação entre os *nomoi* da cidade – as leis que nela reinam, mas também as melodias que nela são cantadas – e o *ethos* dos cidadãos – seu caráter, mas também seu humor”.

No caso de Platão, a relação da poética de da política se dá dentro de um regime de inteligibilidade em que cada corpo ocupa uma posição muito “própria” na comunidade, mas nem por isso a poeticidade deixa de tecer seus fios em torno da questão política. Desse modo, a primeira exprime algo da segunda “pela conjunção entre um certo tipo de personagem que se deve ou não imitar e uma certa posição da enunciação que convém ou não àquilo que deve ser o *tom* da cidade”. Platão parte de uma concepção ética para a qual não há política. Mas é nessa concepção que ele abre espaço para pensarmos a poética ou a escrita como um modo de relação com uma partilha do sensível. Desse modo, podemos vislumbrar por que, para Rancière, política é ficção. Em primeiro lugar, deve-se ter em mente que o “real” não existe, que ele é, na verdade, objeto de uma ficção, isto é, “de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o

visível, o dizível e o factível” (RANCIÈRE, 2012c, p. 75). Em segundo lugar, quanto à relação da estética e da política, as práticas da arte apenas “contribuem para desenhar uma paisagem nova do visível, do dizível e do factível” criando uma nova ou novas ficções, forjando “contra o consenso outras formas de ‘senso comum’, formas de um senso comum polêmico”. Uma partilha do sensível será, portanto, uma ficção, um recorte sensível. É por isso que Platão proscree os poetas da república, não porque mintam, mas porque ele acredita “na impossibilidade de se fazer duas coisas ao mesmo tempo”. Ou seja, a um artesão não lhe é dado o direito de ir ver as sombras no teatro porque o trabalho não espera. “A questão da ficção é”, dirá Rancière (2009a, p. 17), “antes de tudo, uma questão de distribuição dos lugares”. Isso ocorre ao teatro e, também, à escrita. A literatura, por exemplo, é ficcional não porque seja um trabalho de fabulação, mas porque, “circulando por toda parte, sem saber a quem deve ou não falar, [...] destrói todo fundamento legítimo da circulação da palavra, da relação entre os efeitos da palavra e as posições dos corpos no espaço comum”. E ela surge, precisamente, dentro desse regime de inteligibilidade da arte que dá a esta sua singularidade ao romper com as regras da representação. A estética é política, quer dizer, há uma política da estética, na medida em que vem desvincular as imagens, as palavras etc. de seu destino dito natural. A era da estética é aquela em que “os gêneros não correspondem mais a tipos de personagem (a tragédia para o nobre, a comédia para as pessoas do povo), e onde as próprias artes não são mais hierarquizadas” (ASPE, 2013, p. 71). A política da estética “tem por efeito perturbar a hierarquia entre as artes e entre os gêneros no interior de uma arte”, “estilhaçando” a barreira que dividia a humanidade entre os que agiam e os que não agiam, mas também estilhaçando a regra de destinação das artes para cada humanidade.

Ora, ninguém supõe, em geral, que um trabalhador tire seu tempo livre para ler um livro ou para assistir a uma peça de teatro e passar a noite debatendo ou escrevendo sobre o que leu ou viu, mesmo que deva ir trabalhar bem cedo no outro dia. Mas, também, ninguém supõe que, caso esse trabalhador faça tudo isso, ele esteja fazendo política, pois ela, como é geralmente entendida, é coisa dos homens de ação, dos homens que não se alienam diante das sombras do cinema ou das palavras ilusórias dos romances. Essa sabedoria de cientistas que gostariam de colocar o povo em cena, mas que acaba afirmando-o em sua posição de imaturidade (*Unmündigkeit*, diria Kant), não concebe que, se é verdade que os “dispositivos imagéticos” conseguem manipular nosso olhar, eles também “podem desafiar-nos a ver e interpretar, isto é, a sentir pela própria sensibilidade, a pensar pela própria razão. As imagens não carecem de realidade, mas a sua realidade não é simples” (PELLEJERO, 2013a, pp. 76-7).

Esse embaraço da ordem policial dos corpos é onde podemos encontrar a potência emancipatória da arte. Platão critica o teatro e a escrita por fazerem parte ou se identificarem a certo regime da política, “um regime de indeterminação das identidades, de deslegitimação das posições de palavra, de desregulação das partilhas do espaço e do tempo” (RANCIÈRE, 2009a, p. 18). Esse regime da política que vem embaraçar as fronteiras estabelecidas é o que Rancière, mas Platão antes dele, chamou de democracia, ou seja, “o regime das assembleias de artesãos, das leis escritas intangíveis e da instituição teatral”. Ao teatro e à escrita, Platão opõe outra forma de arte, a coreografia da “comunidade que dança e canta sua própria unidade”, uma figura do grande corpo coletivo orgânico e harmônico funcionando exatamente de acordo com o fim a que se destina. O que a política (leiamos, também, dissenso ou democracia) faz ver é a contingência do real. O que ela faz ver é que “[n]ão há real em si, mas configurações daquilo que é dado como nosso real, como objeto de nossas percepções, de nossos pensamentos e nossas intervenções”, que ele “é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível” (RANCIÈRE, 2012c, p. 74). É o consenso, quer dizer, a “ficção dominante” que gostaria de se apresentar como real, como destino insuperável e intransponível da humanidade. A esse niilismo a política responde: há sempre esperança para quem não abandonou a igual capacidade de criar.

Conclusão: a coragem da esperança

“As palavras, como sabemos, têm o poder de fazer desaparecer as coisas, de as fazer aparecer enquanto desaparecidas, aparência que nada mais é senão a de um desaparecimento, presença que, por sua vez, retorna à ausência pelo movimento de erosão e de usura que é a alma e a vida das palavras.”

Maurice Blanchot, *O espaço literário*.

O que quer dizer, então, o destino das palavras? O que colocamos até aqui talvez ofereça alguma noção sem que um comentário ulterior seja necessário. As palavras têm essa potência toda singular de se ligar às situações as mais diversas e nelas atestar seu sentido. Elas não carregam nenhum sentido que não pudesse ser repensado, colocado à prova ou modificado. Elas são, precisamente, o que nos abre as portas para as ressignificações, pois é com elas que pensamos e pomos em cena um mundo comum. É pelas palavras que comunicamos nossas alegrias e dores, nossos ódios e amores, e todas essas coisas que supõem que os/as outros/as a quem as comunicamos podem partilhar, igualmente, conosco. Elas revelam, então, que, se são dirigidas a alguém, são-no na expectativa de que as compreenda. Ninguém abre a boca senão pela esperança de se fazer compreender e ninguém pode ser compreendido se não fizer o esforço ou tiver a obstinação de abrir a boca. O silêncio diz muito, é verdade, mas ele só diz muito para quem quer ouvir nele qualquer coisa, ou seja, para quem põe suas próprias representações por detrás da aparência quando não há atrás dela nada que nós mesmos não tenhamos posto (Hegel). E o que pomos atrás da aparência são nossas palavras, como o que ouvimos no silêncio são nossos sentidos. Não foi à toa que dedicamos este trabalho a tratar delas, pois elas demarcam o terreno de uma igualdade partilhada e algo de que não podemos nos livrar.

Foi isso que Joseph Jacotot compreendeu quando viveu sua aventura intelectual. O pedagogo extravagante entendeu que a emancipação só depende do esforço de traduzir as palavras escritas em um pedaço de papel ou pronunciadas por alguém. E traduzi-las significa verificar a igualdade das inteligências, verificar que o que uma pessoa pensa ou diz todas as outras podem pensar e dizer também. A aventura de Jacotot coloca em evidência aquilo que um poeta, Keats, exprimirá mais tarde, a saber, que qualquer um/a pode governar a Europa, desde que siga seu próprio caminho. Lição insuportavelmente individualista diante de certos olhos que creem na existência de uma ciência revolucionária. É que o pedagogo sabe da impossibilidade da emancipação social, pois a sociedade tem um núcleo de gravidade que puxa

tudo sempre para o centro, como sabe que ninguém se emancipará se não quiser fazê-lo. A emancipação de cada um/a não é fruto das instituições nem de um partido. Ela é fruto da vontade em querer se emancipar e da verificação de que um mundo e uma potência comuns são partilhados. Jacotot, nesse sentido, é muito sóbrio. Não se trata de resignação diante de uma violência cada vez mais compulsória de um capitalismo que faria se perder o fio social, tampouco se trata de uma reprodução mistificada dos ideais egoístas de uma sociedade burguesa florescente. A lição de Jacotot, em nosso tempo, é bem mais bonita. Ela exprime a compreensão lúcida de que nunca houve um fio perdido porque nunca houve conexão social. Só há palavras, corpos e verdades, mas essas coisas não “congraçam” os humanos (RANCIÈRE, 2015). As palavras são tanto o que evidencia um comum quanto o que lhe interpõe uma distância. E é graças a esse conflito entre aproximação e distanciamento que existe qualquer comunicação. Ninguém fala quando algo é óbvio demais e ninguém pode falar quando ele é ininteligível.

As coisas são comunicáveis porque há uma única inteligência em operação no gênero humano. Isso é uma opinião, não algo que se possa provar, mas algo que se pode verificar. Foi o que exprimiu Kant com seu conceito de humanidade, foi o que verificaram os proletários franceses do século XIX em suas noites (como expusemos no primeiro capítulo). A emancipação não é garantida pelas instituições, mas se conquista pela crença na igualdade. Se Bourdieu é criticado por Rancière (2019a), é porque, com sua ciência, ele não se pôs a verificar a possibilidade da igualdade, mas a afirmar a realidade da desigualdade. Em vez de postular uma inteligência igual, o cientista preferiu encontrar nas “condições concretas” da realidade a marca de um mero estigma de classe. Assim, os proletários franceses que procuravam por sua emancipação estética, por exemplo, não podiam fazê-lo porque o gosto ou o padrão de gosto era dominado apenas pela burguesia, de modo que a inteligência, o que é e o que pode fazer, ficaria determinada ou condicionada pela classe a que cada indivíduo pertence. Esse tipo de pensamento que tenta justificar a igualdade no lugar em que ela não pode estar é o que só se depara com a desigualdade. Foi por isso que Jacotot foi tão importante para Rancière e, por conseguinte, para a construção da história do destino das palavras. O que ele nos ensina é que podemos fazer e aprender qualquer coisa, desde que o queiramos, já que podemos traduzir, por nossa inteligência, o que lemos, ouvimos etc.

Jacotot, decerto, não está alheio ao que ocorre em sua época. Ao contrário, parece exprimi-la muito bem. Apesar de ser um homem do século das luzes (RANCIÈRE, 2015), Jacotot está imerso no século das revoluções e de uma revolução particular, a estética. O século XIX vê nascer não só os movimentos operários e a burguesia que os explora, mas também viu

nascer o que chamamos de literatura, a arte da palavra escrita. Nesse século, a literatura deixa de ser uma técnica da escrita e se torna uma arte expressiva. Deixa de ser uma técnica porque rompe com o regime representativo que determina os modos de execução da obra e os de sua destinação social. Quer dizer que uma obra escrita tinha que seguir certas regras de disposição das cenas e das personagens na história e os modos de linguagem apropriados a cada uma delas. Isso impedia que um rei fosse representado como um plebeu ou um herói como uma pessoa do povo. Por sua vez, essas regras davam à obra seu caráter apropriado a um público determinado, uma vez que elas estabeleciam o decoro da obra e das personagens da composição diante da audiência. Era decoroso que um herói perseguisse grandes ações e um fim sublime diante de uma audiência de aristocratas, mas não o seria se esse herói fosse, na verdade, um bufão apaixonado sofrendo por amor. Não há nada trágico nisso, como não dá nenhum ensinamento. Ao romper com essas regras, a literatura torna indistintas as personagens e sua destinação. É verdade que dificilmente um/a proletário/a no século XIX pudesse se dar ao luxo de comprar um livro, de modo que esse permanecia objeto do consumo das classes altas da sociedade. Todavia, as aventuras das personagens dos romances tampouco eram apropriadas para os membros dessas classes, como tampouco tinham a pretensão de ensinar qualquer coisa. Pois, no fundo, não se aprende muito sobre como ter uma boa retórica lendo *O corcunda de Notre Dame* ou *Madame Bovary*. E é porque não ensina nada que levaram Flaubert ao tribunal por ter escrito tal fonte de prazeres vazios.

A revolução estética coloca em cena essa democracia que o regime representativo barrava. Trata-se de uma democracia porque dá a ver o que não podia ser visto e cria uma cena de igualdade na qual cada coisa é tratada com dignidade. A revolução estética põe em marcha uma democracia porque dá aos detalhes, ao supérfluo, ao que não intervém nas ações e decisões das personagens acesso a um espaço outrora rejeitado na obra. Se há espaço para falar das roupas fora de moda de Charles Bovary ou do barômetro quebrado da senhora Aubain (RANCIÈRE, 2017a), é porque o olhar do/a escritor/a já não se limita mais à mesquinhez da hierarquia separando homens ativos de homens passivos. Quando Flaubert fala do “estilo como maneira absoluta de ver as coisas”, o que ele enuncia e anuncia não é a era da escrita presa às idiossincrasias do/a autor/a, mas a era de uma escrita para a qual as coisas, cada coisa, têm direito a se mostrar como tal, em sua verdade. Certamente, Flaubert não é o responsável por essa revolução e Rancière (nem nós) nunca disse tal absurdo. Se ele é referido, é porque foi quem melhor exprimiu o que já estava em marcha na obra de Balzac ou Hugo. Flaubert mesmo é apenas mais um nessa grande teia em que o fio original sempre-já se perdeu.

Democracia literária que funda o grande império da ciência humana. O que parece um disparate, à primeira vista, revela algo mais interessante na racionalidade fundadora das humanidades. Em geral, há uma tendência a negar qualquer grau de parentesco entre a literatura e a ciência social na medida em que aquela é concebida meramente como arte e, portanto, como objeto de fruição, e esta como o tipo de saber que revela os segredos escondidos da sociedade e do qual nenhum prazer pode ser retirado. Não foi nossa intenção dizer que a ciência e a literatura sejam a mesma coisa, embora tenhamos dito que esta abre o terreno no qual aquela viria se consolidar, de modo que o núcleo racional da ciência é literário. Basta que nos recordemos, de passagem, de Michelet, Marx e Braudel (como expusemos no terceiro capítulo). É certo que as obras desses autores têm pretensões de serem científicas, de apresentar alguma verdade escondida aos olhos das pessoas comuns. Mas apresentar documentos não basta, pois eles querem ser cientistas, não curadores de uma coleção de papéis velhos que, separados, não fazem sentido a quem os lê. Certamente, tais documentos são providos de uma riqueza oculta, mas, para encontrar o tesouro, é preciso juntar as partes do caminho e percorrê-lo. O que dá a um texto sua cientificidade não é a apresentação de informações e dados, mas a construção de uma cena na qual possam ser compreendidos como participantes imprescindíveis. Um arqueólogo descobre em umas ruínas o segredo de uma cultura há muito perdida do mesmo modo que o poeta vê no torso incompleto de um deus grego a marca de um imperativo: “Deves mudar tua vida” (Rilke). É claro que o arqueólogo dispõe de um método muito distinto do do poeta, mas, no fundo, a ideia que exprimem é a mesma, a saber, ouvir na inércia e mudez da pedra as palavras que ela, todavia, não pode dizer. É por isso que Michelet silencia os escritores das cartas de amor à república francesa para fazer falar, em seu lugar, o sentido de que esses escritores nem sequer tinham consciência. É por isso que Marx, leitor de Ésquilo e Balzac, constrói uma dramaturgia, a partir do ruído surdo da produção de mercadorias, para explicar o segredo da exploração do trabalho e da produção de mais-valor. É por isso que Braudel decreta a morte de um rei, Filipe II, e põe em seu lugar um mar, seus processos geológicos e econômicos, sociais e climáticos, para contar a verdadeira história do Mediterrâneo. O que eles fizeram foi, cada um a seu modo, contar uma história pela construção de uma ficção, ou seja, pela criação de um recorte do e no sensível, atestando que a realidade poderia ser encontrada ou verificada em suas próprias palavras. Se Deus está morto na modernidade, o que resta são apenas as palavras em busca de um corpo. Como nos lembra Peter Sloterdijk (2019, p. 12): “Não são os comerciantes e marinheiros os responsáveis pela reforma do mundo como conjunto de esboços, mas pensadores que suspenderam a paralisia metafísica do futuro”. São as palavras

órfãs que mobilizam um mundo caído fora de Deus. Com a queda da autoridade, só nos resta a segurança de nossas próprias criações.

A ciência é, em suma, uma ficção. Não quer dizer que as obras científicas careçam de verdade. Quer dizer, simplesmente, que elas criam as condições pelas quais algo que não aparecia, porque incompreendido, apareça. Operação similar empreendida pela política, pois ela também é uma atividade de ficção. A política é a atividade que torna visível o que não era visto, audível o que não ouvido etc. É a atividade que faz um recorte do sensível pela transformação das condições de aparecimento dos sujeitos. Assim como a literatura põe em cena o supérfluo, o que não tinha direito de ser representado dentro das hierarquias do regime representativo, a política põe em cena a parte da comunidade que não tinha parte nela. Ela é a atividade que reconfigura uma partilha do sensível que é o tecido comum no qual se encontram uma razão igualitária e uma desigualitária. O comum da política só pode existir na medida em que existir o comum da política, essa razão que faz a partilha desigual da igualdade. Pois não pode haver política se não houver um comum que lhe ponha em oposição e em relação a uma política e enquanto não houver a comunicação que permita a passagem de uma à outra. A política é a atividade de verificação da igualdade, mas também o que coloca um litígio entre dois mundos opostos. Ela é o que possibilita, por um ato de inscrição, o nascimento ou aparecimento de sujeitos novos (o *demos* ateniense, os plebeus romanos, os proletários, os negros, as mulheres etc.). Sem as palavras, sem os sentidos circulando sem pai legítimo, dificilmente veríamos o surgimento desses sujeitos litigiosos. A política é, de fato, um conflito sobre quem pode ou não tomar parte dos assuntos comuns. Mas é também um litígio em torno das palavras e dos usos que elas têm na comunidade. Dizemos “vidas negras importam” e vemos em jogo todos os sentidos e todas as implicações possíveis que tal frase pode ter. Ela joga com os sentidos do que quer dizer uma “vida”, uma “vida negra”, mas também afirma que há vidas que importam, enquanto outras não, etc. Sem esse conflito em torno das palavras, dificilmente uma comunidade seria encenada. A política é ficção, enfim, porque trata de inscrever, como existente, uma parte que não tem parte nos assuntos da comunidade. Ela faz ver que o que chamamos de realidade é uma construção que pode ser modificada, faz ver que o real é, ele também, uma ficção.

As palavras, desse modo, tecem o comum que partilhamos e, por meio delas, podemos inventar outros comuns. Elas são o que encontramos em nossa comunicação cotidiana, mas também nas obras literárias e nas que julgamos, em geral distantes, da ciência. Elas demarcam os limites de nossa experiência de mundo. Mas a fronteira é sempre o limiar entre a

impossibilidade de seguir adiante e o desejo de fazê-lo. As palavras são, portanto, o que nos prende no aqui-agora de nossas vidas ordinárias e o que nos projeta para outros lugares e tempos. Aguçam nossa imaginação ou condenam-nos à esterilidade. A verdade, no final das contas, é que não há uma regra sobre como as receberemos e interpretaremos. A única coisa que sabemos é que elas nos tocam porque dão sentido. Cabe-nos apenas saber como senti-las.

Foi isso que tentamos mostrar nesta curta viagem que fizemos ao país da obra de Rancière. Se há alguma lição a extrair dela, é a de que não devemos parar de pensar, de inventar e de criar. É a lição de que a democracia não é simplesmente o reino dos desejos irrefreáveis, mas uma atividade que se verifica quando operários/as se negam a dormir à noite para escrever ou ler; quando escritores resolvem pôr em cena personagens que gostariam de viver, aqui e agora, a vida que se vive nos livros; quando os historiadores ouvem, nas palavras mudas dos documentos, das rochas ou do mar, a história de um povo e de um mundo presente na textura das coisas; quando aqueles/as que não têm parte na comunidade verificam a igualdade de que são interditados/as e encenam, eles/as mesmos/as, aquilo que procuram.

A obra de Rancière não nos diz que as coisas vão melhorar nem como devemos fazê-las melhorar. Essa é, precisamente, a posição de reformador que ele evita, de modo que não devemos procurar aí as respostas que só encontraríamos nos partidos ou nas palavras dos especialistas. Pois elas, muitas vezes, só se encontram dentro de certos enquadramentos disciplinares que Rancière, todavia, evita. Ele é um pensador indisciplinar (cf.: VOIGT, 2019, pp. 167-ss), quer dizer, um pensador que caminha, como o democrata que espalha sua palavra e que, pouco a pouco, reúne ao redor curiosos que logo se dispersarão (cf.: RANCIÈRE, 2012a, p. 95). Não faz mal que se dispersem. Certamente, dormirão com a posse de uma palavra diferente com a qual poderão, amanhã, construir um novo presente e poderão saber que “[m]uitas janelas podem, assim, ser abertas ainda. Muitos modos de olhar e pensar a escrita, de estar *entre*, de ver as bordas da escrita se moverem e redesenharem mais e mais uma vez, incansavelmente” (BLANCO, 2018, p. 209). O trabalho incessante do pensador, apesar de não nos dar respostas, nos permite ver que sempre há espaço para algo diferente e que isso se encontra no trabalho mesmo de uma democracia que “[e]stá entregue apenas à constância de seus própria atos” (RANCIÈRE, 2014a, p. 122). E, com efeito, essa palavra problemática “tem por que suscitar medo e, portanto, ódio, entre os que estão acostumados a exercer o magistério do pensamento. Mas, entre os que sabem partilhar com qualquer um o poder igual da inteligência, pode suscitar, ao contrário, coragem e, portanto, felicidade”. Ao contrário dos/as que vêm anunciar que os tempos de desorientação popular são os tempos propícios para a

filosofia, quer dizer, para aqueles/as que têm uma chave de leitura da conjuntura e, portanto, uma resposta para os problemas, a obra de Rancière anuncia outra coisa: não o saber do filósofo, que tem medo da “desorientação” do povo, mas a coragem do povo democrático, que surge pela esperança.

Bibliografia

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996 (Coleção “*Os pensadores*”).

_____. **Política**. São Paulo: Edipro, 2019. Trad.: Maria Aparecida de Oliveira Silva.

ASPE, Bernard. A revolução sensível. **Aisthe**. Vol. VII, nº 11, pp. 61-88, 2013. Disponível em: < <https://revistas.ufrj.br/index.php/Aisthe/issue/view/7/showToc> >. Acesso em: 21 de julho de 2020.

BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. Trad.: Mariana Appenzeller.

_____. **Logics of worlds**. London: Continuum, 2009. Trad.: Alberto Toscano.

BALLANCHE, Pierre-Simon. “Formule générale de tous les peuples appliquée à l’histoire du peuple romain”. **Revue de Paris**, set. 1830.

BLANCO, Daniela Cunha. **Rancièrre: bordas da escrita**. Dissertação (mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

BRAUDEL, Fernand. **La Méditerranée et le monde méditerranéen à l’époque de Philippe II**. 1ª ed. Paris: Armand Colin, 1949; 2ª ed. Paris: 1966. 2.v.

CECCHINATO, Giorgia. O dever de compartilhar e a necessidade de discutir: sobre a finalidade intersubjetiva do gosto. In: CECCHINATO, Giorgia; PAZETTO, Debora; COSTA, Rachel (Orgs.). **Os fins da arte**. Belo Horizonte: Relicário, 2018.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha**. Livro segundo. Porto Alegre: L&PM, 2005. Trad.: Viscondes de Castilho e Azevedo.

_____. **Dom Quixote de La Mancha**. Livro primeiro. Porto Alegre: L&PM, 2013. Trad.: Viscondes de Castilho e Azevedo.

DINIS, Júlio. **As pupilas do senhor reitor**. São Paulo: Editora Ática, 1983.

FERRER, Lorena. Interrogar a lo habitual: la experiencia literaria en su tensión con lo extraordinario. In: VEJA, Francisco (ed.); ROCCO, Valerio (ed.). **Estética del disenso**. Políticas del arte en Jacques Rancièrre. Santiago de Chile: Editorial Doble Ciencia, 2018.

FLAUBERT, Gustave. **Correspondance**. Paris: Gallimard, 1980, t. II.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Porto Alegre: L&PM, 2003. Trad.: Enrico Corvisiere.

FRANCE, Anatole. **O crime de Sylvestre Bonnard**. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1973 (Coleção “*Biblioteca dos Prêmios Nobel de Literatura*”).

HALLWARD, Peter. Staging equality: Rancièrre’s teatrocracy and the limits of anarchic equality. In: ROCKHILL, Gabriel (ed.); WATTS, Philip (ed.). **Jacques Rancièrre**. History, Politics, Aesthetics. Durham & London: Duke University Press, 2009.

HEGEL, G. W. F. **Fé e saber**. São Paulo: Hedra, 2007. Trad.: Oliver Tolle.

HUGO, Victor. **O corcunda de Notre Dame**: edição comentada e ilustrada. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. Trad. e notas: Jorge Bastos.

HURTADO, Jordi Carmona. “La política no es *nomos* sino *nemein*”. Sobre el sentido del reparto de lo sensible en J. Rancière. In: VEGA, Francisco (ed.); ROCCO, Valerio (ed.). **Estética del disenso**. Políticas del arte en Jacques Rancière. Santiago de Chile: Editorial Doble Ciencia, 2018.

HURTADO, Jordi Carmona. A política do ócio plebeu. Vida e ação em Jacques Rancière. **Aisthe**. Vol. VIII, nº 12, pp. 19-34, 2014. Disponível em: < <https://revistas.ufrj.br/index.php/Aisthe/issue/view/229/showToc> >. Acesso em: 21 de julho de 2020.

HUSSAK v. V. RAMOS, Pedro. Modernidade e regime estética das artes. **Aisthe**. Vol. VIII, nº 12, pp. 19-34, 2014a. Disponível em: < <https://revistas.ufrj.br/index.php/Aisthe/issue/view/229/showToc> >. Acesso em: 21 de julho de 2020.

_____. Rancière: história, narrativa, indiferença. **ArteFilosofia**. Ouro Preto, n. 17, pp. 134-144, dez. 2014b. Disponível em: < <https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/issue/view/50> >. Acesso em: 21 de julho de 2020.

_____. “Onde há democracia, há também, em princípio, estética”: Jacques Rancière e as novas dinâmicas de organização social. **O que nos faz pensar**. Rio de Janeiro, vol. 26, n. 40, pp. 237-252, jan.-jun. 2017. Disponível em << >>. Acesso em:

KANT, Emmanuel. **Crítica da faculdade de julgar**. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2016. Trad.: Fernando Costa Mattos.

KOHAN, Walter Omar. **O mestre inventor**: relatos de um viajante educador. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. Trad.: Hélia Freitas.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana**: danças, piruetas e mascaradas. 5ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. Trad.: Alfredo Veiga-Neto.

LONDON, Jack. **Martin Eden**. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro; PRADO, Marco Aurélio Máximo. **Diálogos e dissidências**: Michel Foucault e Jacques Rancière. Curitiba: Appris, 2018.

MARX, Karl. **Crítica da filosofia do direito de Hegel**. Ed. 2. São Paulo: Boitempo, 2010. Trad.: Rubens Enderle e Leonardo de Deus.

MECCHIA, Giuseppina. The Classics and Critical Theory in Postmodern France: The case of Jacques Rancière. In: ROCKHILL, Gabriel (ed.); WATTS, Philip (ed.). **Jacques Rancière**. History, Politics, Aesthetics. Durham & London: Duke University Press, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991. Trad.: Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira.

MICHELET, Jules. **Oeuvres complètes**. Paris: Flammarion, 1973. t.3.

_____. **Histoire de la Révolution française**. Paris: Robert Laffont. 1979.

PAMUK, Orhan. **Meu nome é Vermelho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Trad.: Eduardo Brandão.

PELLEJERO, Eduardo. A lição das imagens: duas observações sobre o *Espectador emancipado*. **Aisthe**, vol. VII, nº 11, pp. 102-109, 2013a. Disponível em: < <https://revistas.ufrj.br/index.php/Aisthe/issue/view/7/showToc> >. Acesso em: 21 de julho de 2020.

_____. Aquém da biopolítica: a parte (sem parte) de Jacques Rancière. **Revista de Filosofia Aurora**. Curitiba, vol. 25, nº 37, pp. 35-55, jul./dez. 2013b. Disponível em: < <https://periodicos.pucpr.br/index.php/aurora/issue/view/70> >. Acesso em: 21 de julho de 2020.

_____. O desterro dos poeta: a crítica platônica das artes miméticas. **Revista Exagium**, 11ª ed., pp. 6-28, jun. 2013c.

_____. *Ethos*, decoro, liberdade: notas sobre os regimes de identificação das artes na obra de Jacques Rancière. **Dialektiké**, n. 3, vol. 2, pp. 19-35, 2016. Disponível em: < <http://www2.ifrn.edu.br/ojs/index.php/dialektike/issue/view/118> >. Acesso em: 21 de julho de 2020.

_____. **Justiça poética**: palavras e imagens fora de ordem. [s. l.]: Carcará - Pesquisas e Movimentos, 2019.

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. 1ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Trad.: Heloisa Jahn.

PLATÃO. **A república**. 3ª. ed. São Paulo: Edipro, 2019. Trad.: Edson Bini.

RANCIÈRE, Jacques. Dissenting words: a conversation with Jacques Rancière. Interviews by Davide PANAGIA. **Diacritics**, v. 30, n. 2, pp. 113-26, 2000.

_____. **Short voyages to the land of the people**. Stanford: Stanford University Press, 2003. Trad.: James B. Swenson.

_____. **Politique de la littérature**. Paris: Éditions Galilée, 2007.

_____. **A partilha do sensível**: estética e política. 2ª ed. São Paulo: EXO Experimental org.; Editora 34, 2009a. Trad.: Mônica Costa Netto.

_____. **La palabra muda**: ensayo sobre las contradicciones de la literatura. 1ª ed. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2009b. Trad.: Cecilia González.

_____. **En los bordes de lo político**. 2. ed. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2010. Trad.: Alejandro Madrid.

_____. **El malestar en la estética**. 1ª ed. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011. Trad.: Miguel Angel Petrecca; Lucía Vogelfang; Marcelo G. Burello.

_____. **A noite dos proletários**: arquivos do sonho operário. Lisboa: Antígona, 2012a. Trad.: Luís Leitão.

_____. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b. Trad.: Mônica Costa Netto.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012c. Trad.: Ivone C. Benedetti.

_____. **The illectual and his people**: staging the people. Vol. 2. Londres: Verso, 2012d. Trad.: David Fernbach.

_____. **O ódio à democracia**. São Paulo: Boitempo, 2014a.. Trad.: Mariana Echalar.

_____. **Os nomes da história**: ensaio de poética do saber. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014b. Trad.: Mariana Echalar.

_____. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. Trad.: Lílian do Valle.

_____. **O fio perdido**: ensaios sobre a ficção moderna. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2017a. Trad.: Marcelo Mori.

_____. **Políticas da escrita**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2017b. Trad.: Raquel Ramallete; Laís Eleonora Vilanova; Lígia Vassalo; Eloisa Araújo Riberio.

_____. **O desentendimento**: política e filosofia. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2018. Trad.: Ângela Leite Lopes.

RANCIÈRE, Jacques; ENGELMANN, Peter. **Politics and aesthetics**. Cambridge; Medford: Polity, 2019a. Trad.: Wieland Hoban.

RANCIÈRE, Jacques. **The edges of fiction**. Medford: Polity, 2019b. Trad.: Steve Corcoran.

RATIER, Félix; RATIER, Victor. Enseignement universel. Emancipation intellectuelle. **Journal de philosophie panécastique**, 1838. [s. l.: s. n.].

ROCKHILL, Gabriel. The politics of aesthetics: Political history and the hermeneutics of art. In: ROCKHILL, Gabriel (ed.); WATTS, Philip (ed.). **Jacques Rancière**. History, Politics, Aesthetics. Durham & London: Duke University Press, 2009.

SIMONE, Nina. **Ain't Got No - I Got Life**. RCA Records, 1968. Disponível em: << <https://www.youtube.com/watch?v=L5jI9I03q8E> >>. Acesso em: 30 jul. 2020.

SLOTEDIJK, Peter. **Pós-Deus**. Petrópolis: Vozes, 2019. Trad.: Markus A. Hediger.

TAINÉ, Hyppolite. **Histoire de la littérature anglaise**. 9. ed. Paris, 1891.

VOIGT, André Fabiano. **Jacques Rancière e a história**: palavras, regimes, cenas. Uberlândia: Edição do autor, 2019.

WHITMAN, Walt. **Leaves of grass - Folhas de relva**. São Paulo: Iluminuras, 2009.