

UFRRJ

**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
FILOSOFIA**

DISSERTAÇÃO

Sobre Rancière e Ibsen

Ana Carolina Calenzo Chaves

2020



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

SOBRE RANCIÈRE E IBSEN

ANA CAROLINA CALENZO CHAVES

Sob a Orientação do Professor

Pedro Hussak van Velthen Ramos

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Filosofia**, no Programa de Pós-Graduação em Filosofia

Seropédica, RJ
Agosto de 2020

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada com os dados
fornecidos pelo(a) autor(a)

C185s Calenzo Chaves, Ana Carolina , 1994-
Sobre Rancière e Ibsen / Ana Carolina Calenzo
Chaves. - Brasília, 2020.
96 f.

Orientador: Pedro Hussak van Velthen Ramos.
Dissertação (Mestrado). -- Universidade Federal Rural
do Rio de Janeiro, PPGFIL/ Filosofia, 2020.

1. Estética. 2. Política. 3. Palavra muda. I.
Hussak van Velthen Ramos, Pedro , 1973-, orient. II
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. PPGFIL/
Filosofia III. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

ANA CAROLINA CALENZO CHAVES

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Filosofia**, no Programa de Pós-Graduação em Filosofia.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM 31/08/2020

Conforme deliberação número 001/2020 da PROPPG, de 30/06/2020, tendo em vista a implementação de trabalho remoto e durante a vigência do período de suspensão das atividades acadêmicas presenciais, em virtude das medidas adotadas para reduzir a propagação da pandemia de Covid-19, nas versões finais das teses e dissertações as assinaturas originais dos membros da banca examinadora poderão ser substituídas por documento(s) com assinaturas eletrônicas. Estas devem ser feitas na própria folha de assinaturas, através do SIPAC, ou do Sistema Eletrônico de Informações (SEI) e neste caso a folha com a assinatura deve constar como anexo ao final da tese / dissertação

Pedro Hussak van Velthen Ramos (Dr.) UFRRJ
(Orientador)

Admar Almeida da Costa (Dr.) UFRRJ

Martha de Mello Ribeiro (Dra.) UFF

João Pedro de Bastos Gonçalves Cachopo (Dr.) NOVA

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. (This study was financed in part by Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001).

Em um momento em que a história se repete em seus termos próprios através de agentes impessoais é preciso agradecer aos componentes elementares das determinações indeterminadas. Olhar o presente com carinho é aprender a amar o caminho – em que as ações se perdem, as intenções são unidas ao mesmo tempo em que múltiplas, desindividualizadas. Agradecer. Buscar o verdadeiro sentido da palavra como postura de vida aberta ao acaso, ao aleatório, à significância do insignificante. Pergunto-me por que essa parte do trabalho é tão preenchida por nomes de pessoas – familiares, amigos, professores e especialistas. Mas aí Deus aparece – como a figura do sol, da lua, do céu, do mar, da flor, da pedra, da habitação e do livro.

Agradeço aos que me colocaram no mundo, minha mãe e meu pai, Ana e Nilo, e à minha irmã de sangue e aos tantos irmãos de espírito, angústias e felicidades. Aos professores que tive no ensino médio: ao professor que falava apaixonadamente de uma baleia que era cachorro; a um professor que fazia ver os significados inscritos nas frases mudas da pintura e o sentido na forma; à professora – que reencontrei fazendo doutorado no IFCS – que me apresentou o texto sobre os ritos corporais entre os Nacirema, me fazendo perceber a familiaridade da estranheza; ao professor de dança que coordenava uma companhia de arte e me fez escrever um comentário sobre Amélie Poulain dentre tantas coisas maravilhosas que me ensinou, como a amar o “outro” e a ver a história na face da linguagem cotidiana; a outro professor de dança que me ensinou a riqueza de expressão da cultura popular e que ensinou muito com seu jeito sincero e apaixonado de ser gente; a uma professora, hoje amiga, que me ensinou a tomar banhos de mar em dias de vento, a entender um pouco mais do mar, afinal, e que me disse verdades sinceras na forma da presença da ausência (verdades que não quis ouvir plenamente e descobri materialmente tornando-me professora); ao professor que apontou os dedos para o céu enquanto o avião passava e explicou a nuvem branca produzida por seu caminhar; a um professor que me apresentou ao mito de Édipo e confessou sinceramente os obstáculos de fazer um trabalho que congregasse vida e teoria depois de falar de Emma e Flaubert; ao professor que me ensinou que uma lâmpada podia ser qualquer coisa; ao professor que explicou com esboços toscos feitos de giz o mito da caverna e, num dia qualquer, achou bonito o desenho que ganhou vida na superfície de minha mão, feito de marca texto colorido; àquela que revelou a possibilidade de ficar “doidão” com yoga; àquele que ensinou a baixar o fogo depois que a água ferve; e ao que ajudou a desconstruir meus próprios pressupostos conservadores na maneira de olhar o transcorrer do tempo. Em suma, a todos os meus professores do falecido – porém presente – Instituto Politécnico da UFRJ em Cabo Frio, escola baseada numa concepção marxista da educação pelo trabalho, que modificou minha vida, meu modo de ser e ver o mundo. Agradeço por nunca terem sido professores convencionais, mas tradutores e, sobretudo, companheiros na estrada da vida e na luta por liberdade. Por terem me ensinado a resistir diante do amor, não abandonando a cena quando o dinheiro demorava meses para desvendar seu cheiro e tom. E, especialmente, a um dos idealizadores, Fernando Amorim, que nos deixou precocemente, desvelando a derrocada de nossa misteriosa catedral do ensino perante as contradições do mundo. Assim, ofereço aos meus professores de outrora um abraço apertado e carinhoso de gratidão. Assim como queria também agradecer aos estudantes que participam comigo do processo de ensino-aprendizagem através do qual garanti minha subsistência e liberdade.

Agradeço imensamente ao professor Pedro Hussak pela paciência, por ler, comentar e orientar. Agradeço, também, sinceramente, pelos comentários, sugestões, indicações e críticas dos participantes do processo de arguição oral como um todo: aos professores Admar Costa, à professora Martha Ribeiro e ao professor João Pedro de Bastos Cachopo. Gostaria de estender o agradecimento, ademais, aos professores com os quais tive a oportunidade de conviver na Escola de Teatro da Unirio, às aulas de estética, aos debates e (por que não?) aos atritos. Sobretudo, à melhor professora com quem a vida me possibilitou encontrar, Flora Sússekind, símbolo de resistência e engajamento intelectual.

CHAVES, A. C. C. **Sobre Rancière e Ibsen.** 2020. 130 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2020.

RESUMO

Essa dissertação figura seus contornos mediante a análise da palavra dramática, presente nos textos das últimas peças do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen, tendo em vista os pressupostos teóricos da filosofia de Jacques Rancière. Para tanto, discute as conexões entre a estética e a política a partir da questão de como a tomada da *palavra* compõe uma determinada configuração da experiência, que relaciona operações de composição de um comum ao mesmo tempo dividido mediante o vínculo entre impressões e esquemas de inteligibilidade. Nesse sentido, buscou-se compreender o conceito de *palavra muda* no âmbito daquilo que Rancière chama de *partilha do sensível*. Por fim, foi feita uma análise da textura dramática das peças de Ibsen mediante a constatação da presença da coexistência dos contrários, dos desentendimentos e aberturas que costuram o dentro e fora do texto produzido pelo autor, características próprias ao *regime estético* da arte. Tendo em vista o questionamento da ordem policial vislumbrado no tecido das peças de Ibsen e o fato de que a *palavra muda* é problematizada por Rancière, em seu livro *O inconsciente estético*, por meio da análise da peça *A dama do mar*, o lugar da “mulher” e do “feminino” foi analisado mais extensamente. Nesse processo, a filosofia de Rancière mostrou-se de grande utilidade na medida em que seu arcabouço teórico converge, tal qual a obra ibseniana, para a afirmação da necessidade da ação política em prol da construção de uma comunidade em que diferentes formas de organização da experiência sensível sejam vislumbradas como possíveis.

Palavras-chave: estética; política; *palavra muda*.

CHAVES, A. C. C. **About Rancière and Ibsen.** 2020. 130 p. Dissertation (Master in Philosophy) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2020.

ABSTRACT

This dissertation establishes its limits in the terms of the analysis of the dramatic word within the stages of the play's texts written by the norwegian dramatist Henrik Ibsen considering the theoretical propositions founded in the philosophy of Jacques Rancière. In this respect, discuss the connections between aisthesis and politics through the question of how the speech can build a configuration of sensible experience that puts in relation impressions and intelligibility schemes. Therefore, it was done a movement to understand the meaning of the *mute speech* in the place of what Rancière calls *partage du sensible*. Thereby, it was done an analysis of the dramatic texture of Ibsen's plays through the coexistence of the contradictions, the disagreement and opening that constitutes the insight and outside the text produced by the author, characteristics of *aesthetic regime of the art*. In view of the questioning of the police order in Ibsen's plays fabric and the fact that the *mute speech* is analysed by Rancière, in your book *The Aesthetic Unconscious*, through review of the play called *The lady from the sea*, the place of "woman" and the "feminine" was analyzed more extensively. In this process, Rancière's philosophy proved to be of great use insofar as its your theoretical framework converges, just like the ibsenian work, to the affirmation of the need for political action in favor of the construction of a community in which different forms of organizing the sensitive experience are perceived as possible.

Key-words: aisthesis; politics; *mute speech*.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	1
2	A PARTILHA DO SENSÍVEL	5
2.1	Polícia e Política	6
2.2.	Do representativo ao estético	15
3	A PALAVRA MUDA COMO EXPRESSÃO DO <i>REGIME ESTÉTICO</i>	29
3.1	As novas relações entre a ficção, a palavra e a ação	30
3.2	A tradutibilidade entre artes como condição para o entendimento da <i>palavra muda</i>	35
3.3	<i>A palavra viva e a palavra muda</i>	36
3.4	Elementos do teatro no <i>regime estético</i>	41
3.5	A questão da mulher no novo regime da arte	47
4	HENRIK IBSEN E AS QUESTÕES ESTÉTICAS DECORRENTES DO DRAMA IMÓVEL	51
4.1	<i>Solness, o construtor</i> e o drama imóvel	52
4.2	<i>Rosmersholm</i> e o inconsciente estético	58
4.3	A ação estratégica e a estupidez da vida a partir do drama <i>A dama do mar</i>	64
4.4	Brecht e Ibsen: a intencionalidade política cindida	67
4.5	O conflito entre a <i>política</i> e a <i>polícia</i> em Ibsen	69
4.6	A música de <i>Quando despertarmos de entre os mortos</i>	72
4.7	A encenação do drama imóvel	75
5	CONCLUSÃO	93
6	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	97

1 INTRODUÇÃO

Partindo da premissa de que no pensamento de Jacques Rancière o uso da palavra na literatura e no teatro tem uma dimensão intrinsecamente política, esse trabalho pretende abordar a leitura que o autor francês faz da dramaturgia de Henrik Ibsen. A literatura e a arte em geral, para Rancière, devem ser vislumbradas como uma forma de recolocar os termos que modulam a relação entre visibilidade e tomada de palavra como configuração de inteligibilidade, rompendo com as hierarquias – estabelecidas pelas formas de legitimação sobre a quem é dado e a quem não é dado o direito de tomar a palavra. Desse modo, esse trabalho buscou adensar a reflexão acerca das relações entre estética e política em Rancière por meio de uma análise do significado político do uso da *palavra* tanto no texto de Ibsen quanto em encenações de suas peças.

Com isso, o trabalho busca delinear um campo a fim de tornar possível a leitura da dramaturgia de Henrik Ibsen no que tange a sua forma particular de tornar a política visível tendo o arcabouço proporcionado por Rancière como uma espécie de farol que permitiu que determinados aspectos fossem vislumbrados. No âmbito estético, trata-se de uma configuração sensível, que rompe com os ditames hierárquicos de inteligibilidade da obra, por meio de um dispositivo estilístico. Esse instrumento torna tangível a existência de uma forma de “vida” que envolve necessariamente os processos ocultos na constituição do “real”. Na dramaturgia ibseniana, esse fato aparece como uma falha na lógica da ação racional com vistas a uma finalidade – o que justifica, em parte, o aparecimento recorrente do suicídio em suas peças. O choque entre a “realidade” e a “imaginação”, cujas barreiras e fronteiras ficam diluídas, leva a uma desconexão em relação ao que, antes, era constitutivo do próprio poema como enredamento racional, causal e possível, cuja expressão máxima é a relação entre as partes de forma a constituir uma totalidade plena de sentido e com um desfecho bem delineado. Além disso, Ibsen afirma, apesar de manifesta continuidade com certos paradigmas, a igual importância dos detalhes, da presença dos fatores inumanos e das ações psicológicas e físicas dos personagens independentemente de seus condicionantes de nascimento ou de gênero.

No *regime estético* da arte, a figura do artista é conturbada – o que dificulta, inclusive, sua delimitação – visto que ele não deveria tentar controlar a obra que produz sem compreender os mecanismos que tornam essa produção existente. Trata-se, portanto, de um regime de sensibilidade e inteligibilidade da arte que emerge em um determinado tempo histórico, ligado ao romantismo e ao pós-idealismo alemão, que iguala os contrários, proclama a coexistência das materialidades e tempos e permite a criação de um dispositivo que permite o trânsito incessante entre os fazeres artísticos. Portanto, quando se fala em literatura no campo da *revolução estética*, pode-se dizer que se trata, sobretudo, do encontro entre a igualdade e a liberdade, a partir do qual pode surgir uma cena política habitada pela potência de *qualquer um*. Não haveria mais uma metáfora da hierarquia social repousando no cerne do entendimento da “arte”, pois a arte passa a ser a expressão da liberdade não de um “herói” virtuoso, mas do anônimo.

A *revolução estética* é, assim, associada a um rompimento significativo no que tange à diferenciação entre tipos de seres que supostamente seriam dotados de capacidades sensíveis diferentes na medida em que isso afeta toda a percepção do mundo circundante. A partir da literatura ou do teatro, por exemplo, a organização espaço-temporal contingencial é refeita: novas visibilidades e novas vozes emergem. Como tudo pode dizer (e há mais de uma

modalidade de dizer) e qualquer coisa pode despertar um afeto de tonalidade vibrante ou ser olhada novamente e reinterpretada, a palavra pode, também, ser encontrada em qualquer lugar tanto pelo autor como pelo espectador: no sentimento expresso na mudez da canção, na pequena voz da luz ou na dança dos movimentos das sombras. Por isso, também o espectador não estaria inativo, justamente porque o processo de “encontrar” a palavra o retira de sua suposta passividade, permitindo que a experiência de assistir a uma obra seja a ocasião para que ele mesmo produza suas fábulas e imagine outras histórias e percursos para as personagens.

A ruptura com o que Rancière chama de *regime representativo*, que organiza os elementos da obra em determinadas hierarquias, deixa a arte sem sua base estruturante, abrindo o espaço para o uso de novas ferramentas e dispositivos na produção e fruição de uma obra. O terreno estético torna-se, então, extremamente diverso e as configurações dessa nova cena do campo artístico são multifacetadas em seus dispositivos de recriação das texturas sensíveis em jogo na materialidade da obra em sua relação com a vida ordinária de qualquer um. Como resultado desse processo, a cena artística é aberta à beleza do extraordinário que reside no cerne do ordinário. Uma vez que o espaço privado foi por muito tempo destinado à mulher nas sociedades ocidentais, a cotidianidade traz consigo a potência do feminino ao testemunhar historicamente sua forma de resistir de maneira criativa aos impedimentos coercitivos ditados pela *polícia*.

Para percorrer as relações entre estética e política na obra de Henrik Ibsen, fiz uso de determinado trajeto teórico. No primeiro capítulo, empreendi a exposição da problemática referente à *política* e à *polícia*, noções que estão na gênese do conceito com o qual o filósofo francês opera a mediação entre a estética e a política, a *partilha do sensível*. Trata-se de uma dimensão sensível no âmbito da comunidade na medida em que, para Rancière, a política é permeada por uma estética originária que decide os modos de visibilidade e de legitimação do uso da palavra.

No segundo capítulo, busquei traçar os contornos que permitissem a compreensão da relação entre o *regime estético* e a política na medida em que a obra de arte não está mais alicerçada na diferenciação de mundos habitados por seres qualitativamente distintos – o que afeta, ademais, a relação entre as partes e o todo promovido pela experimentação da obra. Essa distinção era expressa, no *regime representativo*, na dimensão do afeto e no uso da faculdade da razão em consonância com os objetivos enobrecedores da ação. Nesse sentido, os “subalternos” tinham um lugar bem determinado na visibilidade ficcional – e essa representação harmonizava um modo de ser, o espaço, o tempo e o fazer. Buscou-se, ademais, perceber como essa ruptura implicou em consequências para a noção de ação e para o lugar de centralidade que ela outrora ocupava no âmbito artístico, tanto na literatura como no teatro, com vistas a tornar possível o entendimento do conceito de *palavra muda*. Na medida em que a hierarquia entre mundos distintos, fundada na desigualdade quanto à qualidade da capacidade sensível e inteligível de seus integrantes, é destituída de sua tirania, está aberto o espaço para um novo jogo de visibilidades e diálogos entre os fazeres artísticos de maneira a permitir a coexistência dos contrários e a diluição das fronteiras entre coisas tidas como distintas, tais como o real e o sonho, o significante e o insignificante, o vivo e o morto, o divino e o animal, o visível e o intangível, o individual e o coletivo, o ordinário e o extraordinário. Nesse sentido, emerge uma forma de palavra que traz consigo, paradoxalmente, a potência de sentido do que não é possível explicar ou entender sobre o ser e o mundo que o cerca e que ele habita.

No último capítulo, pretendi mostrar, a partir do próprio texto das peças e de leituras promovidas por Rancière acerca de algumas proposições cênicas do início do século XX, como Henrik Ibsen encena essa dramaturgia do pensamento que iguala o interior e o exterior fazendo com que as características de categorias opostas possam intercambiar suas propriedades. O interior dos personagens está, portanto, sempre em conexão com o espaço social no qual se deslocam, deixando entrever as arbitrariedades e malefícios da lógica policial no campo do pensamento e de uma visão contraditória de si. Para colocar-se no espaço e no tempo, em conformidade com a visão de mundo preponderante segundo os elementos do *regime estético*, a personagem precisa refazer seus pressupostos de forma a não estranhar as contradições que tendem para a demonstração da precariedade do humano perante as forças silenciosas que agenciam sua ação de forma muda. Intentou-se, por fim, mostrar como a estética proposta pelo teatro imóvel caminha para uma determinada forma de conexão e tradução entre a letra e a música e entre a letra e as cores da pintura. Esse diálogo entre fazeres artísticos representaria, assim, a própria relação do dentro e do fora – da vida e da morte, do interior e do exterior, da animalidade e do divino contidos no humano.

CAPÍTULO I

A PARTILHA DO SENSÍVEL

2. 1. Polícia e Política

Inicialmente, tentarei elucidar alguns pontos sobre a diferenciação que Jacques Rancière faz sobre a noção de *política* e *polícia* a fim de esclarecer a importância da *palavra* – no âmbito daquilo que Rancière chama de *partilha do sensível*. Com esse conceito, Rancière postula uma determinada relação entre o fazer, o dizer e o ver. Nesse item, a fim de esclarecer esse conceito, utilizaremos o livro *A partilha do sensível*, publicado em 2000 (Rancière, 2005), no qual ele desdobra concepções esboçadas primeiramente em seu livro *O desentendimento* (Rancière, 1996).

A visão de Rancière acerca da política constitui-se como uma contraleitura de filósofos clássicos como Platão e Aristóteles, como podemos perceber nitidamente no primeiro capítulo de seu livro *A partilha do sensível* (Rancière, 2005), mas também em *O desentendimento* (Rancière, 1996). Primeiramente, seu ponto de discordância em relação à compreensão política dos gregos reside no fato de que o pensamento antigo não é democrático na medida em que para se pensar os modos de legitimação dos governantes e dos governados estabelecem uma partilha que determina e cria uma escala entre os que são aptos e os que são inaptos para ocupar o espaço da comunidade e de constituição recíproca em um comum enquanto constituição de um “entre” que liga as pessoas que são vistas como iguais. Essa partilha do sensível primeira – que estabelece modos de conexão entre o ser, o dizer, o fazer e o pensar – manifesta-se intensamente como forma de expressão através do uso da linguagem, pois o “animal falante, diz Aristóteles, é um animal político. Mas o escravo, se compreende a linguagem, não a “possui”” (Rancière, 2005, p. 16).

Rancière propõe uma visão diferente do conceito de política, muitas vezes associado às formas de conseguir consentimento em relação às normas que regem a vida coletiva, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e sua legitimação. No entanto, para Rancière isso seria o inverso: é o que chama de *polícia* (Rancière, 1996, p.41), considerada como uma forma de dispor o sensível na qual os corpos são distribuídos em comunidade.

A polícia é, na sua essência, a lei, geralmente implícita, que define a parcela ou a ausência de parcela das partes. A polícia é assim, antes de mais nada, uma ordem dos corpos que define as divisões 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. (Rancière, 1996, p.42)

O filósofo estabelece uma compreensão do conceito de polícia especialmente em seu livro *O desentendimento* (Rancière, 1996), obra na qual ele expõe também os contornos da noção de política, assim como o vínculo entre esses dois conceitos. É a polícia, por exemplo, que postula a uma tarefa específica um modo de estar no tempo e no espaço em seus dizeres e suas palavras, pois é ela que estabelece que o indivíduo não tem mais do que o tempo de se ocupar de suas tarefas. Uma vez que a polícia trata de uma totalidade social que precisa ser ordenada, pode-se afirmar que ela está relacionada a um determinado modo de relação de corpos, espaços, almas, palavras, tempos, fazeres e olhares, ou seja, trata-se de determinar a quais corpos estão “destinados” os espaços e certas organizações do tempo. A partilha do sensível é definida no livro *Políticas da escrita* (Rancière, 1995), tal como lembrado na nota da tradução do livro homônimo (2005) com uma dupla acepção, pois além dessas relações estabelecidas, haveria, em simultâneo, um modo de partilhar, concomitante ao

estabelecimento de divisões e hierarquias: “a participação em um conjunto e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões” (Rancière, 2005).

Essa divisão entre partes que constituem a sociedade ao mesmo tempo em que são excluídas de sua configuração estabelece como a polícia é estruturante das relações sociais como uma forma de determinar critérios e concepções que as ordenam e organizam. A lei policial, portanto, encontra-se primeiramente implícita na forma de um *a priori* que engendra uma forma de configuração do sensível que organiza as experiências, sensações e formas de interpretar o mundo que circunda os seres. Sendo assim, a polícia não é – pelo menos em primeiro lugar – uma forma de “disciplinarização” dos corpos, mas “uma regra de seu aparecer, uma configuração das ocupações e das propriedades dos espaços em que essas ocupações são distribuídas” (Rancière, 1996, p. 42). A polícia, para Rancière, é simplesmente o modo de organização no qual se define quem pode e quem não pode tomar parte na divisão social dos lugares e funções, separação que comanda o processo de distribuição das parcelas.

Dessa forma, ao recorte determinado de espaços e tempos que define quem pode tomar parte, a polícia determina ao mesmo tempo um *suplemento*, ou seja, *a parte dos sem parte* que entra em conflito com a lógica policial. No entanto, as partes não preexistem ao conflito ao qual a parte do sem parte dá um nome e a partir do qual são contadas suas parcelas, pois elas figuravam apenas como partes inexistentes, não visíveis e sem o valor que as determinaria como audíveis. O diálogo sobre o dano em relação à sua falta de visibilidade e valor sensível enquanto portador de uma alma plenamente desenvolvida é constituído de um caráter determinado na medida em que impossibilita a concretização de uma troca lingüística entre parceiros iguados por habitarem em si a potência do pensamento e da palavra, porque o dano está ligado, especialmente, à “própria situação de palavra e seus atores” (Rancière, 1996, p. 40). Sendo assim, a existência de uma comunidade toma forma real através da explicitação do conflito que destinava um grupo à invisibilidade e à impossibilidade de ser e de dizer. E é da explicitação do conflito causado por um dano à inteligência e à capacidade de um determinado grupo social que a política passa a existir, pois, de acordo com as palavras do filósofo,

Existe política 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: o mundo em que estão e aquele em que não estão, o mundo onde há algo “entre” eles e aqueles que não os conhecem como seres falantes e o mundo onde não há. (Rancière, 1996, p.40)

Como é enfatizado por Rancière, a política está em completo antagonismo em relação a essa lógica da exclusão pela manipulação do sensível, pois rompe justamente com a relação entre parcelas do sensível e do suprasensível que define as parcelas e suas partes ou sua ausência. Ela é o ato de enunciação da existência da “parcela dos sem parcela” (Rancière, 1996, p.42) e manifesta, assim, uma ruptura através de atos que “reconfiguram o espaço onde as partes, as parcelas e as ausências de parcelas se definiam” (Rancière, 1996, p.42) de forma que “desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar” e “faz ver o que não cabia ser visto” (Rancière, 1996, p.42), promove uma experiência que não estava sendo proporcionada em determinado espaço, assim como faz ouvir um discurso onde só havia ruído.

No que diz respeito à relação entre a política e a igualdade, a cena engendrada pela emergência da política não é apenas a averiguação da igualdade uma vez que relaciona-se

primeiramente ao lugar e às formas a partir das quais a polícia encontra-se com seu oposto, pois os seres falantes são percebidos como iguais (Rancière, 1996, p.43), como dotados da mesma forma de inteligência. Isso se dá por meio de um processo de subjetivação política que postula a ação de corpos e vozes que se recompõem dos fragmentos da lógica policial para rompê-la através da afirmação de sua própria potência de pensamento e de fala. O que a política faz, então, é dar uma atualidade à igualdade, um espaço e um lugar para que ela se manifeste no agora. Ela engendra a possibilidade de visão e compreensão do que antes era negado, o fato de que a comunidade existe por meio da divisão. Dessa maneira, “o que constitui o caráter político de uma ação não é seu objeto ou o lugar onde é exercida, mas unicamente sua forma” (Rancière, 1996, p. 44).

Graças ao fato de que a política é constituída pelo choque com a polícia pode-se compreender que a *polícia* é uma condição *a priori* para a *política*, pois sem a existência da primeira não existiria a ruptura promovida pela política pelo encontro entre lógicas heterogêneas. Esse choque é o que promove uma reconfiguração dos lugares dos corpos e a relação entre eles, desdobrada no espaço e no tempo.

A *política* surgiria, assim, através da enunciação de palavras ou tomada de ação daqueles que não encontram parte na partilha de visibilidade e no poder de uso da voz, assim como na partilha das riquezas produzidas socialmente: os “destinados” *a priori* a lugares desprivilegiados do ponto de vista da concretização de seus direitos enquanto pessoas e seres dotados de pensamento e necessidades concretas, desejos e vontades. É nesse sentido que se deve compreender a afirmação de Rancière, de que a política é engendrada pela “parte dos sem parte”, pois a “política existe quando a ordem natural da dominação é interrompida pela instituição de uma parcela dos sem-parcela” (Rancière, 1996, p. 26). Assim, a cena política torna-se existente a partir da reconfiguração daqueles que “podem ou não tomar parte”, o que implica em uma mudança nos modos de visibilidade e invisibilidade e tomada de fala daqueles aos quais a construção dos enunciados é sistematicamente negada. Por isso, Rancière considera que em todo processo político há uma *estética primeira* (Rancière, 2005).

Tendo isso em vista, a política pode ser pensada, a partir da teoria de Rancière, como o conflito entre dois mundos cujo elemento comum é o contraste entre interesses. Esse conflito pode ser explicitado naquilo que Rancière chama de *cena*. Para exemplificar esse conceito, é possível citar a ação de Rosa Parks, a cidadã negra que se recusou a dar lugar a um homem branco em um ônibus, contrariando as leis de discriminação racial vigentes no estado do Alabama em 1955. Nesse caso, havia o interesse na igualdade de direitos, em ser visto e poder agir e usar a voz como qualquer um. Com essa cena, Parks conciliou o singular e o universal: atrelou sua condição particular enquanto mulher negra privada de direitos e de palavra à constituição policial dos corpos e almas que a direcionavam a um lugar específico no espaço da comunidade. Ela, assim, possibilitou a explicitação do *dano* que lhe marca como pessoa colocada como inferior ao criar para si um corpo e uma voz refeitos e ressignificados através da experiência da igualdade. Com sua ação, demonstra que a igualdade garantida pela constituição não passava de um enunciado vazio de sentido e que, na verdade, a língua e as palavras estavam sendo usadas para colocá-la em seu “devido lugar”. A repercussão desse ato teve como consequência o fato de que, em 1956, a Suprema Corte norte-americana julgou inconstitucional a segregação racial em transportes públicos.

Como vimos, a divisão e destinação de corpos a lugares sociais ordenados e preestabelecidos configura não apenas partes materiais, mas primeiramente simbólicas e sensíveis, como no caso da percepção acerca da existência ou ausência de aptidões que

postulam, em decorrência, interdições ou permissões. É isso que permite a afirmação da importância da linguagem no que tange à compreensão do vínculo entre política e política visto que a fala é vislumbrada como manifestação e contagem do *logos*, como podemos vislumbrar no fragmento a seguir.

Antes de qualquer medida dos interesses e dos títulos de tal ou qual parte, 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 palavra e como contagem, é o lugar onde se trava o conflito (Rancière, 1996, p.39).

Está certo, então, que o conceito de política, tal como estabelecido por Rancière, dá uma importância inerente à linguagem uma vez que a forma de falar e a maneira como se fala – também com o corpo e com as atitudes - são dimensões da existência nas quais a política emerge e a existência do dano que estrutura a política é desvelada. Dentro dos preceitos da lógica política, a linguagem encontra-se muito fortemente atrelada ao *logos*, pois é ele que permite o procedimento de contagem da palavra: “a contagem pela qual uma emissão sonora é ouvida como palavra, apta a enunciar o justo, enquanto uma outra é apenas percebida como barulho que designa prazer ou dor, consentimento ou revolta”. (Rancière, 1996, p.36). Dentro dessa lógica, os seres que, de acordo com Aristóteles, produzem somente ruídos são seres sem nome, privados do *logos* que inscrevem simbolicamente as parcelas na partilha do sensível da sociedade ordenada e estável. Essa condição desigual entre as pessoas dificulta ou mesmo impossibilita uma situação de troca linguística, pois não haveria o uso de códigos compartilhados que possibilitaria um diálogo. A desigualdade de condições sensíveis postuladas e, mais do que isso, a própria existência de dois mundos que colidem e não podem coexistir, significa uma ordem do sensível que estrutura a dominação (Rancière, 1996, p. 37). Esses dois mundos são distintos na medida em que exprimem modos próprios de compartilhar e dividir o mundo sensível de uma comunidade.

No entanto, a linguagem, em sua extensão de maleabilidade, pode ser usada para permitir o aparecimento de uma cena política na qual aqueles que não eram contados como seres falantes conseguem reverter – mesmo que parcialmente – essa situação. Isso se dá em função do desvelamento de uma divisão do sensível que lhes é estranha e que nega sua participação integral na sociedade, descrito por Rancière no fragmento a seguir.

Há o modo de estar-junto que situa os corpos em seu lugar e nas suas funções segundo suas “propriedades”, segundo seu nome ou sua ausência de nome, o caráter “lógico” ou “fônico” dos sons que saem da sua boca. O princípio desse estar-junto é simples: dá a cada um a parcela que lhe cabe segundo a evidência do que ele é. As maneiras de ser, as maneiras de fazer e as maneiras de dizer - ou de não dizer - aí remetem exatamente umas às outras. [...] Há, portanto, de um lado, essa lógica que conta as parcelas 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 convém a cada um. E há a outra lógica, aquela que suspende essa harmonia pelo simples fato de atualizar a contingência da igualdade, nem aritmética nem geométrica, dos seres falantes quaisquer (Rancière, 1996, p.40-41).

A política permite, então, a confusão de modos de fazer, de ser e de dizer. Além disso, desfaz os laços rígidos que relacionavam a contagem das partes à identidade marcada no cerne da linguagem rudimentar ou inexistente em determinados grupos sociais pensados como despossuídos de certas capacidades.

Como o caráter político de uma ação está atrelado à forma e não ao lugar onde ela é exercida, uma casa pode se tornar um lugar político por ser inquirido no interior do conflito acerca do dano causado à parcela que não é contada como tal e, como consequência, é privada de partes. De acordo com as palavras de Rancière, a possibilidade de o lar tornar-se político não é decorrente do fato de que ali são exercidas relações de poder, porque isso se dá em função dele ser “arguido no interior de um litígio sobre a capacidade das mulheres à comunidade” (Rancière, 1996, p.45). Pode-se colocar, portanto, no que diz respeito à reflexão que concerne ao *logos*, que a mulher não é contada como dotada da capacidade que a tornaria apta a manifestar uma palavra direcionada ao comum. A política, em contraposição à reprodução da lógica policial, é a operação que confere efetividade à igualdade, estabelecendo um tratamento ao dano, uma vez que a lógica da democracia é mais aberta ao modo de inteligibilidade e enunciação do sensível tal como este está estabelecido por meio do modo de subjetivação da parte dos sem parte.

A partir da cena política, portanto, a igualdade de fala e o restabelecimento da visibilidade enunciam que a dominação não tem outra razão que não sua própria existência no ordenamento social como contingência, algo circunstancial que poderia dar-se de outra maneira. Dessa forma, a fala política expõe a relação anteriormente latente e oculta entre o privilégio do *logos* e o jogo do litígio que enuncia o *dano* como constituinte da estrutura social, fazendo emergir a cena política. Enquanto ato de uma subjetividade traçada mediante a identificação de sua existência com um *logos* incompleto ou inexistente, a palavra a partir da qual existe política é aquela que enuncia seu afastamento da palavra que estabelece a contagem das parcelas das partes. A palavra política rompe com a lógica policial e está conectada à ruptura com o modo de divisão do sensível estabelecido por ela, que ordena os corpos nos lugares em questão na organização da sociedade. Assim, a política efetiva a igualdade por meio de um procedimento que efetua a experiência de sua verificação pela comprovação da existência de um *logos* pressuposto como inexistente e, portanto, danificado. A igualdade de qualquer ser falante com qualquer outro manifesta um choque em relação à polícia, que os ordena em posições desiguais em decorrência de sua função e seu lugar, em função do fato de que assume a tarefa de tratar um litígio consequente do dano.

Sendo assim, pode-se vislumbrar que a política surge e existe “mediante sujeitos ou dispositivos de subjetivação específicos” (Rancière, 1996, p. 47). Esses modos de subjetivação colocam em relação a ordem policial e a lógica igualitária, duas grandezas distintas.

Fazem-no unindo ao nome de tal grupo social o puro título vazio da igualdade de qualquer pessoa com qualquer pessoa. Fazem-no sobre-impondo à ordem policial que estrutura a comunidade uma outra comunidade que só existe por e para o conflito, uma comunidade que é a do conflito em torno da própria existência do comum entre o que tem parcela e o que é sem parcela (Rancière,1996,p.47)

É por isso que a política existe numa relação com seu oposto, pois, ao buscar efetivar a igualdade dos seres falantes quaisquer, ela encontra o conflito e o explicita como o resultado necessário da efetivação da igualdade, que é escancarada num momento como uma faísca. No momento seguinte, o conflito emerge novamente como estruturante da relação de seres humanos diferentes na vida em sociedade, pois, por mais que a igualdade seja verificada, isso não significa que ela seja colocada de fato em prática continuamente. Por isso, nem sempre ocorre a política, de modo que por vezes os resultados provenientes da verificação da igualdade são um tanto quanto decepcionantes, já que a igualdade demanda um processo de construção contínua.

É importante observar, nesse contexto, o significado atribuído por Rancière ao termo *subjetivação*, pois é por meio de um agenciamento de corpos e vozes particulares que a cena política surge e que a política se manifesta. O processo de subjetivação é identificado a uma reconfiguração da experiência sensível na medida em que em seu cerne pode-se encontrar “a produção, por uma série de atos, de uma instância e de uma capacidade de enunciação que não eram identificáveis num campo de experiência dado” (Rancière, 1996, p. 48). Esses modos de subjetivação anunciam uma reconfiguração do campo sensível e a criação de um novo campo da experiência. Além disso, estão relacionados a um modo de colocar-se como um indivíduo pertencente a uma parte, produzindo assim um múltiplo anteriormente não dotado das qualidades a partir das quais as parcelas são aferidas. Isso ocorre por tratar-se de uma existência vislumbrada pela inteligibilidade policial como uma parte cujos corpos e almas são necessariamente subservientes porque dotados de sensibilidades menos “nobres” e de menor valor.

O sujeito coletivo “povo” seria o primeiro desses múltiplos que desunem a comunidade dela mesma ao enunciar a ruptura entre dois mundos cujo diálogo não é possível. Essa impossibilidade, atrelada ao dano, anuncia a disjunção entre as partes tidas como pertencentes à mesma totalidade. Dessa forma, o “povo” seria a inscrição de um “sujeito e de uma esfera de aparência de sujeito” através da qual outros modos de subjetivação propõem a inscrição de outros “existentes” privados de um atributo que condiciona as demais condições. Logo, pode-se dizer que a subjetivação política não cria sujeitos a partir do nada, mas o faz reconfigurando, a partir da recriação e montagem, as identidades definidas pela polícia em instâncias de experiência de um conflito que envolve e relaciona a existência e a posição das partes.

Nesse sentido, mulheres e operários são pensados como sujeitos cujo processo de subjetivação política faz vir à superfície da visibilidade a existência do dano e o litígio relacionados ao erro de cálculo que os determina como parcela não contada no comum, com um estatuto e caracteres próprios, rígidos e fixados pela polícia. A relação entre essas duas partes da sociedade está exposta no fragmento abaixo do livro *O desentendimento*, que articula o questionamento dessas características já dadas de parcelas determinadas (na sua relação inerente com a contagem das partes) aos processos subjetivos na medida em que o critério predeterminado utilizado na aferição das identidades é destituído de seu privilégio.

"Operários" ou "mulheres" são identidades aparentemente sem mistério. Todo mundo vê de *quem* se trata. Ora, a subjetivação política arranca-os dessa evidência, colocando a questão da relação entre um *quem* e um *qual* na aparente redundância de uma proposição de existência. "Mulher" em política é o sujeito de experiência — o sujeito desnaturado, desfeminizado — que mede a distância entre uma parcela reconhecida — o da complementaridade sexual — e uma ausência de parcela. "Operário", ou melhor "proletário", é da mesma forma o sujeito que mede a distância entre a parcela do trabalho como função social e a ausência de parcela daqueles que o executam na definição do comum da comunidade. (Rancière, 1996, p.48)

Dessa forma, o sujeito político “mulher” é arrancado da lógica policial que o “naturalizava” com determinadas características por meio de uma operação que coloca em relação uma condição determinada – a parte reconhecida que o posiciona como complemento com qualidades distintas e opostas às dos homens – e o fato de que ela é exposta à sua condição de existência somente mediante o modo de ser do homem por ser seu contrário ao representar uma série de faltas: uma figura fragilizada, subserviente, parte não contada como *logos* constitutivo da organização social e passível de ser ouvido. Os operários, por sua vez, também colocam em ação a subjetividade política na medida em que anunciam, por meio de

um enredamento de atos e signos que reinventam sua voz e seu corpo, seu reconhecimento como parte em função de seu excesso de vigor físico e sua ausência de parte enquanto valor agregado como agrupamento de sensibilidade e enquanto disponibilidade de uma condição material favorável para a continuidade da vida.

Quando Rancière propõe-se a refletir sobre os modos de subjetivação, ele pensa em formas de concretização da experiência que tem particular relação com uma constituição sensível como modo de percepção e inteligibilidade sobre o mundo visível e não visível. No caso do modo de subjetivação que engendra a política, pode-se afirmar que este é a parcela dos sem parcela. Rancière, quanto a esse modo de subjetivação singular e coletivo que pode assumir inúmeras formas e nomes, observa que é por meio da nomeação e aparição em corpo e voz da parte dos sem parte que o dano vem à tona como a maneira através da qual “a ordem social se simboliza rejeitando a maioria dos seres falantes para a noite do silêncio ou o barulho animal das vozes que exprimem satisfação ou sofrimento” (Rancière, 1996, p. 36). Em suma, a política está relacionada de forma intrínseca à distinção entre os seres em duas categorias de modo a lhes conferir visibilidade ou lhes propiciar a invisibilidade mediante a aferição da existência do *logos* ou apenas de um ruído que indica a repetição dos mesmos sentimentos e de uma voz que imita a articulação verdadeira dos signos. Por outro lado, o processo de subjetivação, que engendra a existência da política, é identificado, paradoxalmente, com uma forma de desidentificação através da qual se dá o distanciamento da naturalidade do lugar ocupado na configuração policial.

Sendo assim, a cena política é um mecanismo de abertura e criação de um espaço onde qualquer um pode contar-se porque este é o espaço de uma “contagem dos incontados, do relacionamento entre uma parcela e uma ausência de parcela” (Rancière, 1996, p. 48). Uma mulher, quando engendra um processo de desidentificação por meio da subjetivação política experiential e anuncia um estranhamento em relação a seu lugar na estrutura policial que supõe uma forma de ser com a qual ela não se identifica, mas cuja condição muitas vezes a coloca em dificuldade de subvertê-la, tendo que se adaptar à lógica policial para sobreviver, até que a política finalmente emerge com sua intensidade – reconfigura parcialmente a experiência sensível – e, depois, se esvai mediante a presença policial que se impõe como modo de percepção e pensamento por meio de suas estratégias de visibilidade, manejo da memória e dos desejos e estruturas de inteligibilidade.

É possível afirmar que a tomada de palavra reconfigura o próprio significado e a compreensão instituída acerca do *logos*. Essa operação depende de um desvio no destino dos “trabalhadores” a partir do qual antigas inscrições políticas são revividas ao mesmo tempo em que se combinam com a afirmação da igualdade das inteligências. Nesse sentido, a palavra tem um lugar importante na maneira como a lógica policial está estruturada e na configuração de sua ruptura uma vez que torna sensível a qualidade e as características da “alma” do ser, o que, por sua vez, estabelece o lugar de cada um. A subjetividade seria justamente um processo de desidentificação em relação à identidade suposta pela lógica policial cujo produto final estaria atrelado à demonstração da distância entre a pressuposição de uma parte produtora apenas de ruídos que imitam os signos inteligíveis e a igualdade do *logos*.

Paradoxalmente, como resultado de um processo, a subjetividade política – e uma suposta coletividade inferida mediante seu ajuntamento – não existe até sua explicitação por si própria. O nome coletivo “mulheres” não existe até sua anunciação pelas próprias mulheres que decidiram por dizer em que são semelhantes, mas, também, reconhecer as particularidades e diferenças. A subjetivação estaria relacionada, simultaneamente, a um

processo de emergência do dano e reconhecimento da inexistência de uma diferenciação qualitativa em relação ao *logos*: ela desvela o duplo sentido da palavra partilha como separação e compartilhamento que coloca a relação entre duas lógicas heterogêneas de organização da sociedade. Isso ocorre porque é por meio da manifestação do dano que a igualdade assume uma figura política visto que a partir dele é instituído “um universal polêmico, vinculando a apresentação da igualdade, como parte dos sem-parte, ao conflito das partes sociais” (Rancière, 1996, p. 51).

O caráter do dano, tal como conceituado por Rancière, é apresentado como passível de tratamento, mas não de uma cura que poderia simplesmente decretar seu fim. Ele distingue-se, então, do litígio jurídico passível de ser regulado por procedimentos entre partes determinadas, o que aparece como uma decorrência do fato de que a parte dos sem parte não existe realmente na sociedade antes de sua enunciação de seu nome. Além disso, a dificuldade em arbitrar o remédio para determinado malefício proveniente do dano reside no fato de que a própria existência é a matéria na qual o dano se manifesta. Sendo assim, a “persistência desse dano é infinita porque a verificação da igualdade é infinita e porque a resistência de toda ordem policial a essa verificação é principal” (Rancière, 1996, p. 51). Esse tratamento envolve a cena política na medida em que se relaciona a dispositivos de subjetivação que fazem do dano uma forma de modificar a relação entre as partes, assim como “passa pela constituição de sujeitos específicos que assumem o dano, conferem-lhe uma figura, inventam suas formas e seus novos nomes e conduzem seu tratamento numa montagem específica de *demonstrações*” (Rancière, 1996, p. 51) que reconfiguram a relação policial a partir de novas formas de colocar em ação a ligação entre a palavra e sua contagem de modo a refazer os lugares dos corpos e suas identidades, conectadas às parcelas das partes pela lógica policial.

Sendo assim, a subjetivação política estabelece novos contornos para os elos e as fronteiras que delimitavam os modos de fazer, ser e dizer que dão base à configuração sensível da sociedade. Uma subjetivação política pergunta, a partir da instituição de uma cena polêmica, se o trabalho ou a maternidade, por exemplo, são assuntos privados ou assuntos públicos e se essa função dentro da cidade implica uma capacidade política. Logo, o problema é colocado de forma a expor uma série de relações individuais como pertencentes à esfera e visibilidade coletivas. Um sujeito político é, portanto, um operador que simultaneamente une e desune “as regiões, as identidades, as funções, as capacidades que existem na configuração dada, quer dizer, no nó entre as divisões da ordem policial e o que nelas já se inscreveu como igualdade” (Rancière, 1996, p. 52), por mais efêmeras que sejam essas inscrições. Ele age, assim, nas brechas existentes numa determinada configuração societária policial.

Rancière remonta-nos, então, à história da feminista e socialista Jeanne Deroin que se mostrou como um sujeito político quando, em 1849, candidatou-se a uma eleição legislativa quando não poderia fazê-lo porque a possibilidade de se candidatar foi dada apenas aos homens. Com isso, Deroin demonstrou a contradição do sufrágio universal que excluía o conjunto de mulheres. Ela revela o sujeito “a mulher” como incluído no povo francês – de forma que deveria gozar do direito ao voto e à igualdade –, ao mesmo tempo em que excluído dessa conformação societária, fato escancarado pela impossibilidade da mulher ao voto. Essa demonstração é uma encenação da contradição da lógica policial e da política.

Em função da condição da mulher e do questionamento de Ibsen em relação a seu lugar na sociedade – expresso mais explicitamente na obra *Casa de bonecas*, na qual a personagem principal Nora Helmer abandona os maridos e os filhos –, mostra-se relevante falar brevemente sobre a questão da república e suas contradições no que concerne à

concretização da igualdade do sujeito “mulher”. O fato que Jeanne Deroin age de modo a escancarar a contradição entre a divisão das partes e a constituição de um comum no qual o sujeito “mulher” supostamente participa evidencia o mal-entendido que marca a relação republicana com as mulheres, que não são realmente contadas no espaço comum. Isso ocorre uma vez que “A república é, ao mesmo tempo, o regime fundado numa declaração igualitária que não conhece diferença de sexos e a ideia de uma complementaridade das leis e dos costumes” (Rancière, 1996, p. 53), sendo que a parcela das mulheres diz respeito justamente aos costumes e à educação, pelos quais são formados os espíritos dos cidadãos, pois “A mulher é mãe e educadora” (Rancière, 1996, p. 53). Dentro dessa teoria, o espaço doméstico é constituído por uma dupla face, na medida em que é, simultaneamente, espaço privado, separado do espaço de obtenção de direitos ativos, e o espaço compreendido em complementaridade com as leis e com os costumes através das quais a realização de uma formação humanitária inerente à cidadania é definida. Dessa maneira, a lógica republicana acaba por reproduzir um pensamento de origem policial no cerne de seu funcionamento – o que justificaria o caráter político de Jeanne Deroin, como podemos compreender no fragmento a seguir.

Construindo a universalidade singular, polêmica, de uma demonstração, ela faz o universal da república aparecer como universal particularizado, torcido em sua própria definição pela lógica policial das funções e das parcelas. Isso quer dizer, inversamente, que ela transforma em argumentos do *nos sumos*, *nos existimus* feminino todas essas funções, “privilégios” e capacidades que a lógica policial, assim politizada, atribui às mulheres mães, educadoras, curadoras e civilizadoras da classe dos cidadãos legisladores. (Rancière, 1996, p. 53)

A república reproduz a polícia, mas, ao mesmo tempo, providencia munição às mulheres que se utilizam de suas supostas “capacidades” inferidas pela lógica policial, desconstruindo e subvertendo-as, expandindo e refazendo suas fronteiras. Assim, a subjetividade política de Deroin concilia duas lógicas contrárias, dois mundos cujas medidas estabelecidas entre as partes são de diferentes ordens: “a da distribuição desigualitária dos corpos sociais numa divisão do sensível e a da capacidade igual dos seres falantes em geral” (Rancière, 1996, p. 53-54). A política é vista, assim, como uma politização momentânea da polícia ao demonstrar e fazer ver a potência de pensamento e sensibilidade presente, apesar de velada, nas mulheres, mas também de outros sujeitos marcados pelo dano. A relação que a política estabelece, ao fazer ver o que não era visto e ouvido como ser pensante, recoloca a conexão da parte nomeada com o todo da sociedade, redistribuindo a percepção de forma a redefinir os que têm algo a dizer em prol de uma sociedade mais igualitária – no seu sentido mais encarnado e preenchido.

É importante sublinhar, assim, a maneira como a *política* e a *polícia* estão sempre atreladas e também o fato problemático de que a *política* se transforma em *polícia*, pois a averiguação da igualdade – em sua relação com o litígio e o dano – precisa ser sempre colocada em cena. Por outro lado, a cena polêmica tem como resultado a recolocação do campo das possibilidades e das visibilidades, assim como dos sujeitos de enunciação. A cena política instaura, a seguir, uma nova problemática das posições ocupadas, inscreve no campo policial uma nova percepção para, depois, ser ela também um fato que permite que a cena policial seja posta em questão em seu teor de verdade universal de uma nova maneira. Em suma, abre caminho para uma série de novas questões e contradições – um novo campo a partir do qual a *polícia* e *política* irão se relacionar. Essa compreensão teórica está em conexão com o caminho que Ibsen toma em relação à sua construção dramática – que reflete

um posicionamento que demonstra, justamente, o elo entre a política e a polícia, assim como o fato de que a estética envolve uma política. Ou seja, muito facilmente a luta contra a polícia se torna ela própria policial – o que por vezes afasta as pessoas da luta política.

2. 2. Do representativo ao estético

Nessa parte do trabalho almeja-se colocar os termos da relação entre a *política* e a *partilha do sensível* para caminhar em direção à elucidação da conexão entre a política e o âmbito da arte. Depois disso, busca-se a elucidação dos pressupostos exigidos para a compreensão da interpretação de Jacques Rancière sobre a especificidade da arte enquanto produto humano e acerca do modo de compreensão da historicidade que lhe é própria. Nesse sentido, a *partilha do sensível* estabelece simultaneamente um compartilhamento e uma divisão em função da existência – naturalizada ou problematizada – da parcela dos sem parte. É uma divisão do sensível que traz consigo uma dimensão de compartilhamento e que existe como um modo de relação entre a comunidade e a disjunção de suas partes.

Primeiramente, é preciso ter em vista que a relação crítica estabelecida tanto com Platão como com Aristóteles é mantida no campo da leitura de Rancière sobre a arte. A respeito da sua relação com a política é importante destacar, ademais, os apontamentos colocados por Rancière no primeiro capítulo de seu livro *A partilha do sensível* (2005) quanto à intersecção entre essas esferas da existência na medida em que as formas artísticas engendram formas de organização da coletividade. Rancière parte do exemplo da interpretação de Platão acerca do teatro como uma das formas de arte que, assim como a escrita, desregula o ordenamento social relacionado à distribuição dos bens materiais e imateriais em conformidade com os lugares sociais determinados a partir das ocupações, do uso do tempo e dos espaços em que as atividades são reproduzidas. A escrita e o teatro estariam, assim, intimamente relacionados com a democracia na medida em que desfazem os pressupostos reguladores dos lugares sociais e da contagem de suas respectivas partes, como podemos vislumbrar no fragmento a seguir.

Do ponto de vista platônico, a cena do teatro, que é simultaneamente espaço de uma atividade pública e lugar de exibição dos "fantasmas", embaralha a partilha das identidades, atividades e espaços. O mesmo ocorre com a escrita: circulando, por toda parte, sem saber a quem deve ou não falar, a escrita destrói todo fundamento legítimo da circulação da palavra, da relação entre os efeitos da palavra e as posições dos corpos no espaço comum. (Rancière, 2005, p. 17)

Dentro da perspectiva platônica o teatro desorganiza a ordem de distribuição das coisas e das pessoas por causa da hipocrisia: o ator simula ser alguém que ele não é, ou seja, atua e é visto como outro. Na estrutura social organizada por meio do estabelecimento de lugares a serem ocupados por indivíduos destinados a configurações específicas de ser, fazer e dizer, não existe espaço para falseamentos, pois isso promoveria uma confusão na organização implicada pela lógica policial, que estabelece a distribuição daquilo que nem todos que fazem parte da comunidade podem possuir, porque uns têm mais “qualidades” que os outros – e estas devem ser devidamente recompensadas.

Assim como o teatro, a escrita – ainda de acordo com a interpretação de Rancière sobre a filosofia de Platão – desorganiza os lugares estabelecidos pela polícia uma vez que não filtra seu interlocutor e não estabelece um contorno fixo aos seus enunciados, deixando

abertura para interpretações divergentes que fogem do controle daquele que a escreveu. Não tendo um pai para controlar o que se vai fazer com ela, a escrita é órfã, circula livremente sem que se possa dizer o que cada leitor vai fazer com ela. Com a escrita, reina a diafonia e a impotência em relação ao controle de seus efeitos. Sendo assim, ela instaura um desentendimento no âmbito da palavra que não escolhe a quem se dirige através da tagarelice dos signos escritos. Elas tampouco controlam a maneira pela qual são lidas e pensadas. Em decorrência disso, a palavra tagarela representa uma indistinção, ou seja, a ausência de hierarquias (por não escolher a quem falar), e o dismantelamento da configuração societária rígida que busca controlar os efeitos das palavras nas almas a serem fecundadas e nas quais a virtude deve ser semeada.

A escrita e o teatro aparecem, assim, como formas de partilha do sensível que manifestam a maneira como as artes podem ser pensadas como formas de inscrição do sentido da comunidade que definem como as obras “fazem política” quaisquer que sejam as intenções, as inserções sociais dos artistas ou a maneira como as formas estéticas refletem as demandas dos movimentos sociais (Rancière, 2005, p. 18-19). Logo, uma “politicidade sensível” é atribuída, de saída, às grandes formas de partilha estética, como o teatro, a página ou o coro (Rancière, 2005, p. 20) e não deixa de ser essencial, portanto, que seja nesse nível, “do recorte sensível do comum da comunidade, das formas de sua visibilidade e de sua disposição”, que se coloca a questão dos entrelaçamentos entre a estética e a política (Rancière, 2005, p. 26).

Apesar da relação entre arte e política – na qual o comentador Bernard Aspe vê uma inerência recíproca (Aspe, 2013, p.85) –, Rancière distingue a cena política da cena estética. No entanto, ambas relacionam-se com a partilha do sensível na medida em que se desenrolam de forma a evidenciar que existe um comum ao mesmo tempo compartilhado e dividido. No que lhe concerne, a cena política emerge a partir da colocação do dissenso produzido na enunciação e tomada de posição em relação ao dano que fere a igualdade. Apesar da diferenciação, existe um elo que une essas duas dimensões na medida em que a distribuição real de lugares e ocupações implica, além disso, em uma distribuição dos modos de visibilidade e invisibilidade daqueles que exibem as virtudes exigidas para tomar a palavra no espaço comum e quem não as possui. Ao reconfigurar concretamente esses lugares e ocupações, a política reconfigura também o campo da *aisthesis*.

Deve-se pontuar necessariamente que a política aparece como algo que implica em uma *aisthesis*, o que revela então a dimensão da “estética da política” que, de acordo com Rancière, não deve ser confundida com uma “política da estética”, relacionada com o ensejo proporcionado pelas obras à concretização de processos de subjetivação que contrariem o ordenamento policial – como no movimento em que os filhos do povo são desviados de um destino “naturalizado” pela potência dos signos tagarelas que os ensinam a “sonhar” em seu tempo livre, de modo que, ainda que subjetivamente, conseguem escapar do caminho pressuposto em direção à servidão do trabalho ou à imposição das tarefas maternas e domésticas atreladas à categoria “mulher”.

Quanto à dimensão estética presente na política, Rancière observa que graças a essa relação é possível compreender as “práticas estéticas” como estruturas sensíveis que se relacionam com a distribuição das maneiras de fazer, de ser e das formas de visibilidade. Sendo assim, para entender uma prática artística seria preciso buscar compreendê-la como um mecanismo que proporciona visibilidade a uma determinada temática ou forma ficcional que, por sua vez, reforça certa maneira de organização societária – e aí podemos encontrar uma

forma da “política da estética”. Por outro lado, existe a problemática acerca dos lugares ocupados pelas obras em relação a outros dados da materialidade da vida, dos espaços nos quais as obras são expostas e reproduzidas e da divisão entre aquelas que conseguem a almejada visibilidade em relação a um público e as que são destinadas à invisibilidade e ao esquecimento. Tendo em vista a compreensão de Rancière, as práticas estéticas dizem respeito, simultaneamente, às formas de visibilidade, a um lugar ocupado em relação a outras formas de fazer e formas de ser e à maneira como agem em relação ao comum, algo que por vezes é lido como sua “função”.

A arte está imersa em um tecido através do qual ela é produzida e recebida, sentida e interpretada. É isso que Rancière classifica, no livro *A partilha do sensível* (2005), como *regime*: o modo através do qual uma teia de inter-relações torna possível a existência de uma obra como uma forma de experiência sensível e inteligível que estabelece conexões com o que está para além de seu próprio âmbito, numa relação de comunhão com as outras esferas da vida – como a política – ou pretensão afastamento. O *regime* seria precisamente, de acordo com as palavras do filósofo, “um tipo específico de ligação entre modos de produção das obras ou das práticas, formas de visibilidade dessas práticas e modos de conceituação destas ou daquelas” (Rancière, 2005, p. 27-28). Existe, dessa forma, um campo de discursos e pensamentos que compõe o que é a arte. Assim, o regime é o que permite que uma obra seja interpretada numa relação com as outras obras em função do modelo de pensamento que se encontra por detrás de sua superfície aparente. Trata-se de uma ideia do pensamento que dá base às obras de arte – colocando-as ou retirando-as de uma relação mais estreita com o mundo que a cerca. Sendo assim, Rancière coloca que, no âmbito do que chamamos arte, deve-se distinguir, no que tange à tradição ocidental, “três grandes regimes de identificação” (Rancière, 2005, p. 28).

Primeiramente, existe o regime ético das artes no qual a arte não é identificada como um campo regido por suas próprias leis por encontrar-se submissa à questão das imagens, objeto de uma dupla questão: elas são avaliadas em relação ao seu teor de verdade – entrelaçado à sua origem – e também quanto ao seu destino, que se refere ao uso que é feito delas e aos efeitos resultantes. Rancière coloca que “Pertence a esse regime a questão das imagens da divindade, do direito ou proibição de produzir tais imagens, do estatuto e significado das que são produzidas. (Rancière, 2005, p. 28)

A ele pertence, além disso, a polêmica platônica contra os simulacros de arte que imitam simples aparências, diferentes das imitações de modelos com a finalidade definida de produção de saberes e objetos úteis. Tais formas, diferenciadas em sua origem, o são, também, distinguidas a partir de sua destinação social: “pela maneira como as imagens do poema dão às crianças e aos espectadores cidadãos certa educação e se inscrevem na partilha das ocupações da cidade” (Rancière, 2005, p. 28-29). É preciso, então, estar ciente acerca da maneira como o modo de ser das imagens interfere no *ethos* e no modo de ser de indivíduos e coletividades, impedindo a arte de ser tratada autonomamente uma vez que ela é concebida como um meio de proporcionar uma diretriz quanto ao modo de pensar e ser dos cidadãos em função de seu lugar social. Sendo assim, o *regime ético* tem seus contornos delimitados na medida em que a questão da arte encontra-se subsumida à questão da imagem, principalmente em dois pontos: a questão de seu destino, ou seja, sua recepção dentro do ordenamento social, e a questão da sua origem e do conteúdo de verdade que ela traz consigo. Pertence a esse regime, portanto, a discussão sobre a iconofilia e a iconoclastia.

Rancière distingue, em seguida, o *regime ético* das imagens do *regime representativo* que tem em seu cerne o princípio mimético. Ele parte da crítica de Aristóteles aos princípios que regulam a arte em Platão: a *mimesis* não diz respeito ao fato de se fazer boas ou más cópias em relação a um modelo, mas, sobretudo, a um princípio geral que isola artes particulares que executam algo que lhe é específico em relação às demais ocupações humanas, nomeadamente, as imitações. Como os produtos dessa maneira de fazer não se enquadram no procedimento de verificação que comprovaria sua utilidade a partir de seu uso nem tampouco pode ser verificada a partir da verdade que contém, é o “*feitio* do poema, a fabricação de uma intriga que orquestra ações representando homens agindo que importa” (Rancière, 2005, p. 30). O tratado que postula as regras do *regime representativo* é identificado, dessa maneira, com aquele redigido por Aristóteles que tenta, por meio de sua obra *Poética* (2015), controlar principalmente as formas da arte dramática uma vez que esta manifestação artística é vista por ele como a mais relevante, exatamente na medida em que tem a ação performada por personagens em seu centro.

Dessa maneira, é criado um princípio de delimitação externa de um “domínio consistente de imitações” (Rancière, 2005, p. 31) que é desenvolvido de forma a postular regras que definem “as condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites dessas artes, como boas ou ruins” (Rancière, 2009, p. 31), tais como a separação do representável do irrepresentável, a distinção entre os gêneros em função dos temas apresentados e o princípio da verossimilhança, que será detalhado adiante. Esse regime é chamado de representativo, ou poético, por identificar as artes “no interior de uma classificação de maneiras de fazer. Assim, ele define maneiras de fazer e de apreciar imitações” bem-compostas (Rancière, 2009, p. 31).

Logo, a representação encontra-se no cerne desse regime na medida em que é a noção de *mimesis* que organiza essas maneiras de fazer, ver e julgar, como um *a priori* para produção e “utilização” das obras pelos espectadores por estruturar-se em maneiras de impor uma forma à matéria (Rancière, 2012a, p. 29). No entanto, a *mimesis* compreendida por Rancière não é simplesmente uma lei que submete as artes à verossimilhança, como também, fundamentalmente, um regime de visibilidade das artes que ao mesmo tempo em que dá autonomia à arte “articula essa autonomia a uma ordem geral das maneiras de fazer e das ocupações” (Rancière, 2005, p. 31-32). A lógica representativa entra, portanto,

numa relação de analogia global com uma hierarquia global das ocupações políticas e sociais: o primado representativo da ação sobre os caracteres, ou da narração sobre a descrição, a hierarquia dos gêneros segundo a dignidade dos seus temas, e o próprio primado da arte da palavra, da palavra em ato, entram em analogia com toda uma visão hierárquica da comunidade. (Rancière, 2005, p. 32)

Por isso, o regime representativo aponta para a centralidade da hierarquização entre gêneros que expressa em si a relação hierárquica das parcelas constitutivas da totalidade do ordenamento comunitário. Essa argumentação também se encontra num fragmento do prefácio do livro *Aisthesis* (2013) no qual Rancière faz um apontamento sobre construção histórica do que é chamado “arte” a partir da distinção que perdura até a Idade Média e acaba sendo estruturante das Belas Artes: a diferenciação entre as artes mecânicas e as artes liberais. Quanto às artes liberais, que eram uma espécie de ato da vontade daqueles que podiam arcar com ela, o autor escreve que:

Essas distinguiam-se das artes mecânicas, porque eram o passatempo de homens livres, homens de ócio a quem sua qualidade mesma deveria distanciar-se da busca de

uma perfeição excessiva em realizações materiais das quais podiam encarregar-se um artesão ou um escravo. (Rancière, 2013, p. 9)

Ademais, uma observação importante aponta justamente para a primazia da ficção em relação à forma da linguagem e da música das frases. Ainda de acordo com Aristóteles, pai fundador do *regime poético-representativo*, a poesia não teria relação com a música, pois “não é uma combinação rítmica de palavras” (Rancière, 2017, p. 20) – diferentemente da literatura na *idade estética* –, na medida em que ela está relacionada à ficção enquanto um ordenamento de ações de acordo com a causalidade e em função das hierarquias presentes no mundo, o que será discutido adiante. Sendo assim, a poesia seria superior à história porque essa última relata apenas os acontecimentos em seus encadeamentos caóticos tais como ocorreram em sua particularidade imprevisível e coexistente, sem uma racionalidade imanente que os conduza em um sentido mais geral e não puramente contingente.

Essa distinção é vista por Rancière como expressão da distinção essencial entre dois tipos de humanidade. Pois a ficção está estruturada na ação e esta é, primeiramente, uma “categoria organizadora de uma divisão hierárquica do sensível” (Rancière, 2017, p. 21).

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 apenas na simples esfera da reprodução da vida cotidiana e porque suas atividades são, pura e simplesmente, meios para assegurar essa reprodução. Esses 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. A boa organização aristotélica das ações do poema se baseia nessa divisão inicial entre homens ativos e homens passivos. [...] A verossimilhança, que é o âmago da poética representativa, não está ligada apenas à relação entre causas e efeitos. Ela também está ligada às percepções e aos sentimentos, aos pensamentos e às ações esperadas de um indivíduo segundo sua condição pessoal. (Rancière, 2017, p. 21-22)

Pode-se afirmar, portanto, que existe algo essencial por trás da ação e de sua manifestação sensível na medida em que existe uma ideia que lhe é ligada e lhe subjaz. Essa ideia está baseada na divisão entre aqueles que agem de acordo com planos e intencionalidades bem definidas e calculadas – e que, além disso, têm o necessário para, a despeito das dificuldades colocadas pelas circunstâncias e forças contrárias impostas aos seus cálculos, fazer valer a sua ação e seu planejamento. Dessa maneira, a ação seria um atributo das almas nobres que dispõem dos sentimentos refinados que moldam suas intenções e de tempo para agir na medida certa, diferentemente das almas vulgares que se encontram assoberbadas pelas atividades que dizem respeito à reprodução da materialidade necessária à subsistência e que, por isso, não teriam acesso a sentimentos nobres, mas animais porque desmedidos e guiados pela volúpia para expiação de sua labuta incessante, repetitiva desgastante e interminável.

Dentro da hierarquia que Aristóteles estabelece entre as práticas artísticas, cada forma de expressão tem seu papel e seu lugar no todo. Dentro desse esquema, a tragédia era destinada a figurar homens superiores, enquanto a comédia, por sua vez, devia figurar homens inferiores. É verdade, nesse contexto histórico, que a tragédia constitui-se a partir de uma adaptação de lendas antigas que já circulavam na mitologia, mas Aristóteles pretende dar à arte dramática a segurança de uma operação que poderia funcionar de acordo com a intencionalidade do artista e através de um punhado de regras norteadas pela verossimilhança, pelo ordenamento adequado das ações e de acordo com as probabilidades existentes, ancoradas na percepção das formas presentes na realidade, figurando, justamente, como uma

imitação dessas formas em conformidade com a manifestação costumeira dos fenômenos em sua generalidade.

As “almas vulgares” não tinham grande espaço na estrutura ficcional representativa para além de seu lado “cômico”. Essa estrutura era pensada como um organismo vivo – com uma cabeça que subordinaria os membros e à qual eles deveriam responder – que se ocupa intensamente e quase inteiramente da ação, preparando o “terreno” para ela a partir dos gestos, das ambientações e das intencionalidades manifestas pelas palavras. Contudo, como vimos, nem todos os personagens são aptos a agir verdadeiramente, pois este é um atributo das almas bem nascidas e cuja educação foi baseada nos mais altos valores da moralidade vigente. A ruptura que é operada pela *idade estética* torna visíveis aqueles outrora tidos como inferiores e, por isso, não merecedores de um espaço de fato no âmbito artístico, pois ocupados somente com o fazer de todo dia, incessante e repetitivo, enquanto as almas refinadas podiam preparar-se melhor para a ação através do uso de seu tempo livre das preocupações puramente materiais, mas, sobretudo, intelectuais. Sendo assim, a estrutura do romance ficcional da *era representativa* reproduzia a hierarquização própria à *lógica policial*, uma vez que apenas representava as classes inferiores em seu devido lugar, com um modo de fazer, dizer e ser que lhes seriam próprios.

Pode-se observar, na obra sobre a *palavra muda*, cujo título original é *La parole muette* (2010)¹, uma configuração que valoriza, no *representativo*, a *palavra viva* e em ato, em detrimento de um “quadro” inerte ou imóvel. É justamente essa hegemonia de uma forma da palavra, que deve expressar o processo interior de sentimentos e modos de racionalização do indivíduo em busca da finalidade da ação, que marca o regime representativo. Rancière argumenta que a derrubada de um sistema permite compreender melhor seus fundamentos – e, aqui, trata-se da ruína do sistema representativo como o haviam instituído os tratados de Charles Batteux (1713-1780), por exemplo, assim como os comentários de Voltaire sobre Corneille (Rancière, 2011, p. 44).

O sistema representativo baseava-se, sobretudo, numa ideia particular que prefigura as relações entre o discurso, a ação e o pensamento. De acordo com Rancière, esse regime estava baseado em quatro grandes princípios relacionados à estrutura da ficção representativa: natural, histórico, moral e convencional, que serão comentados a seguir. De acordo com Aristóteles, como estabelecido em sua obra *Poética*, a essência do poema é uma representação das ações mais do que uma harmonia métrica regularizada, o que indica que o poema não pode ser definido como uma determinada forma da linguagem, pois o poema é “uma história, e seu valor ou falta consiste na concepção dessa história” (Rancière, 2011, p. 44). Sendo assim, o cerne da poética não se encontra na linguagem, mas na estrutura racional de um enredamento unitário de ações, seus efeitos e causas, visando contar uma história com início, meio e fim.

Esse princípio é colocado como base de um edifício teórico que postula normas não somente para a literatura, mas funciona como um postulado fixado para as artes em geral. Dentro desse ponto de vista, é elucidada a possibilidade tão frequentemente posta em prática acerca da comparação entre a pintura e a poesia na medida em que ela é forjada por ambas fazerem uso de uma história que se adequa às normas fundamentais da invenção do tema (ligado ao sujeito) e da disposição de suas partes, pois elas respondem a uma mesma configuração de pensamento sobre as artes que, em sua generalidade, postulava uma primazia da racionalidade que estruturava o ordenamento das ações que compunham a ficção. A ficção, por meio das palavras, deveria criar um corpo que pudesse tornar visível a interioridade da

¹ Nos limites desse trabalho foi utilizada a tradução para o inglês, denominada *Mute Speech* (2011) Todas as traduções dessa obra foram realizadas por mim.

ideia e dos sentimentos pela composição harmônica (o que não implica a exclusão do conflito, mas pressupõe um modo de resolução para ele) das partes ficcionais.

Ainda de acordo com a concepção aristotélica ressignificada historicamente pelo classicismo, pode-se vislumbrar o princípio de ajustamento da obra a um gênero definido, sobretudo, pelo objeto da representação: o sujeito representando, sua alma e a materialidade que o circunda. Nesse sentido, é importante ter em vista que existem fundamentalmente dois tipos de pessoas que podem ser imitadas: “os espíritos nobres e os espíritos comuns” (Rancièrè, 2011, p. 45), com seus feitos grandiosos ou mesquinhos, e a representação pode tanto elevar ou rebaixar aqueles que são representados.

Imitadores com nobreza de alma escolhem representar as notáveis ações dos grandes, os heróis e os deuses, e representá-los com o maior grau de perfeição formal que eles podem alcançar: esses imitadores tornam-se poetas épicos ou trágicos. Imitadores de menor virtude escolhem contar histórias insignificantes de pessoas modestas ou reprovam os vícios de seres medíocres, e eles se tornam poetas cômicos ou satíricos. (Rancièrè, 2011, p. 45)

Dessa maneira, o tema é posicionado numa escala de valores em função da qual a hierarquia entre os gêneros é determinada. O tema – e o sujeito em seu cerne - está amarrado a uma modalidade de discurso que o eleva ou responsabiliza por sua mediocridade. O gênero define, portanto, um modo de representação do objeto visibilizado, o que implica um terceiro princípio, que pode ser chamado de princípio de conveniência ou decoro (Rancièrè, 2011, p. 45). Sendo assim, o autor escolhe seu tema e deve, posteriormente, adequá-lo ao gênero que lhe é apropriado em termos ficcionais, ou seja, na dimensão do enredamento de suas ações. Além disso, essa adaptação do tema ao gênero tem implicações na modalidade do discurso utilizada, pois é preciso dar aos personagens ações e discursos condizentes com a sua natureza.

Sendo assim, o princípio de decoro – próprio ao *regime representativo* – está em consonância com a submissão da elocução (forma da linguagem) à invenção (produto da invenção ficcional em consonância com a escolha do tema e localização social dos sujeitos visibilizados), pois o tom do discurso é determinado pelos lugares sociais dos personagens e pela situação daqueles que falam. É importante ter em vista, nesse sentido, que as normas teóricas representativas não apenas estabelecem formas de fazer relacionadas à materialidade da ficção, pois, além disso, manifestam maneiras de entrar em contato com as obras e qualificá-las. Por conseguinte, a normativa representativa é um meio que proporciona critérios para a fruição daqueles que entram em contato com a obra, que deve, por sua vez, respeitar os princípios que a torna suscetível à apreciação desses espectadores aos quais é destinada.

Isso explica por que, de acordo com Rancièrè, haveria certo consenso, dentro do arcabouço de práticas e pensamentos nos quais esse regime ecoa, acerca da finalidade da ficção, que seria a de proporcionar prazer às pessoas honradas, além de determinada faculdade do espírito a fim de garantir um nível de virtude ainda mais elevado. Para isso, é importante estar em conformidade com os princípios que a tornam respeitável. Logo, impera a necessidade de adequar às conveniências o modo de falar de seus personagens no que concerne ao gênero da história representada, guiado pela invenção do tema que envolve sujeitos posicionados socialmente.

Como dito, a questão da verossimilhança ficcional estaria delimitada por quatro critérios – natural, histórico, moral e convencional – aos quais o artista devia respeito e em função dos quais deveria modelar a visibilidade da obra, como Rancièrè observa no fragmento a seguir:

primeiramente, a conformidade à natureza das paixões humanas em geral; depois, a conformidade ao caráter ou condutas de um povo particular ou figura histórica, como

as conhecemos através dos melhores autores; em terceiro lugar, acordo com a decência e o gosto que são apropriados às nossas próprias maneiras; e, finalmente, conformidade das ações e discursos com a lógica das ações e personagens apropriados a um gênero em particular. (Rancière, 2011, p. 46)

Havia, portanto, uma gradação que se colocava desde o macro para o micro: desde o gênero humano, passando pela particularidade de um povo num tempo histórico em conformidade com o gosto hegemônico e com o gênero adequado. Dessa forma, o que apraz esteticamente é produto da união entre esses critérios, cuja justaposição harmônica é engendrada por um gênio. Sendo assim, algumas cenas não estariam de acordo com tais princípios: por exemplo, quando, na obra de Racine, *Britannicus* pode-se vislumbrar Nero, o imperador, escondendo-se com a finalidade de entreter uma conversa entre amantes: “Os críticos dizem que tal ação não é adequada a um imperador e a uma tragédia; a situação e o personagem retratados são cômicos” (Rancière, 2011, p. 46). Tal ação pode até se encaixar no critério natural e histórico, mas não respeitaria o gosto nem o ajustamento da ação em relação a um gênero – pois a falta de conformidade da ação em relação ao *status* do personagem ofende o gosto e não causa prazer, mas um estranhamento e uma aparência de “falsidade” que não é aprazível.

Uma vez que a utilidade da obra consiste em proporcionar prazer, sua eficácia deve ser averiguada. Por isso, pode-se afirmar que os espectadores devem ser qualificados para tanto e, nesse sentido, não podem ser qualquer um, mas homens que agem através da palavra. Rancière (2011) observa que os primeiros espectadores de Corneille eram generais, pregadores e magistrados que tinham uma intencionalidade pré-definida, na medida em que buscam a instrução para falar dignamente, pois a palavra é seu assunto próprio: são especialistas da retórica policial na medida em que as almas que não habitam o mesmo mundo que o deles só podem ser afetadas pelo poder da palavra e não poderiam, então, manifestá-lo por elas próprias uma vez que não sabem o que fazer com eles e que são, assim, desvirtuadas de seu caminho. Portanto, o prazer experimentado é deslocado para o exame do decoro que deve julgar se cada personagem agiu em conformidade com sua posição na cidade e seu estado sensível – de forma que a linguagem deve se submeter à *ficção* e esta à escolha do tema. Dessa forma, o sistema representativo traria consigo a identidade entre a representação ficcional de ações e a palavra como ato, como encenação de um ato de fala que manifesta sensivelmente os motores das ações e da ficção. A eficácia da palavra viva no sistema representativo está intimamente ligada à ação de almas superiores capazes de convencer, educar e regenerar outras almas.

É importante atentar à particularidade da distinção entre *poesia* e *história* operada por Aristóteles na *Poética* a fim de compreender a ruptura estética em relação ao *representativo*. Ele separa a ficção da história pelo modo de estrutura da causalidade dos acontecimentos. Na história, os fatos ocorrem em função de sua imprevisibilidade, de sua contingência desregrada e não através de uma relação de necessidade entre um princípio, um meio e um fim onde um responde e complementa o outro. Como veremos no capítulo seguinte, no regime estético a própria localização de um ponto de partida coloca-se como um problema. Na vida real, não se poderia localizar o começo, o meio e o fim das histórias em função do presente cuja mão paira sob as cabeças humanas e arbitra sobre seu tempo. Sob esse ponto de vista, o início seria uma invenção resultante de uma escolha arbitrária cuja onividência e sapiência na montagem das partes é pressuposta por sua localização prevista em relação a um meio e a um fim – e é essa invenção de um início que estrutura o sistema representativo como fábrica de narrativas que seguem um molde baseado em etapas lineares que dialogam harmonicamente e confluem para um fim. Pois a ficção é

primeiro lugar, uma estrutura de racionalidade: um modo de apresentação que torna as coisas, as situações ou os acontecimentos perceptíveis e inteligíveis; um modo de

ligação que constrói formas de coexistência, de sucessão e de encadeamento causal entre os acontecimentos e confere a essas formas as características do possível, do real (Rancière, 2017, p. 11-12).

Dessa forma, a ficção existe como um regime de afirmação dos caminhos e cruzamentos em jogo no modo de ser de uma história para que ela possa ser sentida como “real” através da abertura de visibilidade para sua “possibilidade”. Mas a própria configuração das possibilidades do sensível no *regime representativo* era *policial* por estar configurada através de uma série de subordinações e desigualdades que tornam viável que sua estrutura se sustente por si mesma, como aquela que “subordina os detalhes à perfeição do conjunto” (Rancière, 2017, p. 10) para que a narrativa seja inteligível no desdobramento de seu espaço e tempo específicos.

Ao destruir o espaço-tempo específico e a forma de estruturação da relação entre visível e dizível – baseada na relação entre a qualidade do sujeito e sua forma de discurso, assim como naquela que diz respeito à concepção do enredamento que estrutura a ficção – que a poética da *verossimilhança* necessita para se desenrolar, os contornos de um novo princípio ficcional são delineados, dando a ver a forma romanesca habitada por contradições indissolúveis que são analisadas em seus desdobramentos ao longo do livro *La parole muette* (2011). Essas contradições manifestam-se tanto nos aspectos de como a forma explicita tensionamentos internos da relação entre arte e vida (que passam pela afirmação da presença espiritual na obra de transcrição dos signos do mundo ao livro e chega ao próprio absurdo da vida e sua negação, ao ceticismo que iguala a todas as coisas ou à loucura) como também naqueles pertinentes à questão de como a literatura lida com a democracia intrínseca à sua estrutura material muda e simultaneamente tagarela. Nessas contradições são expressas formas de exibição da relação da estética com a política enquanto *política da estética*, na medida em que elas operam o estabelecimento de posições que visibilizam os lugares sociais mediante jogos de palavras e agenciamentos.

No livro *O fio perdido* (2017) Rancière propõe a existência de uma *revolução estética* que marcaria a ruptura do sistema *representativo* para o *estético*. Ao reestruturar o regramento normativo da ficção e o condicionamento total de suas partes estruturado na diferenciação daquilo que está no centro e o que está na margem da história, a literatura estética problematiza a fronteira que estabelece seus limites diante dos relatos dos acontecimentos ordinários da vida cotidiana, da descrição de seus objetos, assim como manifesta agenciamentos cuja abertura implode a hierarquização representativa. Mas essa implosão da *policia* pela *estética* também pode resultar numa inversão da lógica policial que a torce até chegar à colocação do mesmo problema da ausência de democracia.

No sentido de compreender as implicações contidas no *regime representativo* da arte e a ruptura efetuada pelo regime subsequente, o *estético*, faz-se necessário refletir acerca da crítica de Rancière à tradição que vê no realismo a ostentação do estilo de vida burguês e a crença em sua eterna perpetuação. Esse movimento teórico pode ser justificado pela proximidade do tempo histórico em que Henrik Ibsen (1828-1906) e Gustave Flaubert (1821-1880) – mas também Fiódor Dostoiévski (1821-1881) – habitaram e, além disso, porque Ibsen é acusado por Engels (1974) de ser expressão da vida da pequena burguesia de seu país. Ademais, pode-se perceber como a escrita muda-tagarela e o teatro são aproximados por meio do efeito estético e político ligado à democracia e que lhes é conferido através da forma de comunidade que engendram, visivelmente compartilhada e dividida.

O romance fundador do romance, o antigênero literário que é um questionamento da própria forma do enquadramento tanto livro, como da vida, com suas delimitações rígidas, seria, para Rancière (2011), *Dom Quixote*, marco da revolução que faz ruir, na literatura, o ordenamento representativo. Cada obra do regime estético encena, de certa forma, um teatro do choque entre as contradições que surgem em função da quebra com os pressupostos representativos que tinham sua base na ficção como enredamento das ações cuja causalidade está implicada pela necessidade que as coisas ocorram essencialmente em função do lugar social ocupado pelos personagens, o que também tem consequências significativas, como vimos, no uso da linguagem em ser caráter de forma de expressão.

Segundo Rancière, a estrutura do romance estético – ligada, dentre outras formas, ao realismo e seu excesso descritivo – tem a ver com o reposicionamento dos personagens ordinários e menos elevados, assim como dos objetos presentes na vida em sua dimensão prosaica. Para compreender o posicionamento de Jacques Rancière nessa questão é preciso considerar que existe algo que dá subsídio à existência do *regime representativo*, pois em seu cerne havia uma ideia do poema como sequenciamento de ações organizadas tendo em vista a constituição de uma totalidade ordenada ao fim por meio da resolução – feliz ou infeliz – do confronto de personagens que perseguem fins conflitantes e manifestam em suas falas suas vontades e sentimentos, de acordo com um sistema de conveniências que posicionava os gêneros uns em relação aos outros, em conformidade com o pensamento classicista. O saber tinha que ser administrado ao longo da *ficção* e, por isso, a relação entre o visível e o dizível deveria ser estabelecida por meio de um mecanismo em que as duas esferas são contidas de forma que nenhuma ultrapasse a outra, pois isso significaria a antecipação da visualização, pelo espectador, da explicação e do desfecho da ficção, suspenso pelo peso da autoridade lógica que a criou.

O excesso descritivo – e a democracia literária ligada a ele – é interpretado por Rancière como a abertura para que qualquer um sinta qualquer tipo de sentimento, desde o ócio que permite fruir da própria existência, passando pela paixão exacerbada, até chegar ao abjeto. Todos os seres são dotados da potência de uma igualdade sensível na medida em que qualquer situação ou objeto pode vir a despertar, em qualquer um, uma gradação múltipla de intensidades na forma de sentir. Essa igualdade se manifesta através da subjetividade daqueles que não eram nem mesmo representados como subjetividades existentes, mas como corpos subordinados à reprodução da vida material com suas atividades desgastantes e intermináveis.

Sendo assim, a possibilidade da presença de objetos habitados pela insignificância e daqueles que se tornam significantes em demasia e até mesmo ganham vida é expressa, de uma forma específica, no excesso descritivo. Ela significa a ausência de hierarquia entre coisas e seres e manifesta-se na própria forma do romance que habita em si a contradição de não mais necessariamente contar ou narrar uma história e, ainda assim, continuar completamente atrelada à linguagem literária e à sua necessidade de combinações de letras e palavras e montagem de estilos a partir de determinado uso da linguagem. A partir da forma do romance é colocada a possibilidade de propor a questão da relação da literatura com a música e com a pintura, uma vez que ele iguala a tonalidade – sonora e plástica – da amálgama diversa de fios que compõe o tecido no qual a estrutura ficcional ganha contornos, permitindo um novo modo de permeabilidade entre as práticas artísticas e seus campos. Dessa maneira, a literatura da *idade estética* dá lugar e confere visibilidade ao anteriormente concebido massivamente como “inferior” e “insignificante”, tornando-se, assim, mais similar à dimensão prosaica da existência em seu transcorrer, à vida na esfera da intensidade dos

afetos, do desdobramento temporal do acaso e das coexistências, do sem sentido e do contraditório.

Existe, assim, no cerne desse regime, uma nova configuração da relação entre o artista e a forma da obra – com suas partes desproporcionais e suas novas formas de montagem no tempo e no corpo da linguagem –, e entre a obra e o espectador, o que reconfigura a prática literária como um todo. É por isso que Rancière não pode concordar com a leitura que interpreta o excesso descritivo como visibilização da vida da burguesia em função de sua perpetuação ameaçada, porque ele rompe com a hierarquia da “ação”. Essa ruptura está entrelaçada “ao que é o centro das intrigas romanescas do século dezanove: a descoberta de uma capacidade inédita dos homens e das mulheres do povo de forma a obter formas de experiência que lhes eram, até então, recusadas” (Rancière, 2017, p. 19). Essa forma de partilha do sensível, pensada como uma *política da estética*, é vislumbrada por aqueles que julgam negativamente Flaubert, tendo em vista a ligação pressuposta entre a desordem do relato e uma transgressão das condições sociais, por meio de uma identificação com a democracia em literatura, como observa Rancière no trecho a seguir:

falar de Madame Bovary, o crítico Armand de Pontmartin dá um nome a esse reino do “detalhe” que torna todos os episódios do romance igualmente importantes ou igualmente insignificantes. É, segundo ele, a democracia na literatura. Essa democracia é, em primeiro lugar, o privilégio dado à visão material e é, ao mesmo tempo, a igualdade de todos os seres, de todas as coisas e de todas as situações oferecidas à visão. Mas se esses detalhes da descrição são igualmente insignificantes é porque estão ligados às pessoas cuja própria vida é insignificante. A democracia literária quer dizer gente demais, excesso de personagens semelhantes a todos os outros, indignos, portanto, de serem distinguidos pela ficção. Essa população atravança o relato. Ela não deixa espaço para a seleção de caracteres significativos e para o desenvolvimento harmonioso de uma intriga.” (Rancière, 2017, p. 22-23)

Esse mesmo crítico afirma que o romance anterior – da *era representativa* – estava baseado na superioridade “natural” (“de nascimento, de espírito, de educação e de coração”). A presença autoritária desse tipo de humanidade “deixava pouco espaço, na economia do relato, aos personagens secundários, e menos ainda aos objetos materiais” (Rancière, 2017, p. 23). Dessa maneira, Madame Bovary seria o exemplo da escola realista em que “todos os personagens são iguais” (Rancière, 2017, p. 23), pois a presença de personagens “inferiores” ganha contornos relevantes e significativos. Isso permite, além disso, que as coisas ao seu redor tornem-se tão importante na economia narrativa quanto os próprios personagens.

Trata-se, para Rancière, no que se refere à passagem do representativo ao estético, de uma mudança na forma de compreensão e modo de visualização da textura do real, isto é, no “tipo de vida que é vivido pelos personagens” (Rancière, 2017, p. 24-25). O caso em questão em relação ao qual Rancière se debruça no livro *O fio perdido* (2017) é a presença de um barômetro sem uma utilidade na obra *Um coração simples* de Flaubert. Sua inutilidade aponta para a sucessão dos dias e, além disso, para a presença dos momentos sensíveis que se seguem uns aos outros até o fim, no âmbito da dimensão dos microacontecimentos sensíveis que coexistem, se agregam e desagregam.

É importante pontuar, nesse sentido, que a divisão entre dois tipos de almas – aquelas destinadas às grandezas da finalidade e dos sentimentos refinados e as que apenas lidam com a esfera repetitiva da vida e suas tarefas ordinárias – tem outro desdobramento, pois Rancière vê no momento que transborda para a presença da descrição de elementos cenográficos “inúteis” uma relação com as almas de “segunda categoria” uma vez que esta sublinharia “o elo dessas existências obscuras com o poder dos elementos atmosféricos, as intensidades do sol e do vento, a multiplicidade dos acontecimentos sensíveis cujos círculos se ampliam ao

infinito” (Rancière, 2017, p. 25). O mundo repetitivo das sucessões ordinárias transforma-se em forma política democrática que permite o vislumbre da coexistência de formas sensíveis outrora invisibilizadas em função da primazia das causalidades e do decoro. Nesse sentido, as histórias seriam abertas para a invenção de uma cadeia de acontecimentos cuja temporalidade e intensidade sensíveis excepcionais provém de lugares outrora invisibilizados como constituídos por afetos dignos de serem representados. Dessa forma, no *regime estético* da arte a contagem das capacidades, qualidades e atributos das partes é reaberta de sorte que até mesmo o ser mais humilde pode “alçar às grandes intensidades do mundo; ele tem a capacidade de transformar a rotina da existência quotidiana em um abismo da paixão” (Rancière, 2017, p. 26).

Essa abertura efetuada pelo regime estético da arte está em estreita relação com a democracia literária não apenas no que concerne ao modo de sentir de seus personagens, mas também no que ele diz respeito à nova visibilidade emergente, que resvala na própria estrutura narrativa, permitindo que as histórias sejam pulverizadas no ordenamento social e que as coisas inumadas sejam percebidas como habitantes de um mesmo mundo de percepções e sentimentos. Isso não significa que as coisas a partir de então sejam igualadas sem diferenciação, mas as próprias coisas passam a carregar consigo a potência de afetar os seres em suas sensações, independentemente da classe social, pois “Qualquer um, a partir de então, pode sentir qualquer sentimento, qualquer emoção ou paixão.” (Rancière, 2017, p. 26). Esse afeto pode até mesmo se tornar desmedido e transgressor, assim como estar relacionado à loucura.

Por atacar diretamente o centro político da concepção aristotélica que estruturava a ficção o excesso é vislumbrado como um princípio de desordem visto que as almas do “andar de baixo” devem ser afetadas somente na medida necessária à reprodução de suas atividades essenciais para que o todo da comunidade funcione devidamente. Sendo assim, o *regime estético* é permeado pela parcela das temíveis “filhas de camponeses que são capazes de tudo para saciar suas paixões mais sensuais ou suas aspirações mais ideias” (Rancière 2017, p. 27). Essa nova capacidade de qualquer um em sentir qualquer coisa produz um novo real que emerge da ruptura com o antigo quadro de possibilidades: um real que não é exclusivamente destinado aos heróis aristocráticos, mas criado e lapidado a partir do “entrelaçamento de uma multiplicidade de experiências individuais” (Rancière, 2017, p. 28) no qual somos colocados diante da impossibilidade de distinguir os dois mundos preexistentes na ordem representativa.

Apesar de Flaubert não ter apreço pela democracia, a história de Emma Bovary – uma mulher que deseja verificar o significado de palavras como felicidade, embriaguez ou paixão, roubadas de livros destinados às almas da elite – é vista por Rancière como dotada de um parentesco com a iniciativa dos “operários emancipados que reconstroem sua experiência cotidiana a partir das palavras desses heróis românticos que sofrem por não terem “nada para fazer na sociedade”” (Rancière, 2017, p. 27-28). Ela exprime uma rebelião contra um destino de imobilidade, visto que, apesar da Revolução Francesa de 1789, o ordenamento social é ainda marcado pela rigidez quanto ao modo de reprodução da vida das pessoas, cuja ascensão social é rarefeita na medida em que a existência das divisões sociais se mantém intacta. Para Rancière, portanto, a política proposta pela revolução estética se entrelaça a uma

nova textura do real produzida pela transgressão das fronteiras entre as formas de vida. E essa transgressão muda a textura da ficção em seu duplo aspecto de organização de acontecimentos e de relação entre os mundos. A história de Emma Bovary não é testemunho, como costumamos dizer, da distância entre o sonho e a realidade. Ela é testemunho de um mundo no qual o tecido de um não é mais diferente do outro. O real não é mais um espaço de desenvolvimento estratégico para os pensamentos e as vontades. Ele é a cadeia de percepções e dos afetos que tecem esses pensamentos e essas vontades. (Rancière, 2017, p. 28-29).

O *regime estético* da arte funda, assim, sua própria concepção de “real” em demonstrá-lo em indiscernível entrelaçamento com o sonho na medida em que os afetos – que tratam da forma de percepção que emerge do encontro do ser com o que o circunda – são constitutivos dos pensamentos e ações. Além disso, é “por meio de diferenças, deslocamentos e condensações de intensidades que o mundo exterior penetra as almas e estas fabricam seu mundo vivido” (Rancière, 2017, p. 29). Esse tecido – a partir do qual as pessoas reais e ficcionais inventam o mundo no qual vivem – entrelaça percepções e pensamentos, sensações e atos muitas vezes contraditórios entre si. A realidade não é simplesmente o material, dado e visível, pois ela é constituída também por imaterialidades que não tem um enraizamento imediato nos elementos visíveis. Esse tecido, em sua forma romanesca, constitui-se, portanto, de uma amálgama de elementos cuja harmonização total é errante e desviada de seu fluxo corriqueiro por meio da identidade dos contrários.

Em vista de compreender o *regime estético* da arte, Rancière o relaciona à identidade de contrários, à existência de elementos que, apesar de conflitantes em seus caracteres, permutam seus elementos e coexistem numa mesma esfera e tempo. Essa identidade é, assim, um elemento artístico que faz parte da delimitação do *estético* como um *regime* no sentido apontado por esse filósofo, com um espectro de agenciamentos delineado por visibilidades e modos de inteligibilidade dentro dos quais opera. Ela pode ser vislumbrada como uma maneira de recolocar o problema da analogia entre as “maneiras de fazer” concernentes à arte e, além disso, aparece também como uma reconfiguração da forma artística. Quanto à literatura, ela se reposiciona no âmbito da arte e da vida mediante a relação do modo de ser das palavras com a forma pictórica e musical – problemática que se encontra atrelada ao rompimento com a distinção entre dois mundos não dialógicos.

Dessa maneira, a literatura, como forma moderna da arte da escrita, é a “supressão das fronteiras que delimitam o espaço da pureza ficcional”, mas o que está em jogo no excesso que provoca esse fato é o choque de dois âmbitos divididos do sensível, pois a “totalidade” perdida era exatamente a de um mundo cindido em dois, sem comunicação entre eles tendo em vista a desigualdade contida *a priori* na figura de uma inferioridade da capacidade sensível e suposta de antemão. É, justamente, “essa divisão que a democracia da ficção moderna vem revogar” (Rancière, 2017, p. 30). Trata-se, sobretudo, da subversão das posições sociais cuja decorrência é o desdobramento de uma tensão que afeta, em níveis diferentes,

as formas da revolução popular ou as manifestações da emancipação operária: a descoberta da capacidade de qualquer um de viver qualquer espécie de experiência parece coincidir com uma defecção do esquema da ação estratégica adaptando os meios aos fins. Essa tensão se encontra no âmago das ações mais resolutas de transformação social. (Rancière, 2017, p. 31)

Essa é a forma a partir da qual a *política da estética* se manifesta. Pode-se então dizer que essa é uma forma da relação entre *política da estética* e *estética da política*, pois a *democracia literária* flaubertiana, por exemplo, não conclama nitidamente para a estética da política democrática ligada à emancipação social, apesar de manter, através da redistribuição das formas da experiência sensível, estreita proximidade com as formas de luta por emancipação e com as rebeliões desmedidas da multiplicidade dos anônimos, seus “excessos” e “faltas”. Sendo assim, o movimento de Flaubert faz parte de algo que lhe ultrapassa. A ruptura efetuada por esse autor é enredada de uma forma que constitui uma singularidade no modo como configura a passagem do *representativo* ao *estético* na sua relação com algo que está para além da vida cotidiana e, paradoxalmente, também está em relação intrínseca com ela em um novo regime de sensibilidade e inteligibilidade que conclama por um modo específico de igualdade.

Portanto, o que Rancière chama nessa obra de democracia literária não é acompanhado, de forma automática e completa, pela ação política da personagem Emma Bovary, cujo padecimento é também resultado disso. Em última instância, a personagem poderia ter colocado sua vida em função de uma causa política – ou até mesmo artística –, mas “optou” – mediante coerção do meio social – pela reprodução da parte sem parcela destinada à mulher como mãe e esposa que ocupa a casa como espaço particular da sociedade. Sendo assim, a personagem se mantém no espectro de sentimentos e ações colocados para o “feminino” como categoria estruturante da política. No entanto, a maneira como o “real” e o imaginário se fundem faz com que o êxito não seja obtido, apesar dos planejamentos.

CAPÍTULO II:
A PALAVRA MUDA COMO EXPRESSÃO DO REGIME ESTÉTICO

3. 1. As novas relações entre a ficção, a palavra e a ação

Nessa parte do trabalho, intento mostrar o sentido da *palavra muda* na passagem do *representativo* ao *estético*. Podemos perceber, no que tange ao regime de compreensão das sensações ligado à poética representativa, que havia uma série de hierarquias constituídas e estruturadas de forma a criar uma teia que o alicerçava. Essa constituição da *política da estética* é vista por meio da correlação e da “coincidência” que ocorre entre a divisão das partes da ficção e aquela relacionada à própria distinção entre dois mundos distintos e separados cujas formas de conexão e diálogo são tidas dentro de um espectro fixo e rígido. Dessa maneira, a forma de fabricação do poema devia ser ajustada ao ordenamento hierárquico das substâncias e matérias no mundo que supostamente fica do lado de fora da ficção. Para Rancière – tal como ele expõe em seu livro *O fio perdido* – isso ocorre pois “A boa relação estrutural entre as partes e o todo se baseia em uma divisão entre as almas de elite e as figuras do povo” (Rancière, 2017. P. 24). Existe um medo, decorrente da revolução estética, da transgressão dessa constituição sensível policial em função da nova distribuição de papéis entre as almas de ouro – dotadas de altos sentimentos e da capacidade de agir – das almas de ferro, destinadas à simples reprodução da vida ordinária.

Sendo assim, a mulher, por não ser contada como *logos* na constituição da totalidade das partes da comunidade, tem uma visibilidade e registro quanto ao modo de dizer que lhe é próprio. No mesmo livro, *O fio perdido*, Rancière faz uma análise de uma obra de Virginia Woolf na qual ele vê o conflito entre duas autoridades – a fálica, paterna, e a materna. A paterna tem justamente as capacidades para deliberar e agir, enquanto a materna está concentrada justamente na força difusa da potência das coisas que cercam a vida cotidiana. Ambas lutam entre si, em termos desiguais, obviamente, mas seu conflito faz encenar uma forma específica da configuração do embate entre as contradições constitutivas da literatura. Sendo assim, é de suma importância aprimorar a compreensão acerca dos dilemas em jogo na passagem do *representativo* ao *estético* no que este movimento torna possível emergir como uma nova apresentação e manifestação da “realidade” da vida.

A *revolução estética* guarda grande relação com a *democracia literária*. Essa, por sua vez, tem como base o pensamento de que qualquer um pode fazer um uso qualquer da letra muda e tagarela na medida em que consegue decifrar seus significados tangíveis. O realismo de Flaubert, por exemplo, é uma corrente estética muito citada e analisada por Rancière em seus escritos em função de ser um momento dessa revolução, apesar de algumas contraposições argumentativamente performadas no âmbito da crítica literária do século XX. Rancière coloca em seu livro sobre a palavra muda e as contradições na literatura – nesta pesquisa foi usada a tradução para o inglês *Mute speech* (2011) – um exemplo de crítica contra o “excesso” do realismo: aquela de Sartre contra a petrificação da palavra. Além disso, esse último criticava o uso de uma linguagem realizada por poemas que nada comunicam, mas cujas palavras parecem escolhidas de acordo com suas cores.

Para Rancière, entretanto, essa crítica direcionada aos poemas de silêncio é análoga àquela empreendida por tradicionalistas literários ou políticos do século XIX, como o que vimos no capítulo anterior, que condenavam o ímpeto das almas que deveriam simplesmente se ater aos elementos corriqueiros e repetitivos da vida prosaica cuja beleza não sobra tempo para ver. Dessa forma, os reacionários haviam oposto o “primado da palavra viva, da palavra em ação” (Rancière, 2008, p. 26) à escrita imagética, àquela permeada por “excessos” de descrição ou contorcionismos da linguagem simbólica. De acordo com essa chave de leitura, o verbo – assim como a ação indicada por ele – estava sendo sacrificado em benefício da exaltação do puro arranjo musical e colorido da frase.

Com o intuito de compreendê-lo, esse tema – que envolve a negação da relação da literatura com a música e uma relação específica com a pintura e seus signos mudos – deve ser tratado no momento em que a potência da palavra imanente a todo ser vivo é afirmada, assim como a vida presente em toda pedra. É importante vislumbrar, portanto, que a acusação do manejo de uma linguagem petrificada em oposição ao poema vivo representa a oposição entre duas poéticas, pois o romantismo não rompe apenas com as regras das Belas Letras – impostas através dos ordenamentos classicistas, sobretudo –, mas também com o espírito em vigor, em cujo cerne habita a questão da relação entre o tema e o pensamento apresentados a partir da linguagem.

A estrutura que dá base à *poética representativa* é, portanto, essencialmente diferente da *poética estética*. Primordialmente, o ordenamento *representativo* coloca que um tipo de ser dotado de capacidade – inclusive o artista – imprime uma força em relação à matéria passiva que simplesmente recebe a atividade direcionada a ela. De acordo com esse pensamento, há uma racionalidade que se exprime na ação calculada e medida, cujos efeitos tentam ser controlados e maximizados. O *regime estético*, em oposição, coloca uma desconexão entre o campo do pensamento e o da ação, pois ambos habitam o mesmo espaço (pensamento, afeto e ação são igualmente materiais e reais). Dessa maneira, a ação pode “fazer” o ser, pode agir sobre ele, pois ele não controla a matéria de forma alguma, é mais um juguete de forças que o extrapolam e transcendem.

No que diz respeito à estrutura ficcional, essa oposição também mostra suas diferenças significativas. De acordo com Rancière, a estrutura da *poética do regime representativo* é dividida em três partes: a *inventio* (invenção) concerne à escolha do tema, a *dispositio* (disposição) cria a racionalidade que estrutura a relação entre suas partes e a *elocutio* (elocução) fornece ao discurso os ornamentos adequados (Rancière, 2009²). Em termos aristotélicos, a invenção clássica definia o poema como a construção de uma racionalidade causal que ligava as ações a partir de uma escolha temática – sobre os sujeitos, espaço-tempo e relações representadas – mediante o uso de uma linguagem que lhe deveria ser adequada. O poema materializava, no *regime representativo*, uma representação de homens em ação. Como assinalado por Rancière em seu livro *O inconsciente estético* acerca da era mimética:

No cerne desse regime, havia certa ideia do poema como disposição ordenada de ações, tendendo para sua resolução através do confronto de personagens que perseguiam fins conflitantes e que manifestavam em sua fala suas vontades e sentimentos segundo todo um sistema de conveniências. Tal sistema mantinha o saber sob o domínio da palavra, numa relação de contenção mútua do visível e do dizível. (Rancière, 2009a, p. 49)

Aqui, é importante compreender que a relação entre homens superiores e homens inferiores também revela um efeito de circunscrição da determinação artística na contenção do visível em relação ao dizível, pois não é possível “mostrar demais” através da fala ou do próprio dizer. Trata-se, assim, da questão da resolução do índice democrático constitutivo da escrita e do teatro como formas de democracia e emancipação, pois Aristóteles tem sua maneira de remediar o problema estabelecido pela representação ficcional no âmbito da vida coletiva. Esse filósofo, segundo Rancière, delimita um espaço legítimo para a imitação entre as atividades dos homens ao proporcionar a ela um estatuto ativo como forma de conhecimento, ou seja, uma virtude positiva. Além disso, definiu as bordas de um espaço-tempo no qual deve figurar um regime de discursividade específico. Por fim, os princípios da poética aristotélica postulam a divisão entre os gêneros em função da gradação da dignidade

² No que diz respeito à obra *La parole muette* (1998), alternei entre as traduções para o inglês (2011) e para o espanhol (2009). As traduções são minhas em ambos os casos.

do tema e sujeitos representados, de modo que a configuração do tema deve ser adequada ao gênero e ao discurso atrelado a ele. Como consequência, deveria haver uma harmonia entre o princípio de realidade da ficção que estabelece seu espaço-tempo uno e o discurso específico, assim como a inclusão desse discurso num “universo retórico que concebe o discurso da assembleia ou tribunal como ação social” (Rancière, 2011, p. 97).

Além disso, a velha poética estava ancorada na continuidade entre o ver e o dizer uma vez que através desses elementos a arte da poesia era colocada como parâmetro central para as outras artes, assim como era a partir dessa relação que era possível identificar a existência de um gênio. Rancière dá como exemplo os pressupostos de Charles Batteux (1713-1780) que afirmava que o poder de observação do gênio em relação à natureza permitia que ele inventasse imagens ideais a partir dos esboços vislumbrados. Posteriormente, a intensidade do afeto proporcionado por essas imagens engendrava a criação da representação.

Sendo assim, quando o sistema baseado nos pressupostos aristotélicos e sistematizado pelos poetas clássicos da representação entra em colapso, a poética romântica da escrita universal deve lidar com essas perturbações ocultas por trás da regulação da ficção, como a confusão e a desordem política proporcionadas pela letra muda e tagarela, fazendo com que a poética romântica se encontre com a velha questão platônica. Para Rancière, foi sempre o “gênero sem gênero” do romance que carregou consigo os poderes da letra muda e tagarela.

Ele não apenas misturou princesas, mercadores e alcoviteiros, cenas realistas da vida diária e fábulas de magia, e espalhou suas histórias aqui e ali sem saber para quem elas eram ou não adequadas. O romance também consagrou o modo de enunciação errante que às vezes esconde inteiramente a voz de seu pai e noutras a impõe tão completamente que desmancha a verdadeira história. O romance provoca a ruína de qualquer economia estável da enunciação ficcional e a submete à anarquia da escrita. (Rancière, 2011, p. 98)

Como vimos, o romance significa a reconfiguração do tecido que estabelece o “possível” e, assim, da própria “realidade” de forma a incorporar os efeitos da imaginação. Para esse filósofo, o herói dessa nova poética marcada pela literariedade como princípio de disponibilidade da letra é Dom Quixote, pois é a abolição do sistema representativo que está no cerne de sua “loucura”: ele recusa a distinção entre o tempo e espaço específicos à fruição estética e aquele da realidade da vida corriqueira. Os pressupostos miméticos são implodidos e reformulados de maneira que são estabelecidos sob pressupostos contrários que colidem e não podem ser harmonizados.

Como em Madame Bovary, essa literariedade da letra muda e tagarela embaralha as almas que podem falar de seus sentimentos e que são dignas de serem mencionadas e figuradas e aquelas que não o são. Sendo assim, é preciso ter em vista que essa disponibilidade, que não pode controlar a leitura feita de sua justaposição de signos, ao falar àqueles aos quais não deveria, separa as almas de ferro – mas também de ouro – de seus destinos adequados. No caso das filhas e filhos do povo isso é materializado na fábula dos livros em pedaços, cujos fragmentos são reencontrados na busca que se segue ou cujas partes lhes faltam. Como decorrência, existe a proposição de um antídoto para a ação maléfica da escrita, que desvirtua os destinos ao fazê-los utilizar sua faculdade de imaginar e fantasiar. Um desses remédios está materializado no discurso vivo como “a moral e a ordem social tiradas do Livro da Vida cristão” (Rancière, 2011, p. 103). Mas essa fórmula já podia ser encontrada em Platão.

O cerne da questão é, então, como apaziguar os anseios de democracia propostos pelas próprias letras disponibilizadas e sua configuração igualitária em sua fase estética. Dessa maneira, o romance emerge como uma forma (múltipla) de organização da ficção que tem que lidar com a democracia da letra e com a igualdade das capacidades sensíveis mediante a

visibilidade de corpos e vozes transgressores da ordem policial visto que desviados de seu “destino”. Tendo isso em vista, pode-se afirmar a existência, nas composições ficcionais do *regime estético*, de elementos simbólicos que torcem e friccionam a questão da contenção mútua e harmônica entre o ver e o dizer. Ademais, a figura do símbolo também recoloca a questão da relação da obra com a vida na medida em que transgride as bordas e limites impostos, ao estabelecer analogias com elementos que estão para além do livro.

No que diz respeito à nova composição da forma de relação entre as artes relacionadas ao ver e ao dizer, é preciso ter em vista que, apesar da analogia entre a poesia e as outras artes já ter sido enfraquecida à época, é na poética romântica que a contradição entre ver e dizer se coloca mais intensamente, pois a “linguagem do poema retira sua norma de um olhar absoluto, um olhar não mimético que o discurso não pode realizar” (Rancière, 2011, p. 106). A ficção não mais é organizada a fim de priorizar a harmonia entre pensamento, linguagem e ação de forma a tornar pensamentos e sentimentos visíveis e inteligíveis na medida em que opera um “estranho jogo”, inclusive o da “descrição romanesca que permite que o leitor veja sem ver” (Rancière, 2011, p. 107). De acordo com Rancière isso indica que o princípio da linguagem poética foi deslocado para “a duplicação que leva cada coisa a apresentar seu significado, cada visibilidade sua invisibilidade” (Rancière, 2011, p. 107).

A duplicação paradoxal que permite que cada coisa seja vislumbrada em relação entre o que é mostrado e o que não é visto pode ser exemplificada, de acordo com Rancière, pelas críticas de André Breton à descrição minuciosa do quarto de Raskolnikov por Dostoievski – argumento colocado pelo filósofo, por exemplo, no artigo *O efeito de realidade e a política da ficção* (2010). Rancière até admite que não poderemos entrar no quarto, apesar do esboço descritivo do autor, e, no entanto, isso só indicaria uma insuficiência na medida em que corrobora para o êxito do realismo como gênero romântico e moderno por excelência, pois sua potência reside no poder de “palavras que afetam sem mostrar” (Rancière, 2011, p. 107).

O “realismo” é inteiramente construído sobre o intervalo que separa a “Visão” do olhar, sobre a possibilidade de ver sem ver. O problema é localizado dentro da própria “Visão”, que é um poder de ver que não está mais a serviço da representação, mas afirma-se por si só e bloqueia a lógica narrativa e a moral da fábula. O princípio simbólico gira, então, sobre si mesmo: o símbolo que faz tudo falar, que coloca o significado em todo lugar, agora retém esse significado em seu corpo e não mais o transmite para a história. (Rancière, 2011, p. 107)

Em seu livro *O fio perdido* (2017), Rancière traz à tona a contra-argumentação de Virginia Woolf em relação àqueles que criticam a democracia literária de Flaubert e seu mau uso da racionalidade mimética em sua concepção estilística. Segundo ela, os críticos só estariam interessados nas identidades dos corpos e que pareceriam obrigados, como que por um tirano, a apresentar uma intriga com um fio bem constituído e conduzido. Contudo, a escritora vê nas obras da *idade estética* um interesse pela “vida da alma” encontrada na “chuva sempre cambiante de acontecimentos sensíveis” (Rancière, 2017, p. 38), que desloca o centro da narrativa a todo tempo para seus detalhes aparentemente anódinos. Isso é decorrente de outra noção do espaço e do tempo, também própria ao *regime estético*, que tem muito mais relação com a simultaneidade e coexistência do que com um ordenamento linear.

O modo de lidar com as contradições constitutivas da literatura constitui-se como um campo de experimentação no que diz respeito ao aparecimento sensível e inteligível da obra. Uma das formas de se colocar contra a totalidade racionalmente executada, relacionada aos determinantes hierárquicos representativos presentes na própria forma, foi colocada por esse que Woolf ainda defendia em seu tempo, através do deslocamento da tirania da ficção e da intriga em prol do estilo absoluto. A ideia de Flaubert era, utilizando-se da materialidade de um livro sobre nada, exibir a musicalidade de um modo de fazer uso do corpo sonoro da

linguagem. Essa música representaria, então, exatamente a abertura à escuta do ruído do que antes não era tido como dotado de uma potência de significação. Dessa maneira, a música de Flaubert, que ganha forma em seu estilo absoluto, permite que as coexistências invisíveis que permeiam a vida ordinária possam soar em sua mudez, na passagem dos dias, em suas cores, marcadas por tonalidades de tédio e excesso.

Essa forma de enredar palavras e microacontecimentos sensíveis simultâneos permite narrar a maneira como o espírito é afetado mediante as transformações históricas. Sendo assim, a linguagem *estética* torna-se adequada para narrar as sensações de espíritos que recebem, em cada dia e a cada momento, impressões que lhes invadem a partir de pontos infinitos do ambiente. E, por isso, a tarefa do escritor que foi liberto da tirania da intriga estaria em conexão com essa abertura que permite o registro das interações dos átomos em contato com as almas, cuja verdade residiria em registrar a desordem inerente a esse encontro das coexistências que, em toda configuração aleatória, desdobra a vida universal que transpassa a todos. A totalidade da obra literária encontra-se, assim, fundada num outro pressuposto que considera sua qualidade difusa e amorfa.

Dessa maneira, o significado da história não é encontrado apenas dentro dela mesma, mas, sobretudo, naquilo que a circunda. Se em Flaubert os elementos atômicos são, ainda, percebidos como elementos que contribuem para o andamento da narrativa, cobrindo-a com uma luz incandescente, movimentos de escritores posteriores - como a própria Virginia Woolf, de acordo com Rancière - radicalizam sua postura de forma a valorizar o que é encontrado em volta da intriga, pois o “sentido da história se encontra dentro do que envolve a história, ou seja, o meio do sentido, o meio das ações” (Rancière, 2017, p. 41).

De acordo com Rancière, a tirania da intriga é um negócio de família, sendo que a autoridade tirânica é, primeiramente, a do pai (Rancière, 2017, p. 59). Ao lado da tirania aberta e escancarada do pai, que decide o que se deve ou não fazer, há a tirania menos intensa da mãe, que corrige a primeira ao servir-lhe de complemento. “Ela ordena a grande rede das coexistências que se opõem à autoridade dos encadeamentos. Mas para apropriá-la, de outra maneira, à ordem familiar, reduzindo a chuva anárquica dos átomos às pequenas coisas e aos pequenos milagres da vida cotidiana” (Rancière, 2017, p. 60). A questão, para Rancière, seria, pois, escapar a ambas as formas de tirania e o exemplo que escolhe como fonte de tal ato encontra-se na obra *Ao farol*, de Virginia Woolf, mais precisamente no capítulo intitulado “O tempo passa”, no qual o tempo age sozinho sobre as coisas produzindo acontecimentos que se encontram libertos das medidas das atividades e projetos humanos, pois a “sucessão das noites e dos dias, e a das estações, com suas variações atmosféricas, determinam os acontecimentos totalmente libertos da tirania dos fins humanos” (Rancière, 2017, p. 61), permitindo entrever acontecimentos sensíveis impessoais. Tais acontecimentos impessoais produzidos somente pelo tempo são nitidamente opostos aos que marcam normalmente o curso da vida humana e compõem a trama das intrigas ficcionais.

Dessa maneira, as características do novo tecido da ficção tornaram-se elementos de uma “filosofia da vida” (Rancière, 2017, p. 42), de modo que a suspensão da diferenciação entre os humanos ativos e aqueles que são passivos é transformada em pensamento filosófico que pressupõe a “ vaidade dos pensamentos que acreditam elaborar livremente seus fins e das ações que acreditam seguir uma linha reta de sua realização” (Rancière, 2017, p. 42). Em decorrência disso, a literatura da idade estética avança em direção à elaboração de um ceticismo baseado na indistinção entre o real e o sonho que faz com que o romancista conclua que existe apenas o real: o verossímil é, então, implodido pela constatação de que suas possibilidades não são distintas do tecido desordenado e aleatório de pensamentos e atos que conformam a experiência e que embaralham as causas e seus efeitos num nó que não permite identificá-los com certeza. Essa ruptura já se encontrava desde as sublevações de Dom Quixote em relação à distinção entre a materialidade da ficção e a realidade da vida, mas

também nas ambições fantasiosas plantadas na alma de Emma pelos livros lidos por ela (os próprios romances e novelas).

3. 2. A tradutibilidade entre artes como condição para o entendimento da *palavra muda*

Obviamente o *regime estético* rompe com o modo de pensar a relação entre as formas de fazer arte e o modo de conversão de suas partes. Na *era representativa*, o *ut pictura poesis* igualava, ao fim e ao cabo, a poesia e a pintura por meio da *ficção* - o que se aplicava, ademais, para a música e para a dança a fim de serem consideradas como “arte”. Além disso, havia outro princípio, o modelo de coerência orgânica. A partir desse modo de pensamento da arte, a obra era pensado como algo vivo e belo, “um conjunto de partes ajustadas para convergir em um fim único” (Rancière, 2009, p. 44), cujo modelo maior era a proporção arquitetônica.

O *regime estético*, apesar de perturbar os alicerces do *representativo*, continua a pensar a questão do modo de tradutibilidade entre as artes a partir de outros termos, centrando-se na “equivalência dos modos de expressão” (Rancière, 2009, p. 44). O próprio romance contribui para isso: as palavras são imagens que definem quadros. A visibilidade embaçada, que não consegue delimitar muito bem os limites entre as coisas, e a música do que está por baixo da linguagem ordinária é, então, uma questão que se coloca. A relação da “literatura” como um fazer que pensa a si próprio estaria perpassada por um mergulho nas outras artes à procura de sua poeticidade – um próprio que é impróprio. Para tornar isso possível, ela precisa reconhecer a “conversa” presente na mudez da música e a significação do objeto como primeira forma da palavra muda, capaz de desvendar todo um universo.

Rancière resume a questão da passagem entre regimes no fragmento a seguir:

Antes, a tradição "poética" das artes era a equivalência de diferentes modos do mesmo ato de representar. A partir de agora é algo completamente diferente: a tradução das "línguas". Cada arte é uma linguagem específica, uma maneira de combinar os valores de expressão do som, signo e da forma. Mas uma poética particular também é uma versão específica do princípio da tradução entre linguagens. “Romantismo”, “realismo” ou “simbolismo”, essas escolhas entre as quais se costuma dividir o século romântico, são todas determinadas, de fato, pelo mesmo princípio. Se diferem entre si, é somente pelo ponto a partir do qual operam esta tradução. (Rancière, 2009, p.62-63)

Dessa maneira, a correspondência entre as artes é pensada como um aglomerado de “jogos complexos”. Seu princípio é uma “analogia entre formas de linguagem” (Rancière, 2009, p.45). A partir desse processo, a metáfora e a descrição são mais do que “figuras” cuja função é ornamentar o discurso, pois ela constitui o princípio de poeticidade. Trata-se de dar forma a um mundo e, ao fazer isso, pensá-lo – até mesmo como uma relação entre mundos que podem adotar contornos diversos, com caracteres mais ou menos místicos ou baseados na razão, o “mundo interior dos sentidos” ou a anatomia de uma sociedade.

A partir desse momento, a linguagem vai decidir, em primeiro lugar sua própria procedência. Contudo, esta procedência pode estar relacionada tanto com as leis da história e da sociedade como com aquelas do mundo espiritual. A essência da poesia é idêntica a da linguagem na medida em que a essência da linguagem é idêntica a lei interna das sociedades. A literatura é “social”; expressa a sociedade ocupando-se de si mesma, ou seja, da maneira como as palavras contêm um mundo. E é “autônoma” na medida em que não tem regras próprias, em que é o lugar sem contornos onde se expõem as manifestações da poeticidade. (Rancière, 2009, p. 62-63)

A literatura teria cumprido uma função importante ao conciliar o “misticismo” ao “positivismo”, permitindo o vislumbre do humano em sua integralidade. Expuseram, assim, além dos princípios da nova literatura os da nova história dos costumes da sociedade que repousa no imaginário de qualquer um.

3. 3. A *palavra viva e a palavra muda*

O problema da palavra viva pode ser vislumbrado por meio da problemática de Platão com a poesia e com a imitação de uma forma geral, resultando na expulsão do poeta da república. A arte não produziria nada mais do que simulacros, meras aparências copiadas sem finalidade, diferentemente da imitação com base em um modelo para um fim predeterminado. Por meio do espetáculo teatral, as pessoas seriam convidadas a assistir a alma em conflito consigo mesma. O prazer oriundo é resultante, então, da visibilidade do excesso e do descomedimento, isto é, de uma falha no plano do saber. Trata-se, portanto, de um efeito tumultuoso na alma do espectador, que ignora o processo de produção detrás da mentira retratada. Tal espetáculo não pode ser positivo para a dança ou coral harmônicos e melódicos almejados, em que cada um dita seu ritmo em consonância com a partitura comunitária. Outro problema seria a ausência de visibilidade quanto à paternidade da obra, pois o poeta que a cria dissimula sua voz, renuncia à sua responsabilidade e instaura o reino da duplicidade. Essa questão da duplicidade é relevante, na medida em que ela é quase sempre presente na teoria de Rancière: a palavra viva contra a palavra muda e, dentro da última, sua dupla cena constitutiva. Para Rancière, no entanto, no *regime estético* o próprio artista não sabe o que escreve, ou melhor, sabe ao mesmo tempo em que ignora.

Haveria, para Platão, um excesso no que se refere a essas artes e seus efeitos nos espectadores de forma a ocasionar uma perturbação de seus humores. Isso ocorre uma vez que o teatro faz uso da manipulação das “contradições das paixões e a duplicidade da voz” (Rancière, 2011, p. 96). No entanto, há, antes disso, a perturbação literária, identificada com a democracia sensível na qual a andança indistinta da letra é convertida em lei comunitária. Primeiramente, é preciso ter em vista que a escrita perturba a atribuição das identidades: ela não acompanha suas frases, não estabelece seletivamente seus interlocutores e sua interpretação correta. Na mudez da palavra, ela apenas repete incessantemente seu discurso, imita seu objeto. Em sua tagarelice, ela fala a todos, sem distinção, sem ser capaz de direcionar-se ao caminho legítimo que poderia fazê-la germinar e florescer. Sendo assim, sua duplicidade está relacionada ao fato de que ela não pode responder pelo que diz nem conduzir o conteúdo criado ao interlocutor socialmente legítimo.

A *democracia literária* é, portanto, uma maneira de encenação do discurso que engendra uma forma comunitária distinta daquela coreografada perante a condução do mestre, pois o discurso da escrita “é aquele de um órfão, privado do poder do discurso vivo” que detém a “capacidade de “defender a si”” (Rancière, 2011, p. 93). Disso Rancière conclui que a escrita é mais que técnica: é, sobretudo “um regime específico de produção e circulação do discurso e do conhecimento” (Rancière, 2011, p. 94). No caso, é um modo de circulação que extrapola as barreiras e fronteiras entre mundos estabelecidas pela lógica policial, pois esse discurso negligencia sua origem e não seleciona seu público. No caso da leitura platônica, os malefícios da escrita muda eram contrapostos aos benefícios do discurso vivo do mestre. O cristianismo, por sua vez, colocou a letra morta em contraposição ao espírito de vida, a Palavra transformada em carne (Rancière, 2011, p. 104).

Em contraposição à *democracia literária*, percebe-se o choque da disponibilidade da letra com a vigência de instâncias legitimadoras que permitiam a identificação dos portadores e receptores de palavras úteis e benéficas às almas. Ser visto como alguém dotado da capacidade de enunciar ou deleitar-se com uma palavra era, então, um privilégio visto que o discurso era desigualmente distribuído. Os mensageiros, por exemplo, destinavam-se às moradas de outros nobres ou reis com o intuito de comunicar os devidos significados, nitidamente e não de maneira velada tal qual as sibilas délficas. Os corpos são, assim, dispostos em comunidade rigidamente, com o discurso vivo a assegurar a previsibilidade e a reprodução da lógica social que engessa a produção de significados e sentidos outros.

Portanto, de uma encenação monárquica, restrita e reservada, da transmissão do discurso, passamos à disponibilidade que subverte o pressuposto segundo o qual o discurso seria uma justaposição entre aquele que o articula, aquele a quem ele é endereçado e a forma como deveria ser recebido. Ou seja, era justamente o elo vivo entre aquele que emite e o que recebe que assegurava a eficácia da interpretação do discurso.

No entanto, a escrita muda e tagarela é dotada da potência de possibilitar um tipo específico de relação entre um corpo socialmente localizado no tempo e sua alma, o que faz com que os contornos políticos da sociedade sejam reconfigurados (ainda que milimetricamente), desvelando uma capacidade de afeto que não era contabilizada na divisão do comum. Essa relação do corpo com a alma, mediada pelo corpo das letras, transforma simultaneamente, portanto, a relação do ser consigo e com os outros, engendrando uma distribuição específica do sensível. É a andança da letra órfã da escrita, que ocupa o espaço do discurso vivo e da alma viva da comunidade, que estabelece a forma da lei na democracia. A verdade sobre a escrita que fez ruir o regime monárquico do discurso está ligada, portanto, não à encarnação do discurso, mas à sua destituição através da mudez da letra errante. Não há um corpo nitidamente delimitado para a palavra e para a escrita: por isso, ela pode assumir o corpo de qualquer um.

No âmbito da conceituação da *palavra muda*, própria ao *regime estético*, vislumbramos sua dupla cena. O regime estético da arte concebe uma forma da palavra que é ela mesma contraditória na medida em que fala ao mesmo tempo em que se cala, que sabe e não sabe o que diz – em analogia com a própria escrita que ao mesmo tempo em que fala a todos não fala a ninguém especificamente; não deixa de falar e, no entanto, não controla a leitura de seus signos e seus efeitos. Essa palavra assume duas figuras diferentes: a primeira forma da *palavra muda* é a palavra imanente aos corpos das coisas, que as vislumbra como rastros, vestígios ou fósseis, pois as formas sensíveis são falantes em si mesmas. Isso ocorre porque “Cada uma traz consigo, inscritas em estrias e volutas, as marcas de sua história e os signos de sua destinação. A escrita literária se estabelece assim, como decifração e reescrita dos signos de história escritos nas coisas.” (Rancière, 2009a, p. 35).

Cabe ao novo artista aventurar-se nos labirintos do mundo social a fim de juntar os fragmentos de vestígios e decifrar os sentidos dos signos pintados nas coisas triviais, pois ele “Devolve aos detalhes insignificantes da prosa do mundo sua dupla potência poética e significante.” (Rancière, 2009a, p. 36). Ele, assim, permite o vislumbre da história de uma sociedade, de um povo num determinado tempo. O fato de que qualquer coisa possui essa potência falante e poética – na medida em que desvenda a mitologia de um povo, sua constante refundação histórica no agora em interação com o passado – significa que as hierarquias da ordem representativa são removidas, em decorrência do fato da igualdade sensível dos dados materiais que compõem a existência mundana. Sendo assim, não

existiriam mais temas nobres e vulgares, episódios narrativos importantes em oposição às descrições que são meros acessórios. Portanto, “Não existe episódio, descrição ou frase que não carregue em si a potência da obra. Porque não há coisa alguma que não carregue em si a potência da linguagem.” (Rancière, 2009a, p. 37). Dessa maneira, o insignificante se torna portador de uma força de significação que constrói uma “história”.

Para decifrar o segredo inscrito nas fissuras das coisas banais, é preciso, contudo, mitologizá-las, transformá-las em “elementos de uma mitologia ou uma fantasmagoria” (Rancière, 2009a, p. 38). Para fazê-lo, o romancista precisa adentrar os labirintos internos à própria subjetividade que revisita as formas da banalidade e da estupidez da vida. Rancière coloca que, por isso, ao mesmo tempo aquele que faz a leitura dos signos mudos e os transcreve de determinada forma é também um médico que diagnostica os malefícios da sociedade e do indivíduo, e que detecta, ademais, “a doença no âmago da atividade intensa” (Rancière, 2009a, p. 38). Essa intensidade é identificada sob o nome de vontade que, à custa de buscar sua concretização, leva indivíduos e coletividades à sua supressão. Quanto a isso, Rancière coloca que, face às suas múltiplas acepções no século XIX,

No período naturalista e simbolista, ela se tornará destino impessoal, hereditariedade passiva, cumprimento de um querer-viver destituído de razão, ataque às ilusões da consciência pelo mundo das forças obscuras. A sintomatologia literária mudará então de estatuto nessa literatura das patologias do pensamento, centrada na histeria, no “nervosismo” ou no peso do passado, nessas novas dramaturgias do segredo velado, em que se revela, através de histórias individuais, o segredo mais profundo da hereditariedade e da raça e, em última instância, do fato bruto e insensato da vida. (Rancière, 2009a, p. 38-39)

Esse movimento configura a identidade do *logos* (ligado à contingência policial no qual essas histórias individuais encontram-se inseridas) e do *pathos* no qual o primeiro vai em direção ao segundo chegando à dor da existência e à falta de sentido mesclada ao próprio sentido da vida. Dentro de seu desenvolvimento, desvela a segunda forma da palavra muda, a “palavra solilóquio” que fala os processos de sua produção inconsciente e a configuração impessoal ligada a ela. Rancière coloca que foi Maeterlinck quem teorizou com mais rigor essa forma do pensamento não pensado enquanto expressão de um querer inconsciente pelo ser – na forma do “diálogo de segundo grau” – nas peças de Ibsen. Ele rompe o sistema representativo na medida em que não mais torna sensível o que os personagens, sentem, pensam e o que determinam como finalidade de suas ações,

mas o pensamento do “terceiro personagem” que ronda o diálogo, o confronto com o Desconhecido, com as potências anônimas e insensatas da vida”. A “língua da tragédia imóvel” transcreve “os gestos inconscientes do ser que passam suas mãos luminosas através das ameias da muralha artificial onde estamos presos”, os golpes da “mão que não nos pertence e que bate às portas do instinto”. Não se podem abrir essas portas, diz em substância Maeterlinck, mas podem-se ouvir os “golpes atrás da porta”. Pode-se fazer do poema dramático, outrora dedicado à “ordenação de ações”, a linguagem desses golpes, a palavra da multidão invisível que ronda nossos pensamentos. (Rancière, 2009a, p. 39-40)

Rancière pontua, como consequência, a necessidade de forjar um novo corpo para essa nova forma dramática em substituição de um corpo humano, um corpo que tivesse a aparência da vida por mais que estivesse desprovido dela, ajustado à voz anônima dessa multidão de seres que ronda o indivíduo: figuras materializadas pela supermarionete de Edward Gordon Craig, que supera os constrangimentos de seu próprio ego de forma a permitir a expressão

dessa vida que o circunda, paradoxalmente, por uma forma de consciência do corpo que deixa entrever a própria forma do gesto da exterioridade presente na interioridade do ser.

Trata-se, então, de uma linguagem que se tornou indisponível, de uma imagem que não permite ver (como nas pinturas cubistas de Pablo Picasso), de um quarto descrito no qual não se pode entrar, que ocupa o cerne do romance como gênero antígenérico que “conta sem representar, descreve sem mostrar e solicita uma linguagem das coisas que implicaria seu próprio desaparecimento” (Rancière, 2011, p. 108). Assim, a linguagem presente nas coisas está fadada à mudez. O romance é o lugar no qual não apenas a nova poética é contrastada com a velha poética, mas no qual as próprias contradições da nova poética são encenadas de modo a torná-lo o gênero essencial da literatura como o campo do deslocamento incessante entre o regime democrático da escrita e as figuras da escrita não escrita e da escrita mais do que escrita, cravada na materialidade muda dos gestos e signos. A literatura é feita, então, do choque entre esses princípios, através do qual ganha vida.

Ainda que, no *regime estético*, o “fio” da narrativa tenha sido embolado e seus contornos tenham se perdido, ainda existe uma forma sensível que precisa pelo menos começar e terminar para acontecer. O artista pode problematizar essa questão – quando, por exemplo, expõe a obra à ação do tempo e questiona os fundamentos da autoria –, mas ela está ali: a obra existe no espaço e no tempo. Dessa maneira, no que tange à literatura pode-se dizer que existe somente uma *linha* que se enovela em si mesma, criando um corpo feito da contradição entre fala e silêncio. O intervalo entre ambos é tênue e pode ocorrer que essa linha seja enredada de forma a cair na auto-exibição da subjetividade ou na banalidade da prosa do mundo.

Nesse sentido, quando se fala de Flaubert, o que está em questão é a serventia do estilo, relacionada à conexão entre os fragmentos e criando o arranjo das frases de forma a conceber um corpo para a materialidade ficcional singular. O grande desafio, no entanto, seria conceber uma unidade a partir desse arranjo. O tema da obra em estilo absoluto é a contradição entre duas poéticas: primeiramente, o arranjo de ações tal como postulado pela normativa representativa e, ademais, uma configuração que desenlaça esse arranjo. Trata-se de ouvir a poética contida por detrás das frases da prosa da comunicação social corriqueira e da trama narrativa ordinária, “a música dos afetos e percepções desatados, misturados no grande fluxo indiferente do Infinito” (Rancière, 2011, p. 123).

Dessa maneira, a tensão constitutiva da arte da escrita ganha novos contornos através das proposições flaubertianas que propõem uma analogia entre a música e a literatura segundo a qual a verdade da ideia seria provada pela sonoridade da frase. As frases citadas por Rancière para comprovar essa relação indicam, justamente, que a beleza da ideia estaria expressa na harmonia da sentença e que a assonância e a repetição seriam sinais de falsidade. Contudo, com vistas a fornecer uma unidade, Flaubert ainda intenta conciliar os polos poéticos de forma que os nós constitutivos da linha narrativa não fossem desatados pelos momentos contemplativos, mas constituídos por eles. O que se perde na poeira antirrepresentativa, anônima e fora do tempo e do espaço como o próprio Infinito deveria ser é reconduzido ao fio da narrativa de forma a desembolar e fazer com que ele estique, mostrando-se nitidamente. Para tal artifício, a noção de música segundo Schopenhauer parece ser útil para Rancière, na medida em que consistiria na expressão direta da “Vontade”, fazendo a mediação entre o “mundo como representação” e o mundo das forças ocultas e impessoais.

A visão flaubertiana é, portanto, transmutada em música de forma a não mais impedir a trama narrativa por tornar-se invisível. É uma visão que, paradoxalmente, não pode ser vista, mas somente ouvida como a música dos átomos da antirrepresentação que faz parte da nova configuração do romance. Sendo assim, o estilo, depois de fazer a lógica representativa ruir, deve tornar esse desaparecimento não aparente ao ganhar os contornos da música como a “arte que fala sem falar” (Rancière, 2011, p. 124). Para que isso ocorra, é preciso silenciar sua tagarelice para que a música de sua mudez possa ressoar (Rancière, 2011, p. 125), de modo a

escrever o falatório sem sentido dos indivíduos em sua estupidez irremediável, desfazendo simultaneamente, linha por linha, as ligações que fazem esse disparate passar como significativo, transformando sua insignificância em outra insignificância. Isso significa fazer o vazio do grande deserto do Oriente brilhar através de sua opacidade, trazendo à tona o imenso tédio que está no cerne de tudo e que a tudo redime. O livro sobre nada converte a estupidez do mundo na estupidez da arte. (Rancière, 2011, p. 215-216)

Para Rancière, haveria uma duplicidade inerente à linguagem, e a parte referente à sua estupidez tagarela estaria representada por um envoltório que é erguido imperceptivelmente através do trabalho promovido pela forma do livro sobre nada, de maneira a permitir o vislumbre das próprias frases, vidas mudas e almas obscuras dos personagens que aparecem como uma espécie de obstáculo na superfície da face estúpida da linguagem tagarela e ordinária. Os obstáculos são materializados pelas vidas e almas dos personagens devorados por paixões através da ação da grande coexistência da vida que os atravessa assim como ao tecido da vida comum.

Essa relação entre o simples desenrolar contingente da vida – com suas cisões – e as subjetividades que querem desbravar as existências por meio de uma nova forma de olhar a vida e, em decorrência, de uma nova humanidade, faz com que as próprias personagens por vezes tenham que ser sacrificadas, como a própria Emma Bovary, que acaba morta justamente pela impossibilidade de conciliação do que ela representa em relação à reprodução da estupidez da vida.

Os momentos em que a coexistência muda e aleatória na qual todas as coisas parecem confluir num sentido não determinado por elas próprias, pois provindo da existência e intensidade da própria vida, aparece, portanto, como uma lacuna de silêncio em meio à tagarelice e ao falatório incessante. Rancière acredita, contudo, que o romancista precisaria constantemente apagar a diferença de sua existência muda – e, no entanto, hiperafetada e consumida por forças que lhe são exteriores – daquela consistência da vida ordinária na qual reina a tagarelice, fazendo o fraseado ligado ao grande amor e imenso tédio se aproximar daquele da tagarelice ordinária, procedimento realizado pela duplicação dos silêncios das frases mudas que permite que elas se tornem tagarelas à sua maneira. Em decorrência, “o destino dos personagens se torna o da própria escrita” (Rancière, 2011, p. 126), pois o estilo produz uma diferença sem substância em relação à tagarelice estúpida, cuja existência é marcada por um processo de desidentificação e desindividualização. Dessa forma, a potência do estilo salta nesse vazio de forma a alcançar o absurdo, tendo como consequência final o retorno à tagarelice como uma necessidade para a continuidade da escrita visto que a última realização dessa escrita é sua “supressão radical” (Rancière, 2011, p. 126).

Nos termos da dramaturgia de Ibsen esse absurdo é idêntico à crença no “ideal” acima da “realidade”, pois este fato é acompanhado pela impossibilidade de concretização de uma construção sensível que permita a experiência desse mundo vislumbrado como ideal que, na verdade, permanece ausente de corpo até ser experienciado. É esse choque entre o “real” e o

“ideal” (cuja outra face é a “mentira”) que expressa a batalha entre uma escrita loquaz e aquela que paralisa a narrativa por meio de uma palavra que não fala ou fala como quem diz outra coisa – por vezes um pensamento operando na forma do não pensamento. Do choque entre as lógicas, o excesso emerge no campo do desejo desmedido que acaba, assim, dando voz à tagarelice da estupidez da vida.

3. 4. Elementos do teatro no *regime estético*

Na identidade representativa, estava implícita a união do teatro como ideia da ação do pensamento – já que é através dele que as estruturas narrativas são criadas – com o teatro como ideia em ação, pois ela prepara o terreno para a ação, identifica o momento exato, mede suas possíveis consequências em relação aos resultados obtidos. Esse entrelaçamento de ideias acerca do teatro, que entrelaçam a ação e o pensamento, parece destinado à desunião. No entanto, esse desencontro faz com que algo a mais seja acrescentado à nova totalidade que emerge dessa separação, pois essas duas formas do teatro (imóvel e aquele da pura atuação) são manifestações momentâneas de um corpo perdido – aquele dos membros que obedecem a um centro – e das maneiras pelas quais pode ser suprida a falta de uma racionalidade imanente à organização das ações, cujo cerne passa a ser habitado por uma falta em função do fato de que a origem da ação é perdida em um espaço que não pode ser circunscrito como anteriormente.

A partir do encadeamento causal, uma intriga de saber é montada. Nela, o espectador desconhece o final da história – até que ele se concretiza diante de seus olhos. Ao fim, temos uma situação que pode resultar tanto em felicidade como em infelicidade, mas que, no entanto, tem um fim bem delineado, no qual os conflitos emergentes na configuração do enredamento causal são resolvidos. Dessa forma, Aristóteles minimiza a potência da representação visual do drama – chegando até mesmo a mostrar certo desprezo pelos atores que meramente reproduzem ações pré-estabelecidas em relação ao autor, gênio que, em última instância, estrutura perfeitamente as causas e os efeitos dos pensamentos, sentimentos e ações dos personagens. De acordo com esse esquema, é no espaço da representação teatral que um esquema racional é tornado visível. Como vimos, as partes devem responder ao todo – que contém em si suas divisões – de forma a corroborar com a divisão entre dois mundos que marca a lógica policial. Por isso, a ação também está no centro da origem da estrutura dramática do teatro grego uma vez que sua função tem a ver com a maximização dos efeitos já previstos na estrutura do texto anunciada pela letra, que devem produzir pavor e compaixão.

Ademais, há que se levar em conta que as ações estão em relação com as palavras por serem desencadeadas a partir de debates dialógicos ou monólogos que expressam ideias e sensações. No *regime representativo*, como discutido anteriormente, as ações estavam em relação com as palavras enquanto um processo intelectual e imaterial, de forma que o palco teatral era “o lugar bem concreto em que os homens, supostamente especialistas na arte de falar e de agir pela palavra, sentem prazer na representação desse poder no palco” (Rancière, 2017, p. 128-129). Dessa maneira, as ações desdobram-se no tempo de forma a serem dirigidas pelas palavras. Em termos dramáticos, a ação teatral encontra-se atrelada aos movimentos e gestos dos atores que devem confluir em harmonia com os elementos decorativos e cenográficos. Além disso, a noção de ação está especialmente atrelada às intrigas que levam ao palco as violências da guerra ou os dramas de família, assim como “as exaltações passionais e o tumulto da vida agitada” (Rancière, 2012a, p. 137).

Pode-se dizer que o novo teatro anula de duas maneiras a lógica da ação teatral postulada pela obra *Poética* de Aristóteles. Segundo ele, o *mito*, ou seja, a história é a espinha dorsal do drama na medida em que é construído como encadeamento racional das causas e efeitos de modo que as ações são entrelaçadas umas às outras e arranjadas de maneira a criar expectativas que são frustradas por meio da peripécia e do reconhecimento, num jogo de inversões que fazem homens elevados em decorrência de seu alto berço passarem da situação de ignorância ao saber e da felicidade para a infelicidade. Nesse esquema, tudo o que acontece deve ser determinado por uma razão que lhe subjaz, sendo que mesmo o que acontece “por acaso” deve parecer ocorrer como se tivesse que se desenvolver precisamente daquela maneira. A essa maquinaria causal encontra-se subordinado o contorno das características dos personagens e o modo de expressão de seus pensamentos e sentimentos – e, conseqüentemente, seu efeito sensível, atrelado às sensações de pavor e compaixão e seu resultado catártico. Nesse contexto, o pensamento torna-se sensível, para Aristóteles, por meio de emoções produzidas pela estrutura das causas, através das expectativas e seus desvios.

No último capítulo de seu livro *O fio perdido*, denominado *O teatro dos pensamentos*, Rancière pergunta o que ocorreu com a relação entre o pensamento, a palavra e a ação no âmbito do fazer artístico relacionado ao teatro no *regime estético*. Rancière interpreta essa relação através de uma falha no plano da ação (Rancière, 2017, p. 125) – por meio da qual é outorgada à história a possibilidade de ação por si mesma – assim como mediante uma “perda do laço entre as palavras” (Rancière, 2017, p. 125). Em outro de seus textos sobre a literatura da idade estética, *O efeito de realidade e a política da ficção*, esse filósofo vislumbra uma cisão no cerne da ação, empreendida, dentre outros dispositivos, pelo elemento descritivo (Rancière, 2010, p. 82).

Um exemplo desse deslocamento no plano da ação é o ato ao mesmo tempo calculado e alucinado de Raskólnikov, pois, de acordo com o filósofo, é sabido que este personagem “planejou o assassinato a partir de uma teoria racional sobre a sociedade” (Rancière, 2010, p. 83) que pressupõe que os pertencentes às classes não abastadas são possuidores de qualidades e podem valer-se de atos não ortodoxos de acordo com a moralidade vigente para sair de sua condição de miserabilidade e oferecer à sociedade benefícios consequentes de suas capacidades. Sua tese está baseada, então, em uma relação de meios e fins, na qual a ação deve ser estrategicamente medida de forma a alcançar uma finalidade pré-concebida. No entanto, o fato de que a ação foi racionalmente medida e pensada com vistas ao alcance de determinada finalidade não implica na capacidade de implementar devidamente essa ação no melhor momento, pois, pelo contrário, o personagem só consegue implementá-la através de uma alucinação, num momento de presença de uma febre que se estende. Manifesta-se, assim, uma divisão interna na própria ação que demonstra sua irremediável separação do cálculo e do pensamento racional por meio da ruína do modelo estratégico, pois o entrelaçamento que configura o tecido ficcional da *idade estética* “separa a ação de si mesma” (Rancière, 2010, p. 83) visto que rompe com o paradigma representativo e com a ideia na qual ele se encontrava baseado, que postulava “certo padrão de vinculação entre pensar, sentir e fazer” (Rancière, 2010, p. 83). Sendo assim, Rancière vislumbra no teatro o mesmo mecanismo através do qual se inscreve no pensamento da ação literária uma tensão (Rancière, 2017, p. 125).

Nesse sentido, o que ocorreu com o teatro na *era estética* pode ser interpretado como uma divisão na identidade da intriga teatral representativa, na qual se encontravam unidas uma atuação que bastava em si mesma em relação ao espaço que a cerca – por estar ancorada numa racionalidade que lhe é própria ao apresentar os fatos não como ocorreram, mas como poderiam ter sucedido – e o resultado dessa autonomia no espaço de representação, efetuada por meio de corpos falantes que encarnam personagens. Dessa divisão resultou a

transformação do encadeamento causal em “teatro das visões” (Rancière, 2017, p. 145) cuja decorrência foi a ruptura com a necessidade de verossimilhança, deixando à relação entre as palavras e o espaço a tarefa de mostrar imperfeitamente como as visões são inventadas e vivenciadas – o que resulta no “teatro imóvel dos pensamentos”. Além disso, resultou, por outro lado, na pura performance dos corpos que agem sem representar personagens – o “teatro da pura atuação”.

Contudo, o novo teatro só pode aparecer com a reconfiguração desse cenário de afirmação da lógica policial pela eficácia da palavra mediante comprovação pelos próprios “especialistas” da retórica. Ou seja, quando os atores, representando especialistas no uso da palavra que produz ação, deixarem de dirigir-se a uma plateia igualmente dotada de tal virtude o círculo virtual de faculdades será quebrado. Tendo isso em vista, é possível afirmar que a nova dramaturgia teatral da coexistência precisou lidar com modelos de pensamento atrelados ao fazer teatral. Nesse sentido, existem rupturas, mas também continuidades imprescindíveis, como o fato de que, tal qual a literatura, o teatro também não pode prescindir de um início e de um fim, assim como de algo que faça a transição entre essas partes que lhes são constituintes. A esse meio corresponderia à vida como “um tecido em que tudo se entrelaça infinitamente, tão bem que nunca se encontra o momento em que a causa começa a agir e que nunca se pode determinar o ponto onde seu efeito termina” (Rancière, 2017, p. 130).

Nessa nova dramaturgia, a ação, o pensamento e a palavra não podem ter o mesmo sentido que tinham outrora, nos tempos da hegemonia inquestionável do regime representativo, uma vez que este se tornou obsoleto. No entanto, Rancière argumenta – no livro *O fio perdido* – que a falência do modelo orgânico, dos corpos com músculos bem delineados pela ação, não se encontra ligada, como Walter Benjamin gostaria de acreditar, “ao poder inorgânico da mercadoria e do cadáver” (Rancière, 2017, p. 110). No entanto, o que se opõe ao modelo representativo dos membros comandados pelo centro é “a vida como poder que circula pelo corpo, excede seus limites e desorganiza a própria relação do pensamento com seu efeito” (Rancière, 2017, p. 110-111), pois, como Clarice Lispector anuncia em seu livro *Água viva*, “não é preciso ter ordem para viver” (Lispector, 1973, p. 42).

A menção à escritora Clarice Lispector se justifica na medida em que ela quando em Berna na Suíça, para onde se muda em 1946, é uma assídua leitora de Ibsen, de acordo com Gotlib. No ano de 1965, Clarice publica a tradução do drama ibesiano *Hedda Gabler*, que empreende juntamente com Tati Moraes. Em seus escritos a escritora demonstra o fato de que a vida não precisa de ordem, não precisa de um “centro” fixo em relação às “partes” – nem a vida interior nem tampouco o deveria a vida exterior. No que tange ao mundo interior, “a “totalidade” que deve ser buscada agora é a dessa “excitação da alma que é “por necessidade psicológica” fugidia e transitória” (Baudelaire *apud* Rancière, 2017, p. 110). A “totalidade” interior é, assim, fugaz e efêmera: acontece num instante ao mesmo tempo em que contém todos os sentidos do mundo conhecido. É assim porque o agente se perde na intensidade das sensações que o afetam em meio à vida cotidiana ao mesmo tempo em que o mundo social tornou-se demasiado amplo para caber nos limites da unidade espaço-temporal e de ação da ficção aristotélica.

Em função disso, a unidade do poema corresponde à efemeridade do efeito das percepções circundantes, a partir da qual a vontade exhibe a si mesma em sua ausência de razão e de sentido na medida em que sua intensidade extrapola a razoabilidade. Por isso, Rancière acaba por defender que a forma estética mais condizente à partilha do sensível da contemporaneidade é a brevidade constituída por quadros que, apesar de sua limitação, trazem consigo uma visão transcendental do todo. Esses quadros constituídos por espaços e tempos de brevidade marcariam o encontro entre um tema que é feito do entrelaçamento de uma rede infinita de afetos e um mundo sensível que não mais pode ser descrito como o palco para a execução estratégica de um cálculo uma vez que sua representação excedeu os limites que

poderiam proporcionar uma ação cuja unidade é total e harmônica. Pode-se, concluir, então, que o “mundo excede o campo da ação assim como o tema excede o círculo da vontade” (Rancière, 2017, p. 112). Existe, assim, um ato de pensamento que leva em consideração o “excesso” de estímulos sensíveis que configura o “espaço” assim como as “vontades”: para Rancière, esse ato de pensamento, condizente com a configuração estética da modernidade na qual as pessoas podem fruir de mercadorias e visualidades citadinas, pode ser denominado *devaneio*. Ele significa um “modo de pensamento que coloca em questão a própria fronteira que o modelo orgânico impunha entre a realidade “interior” em que o pensamento decidia e a realidade “exterior” em que ele produzia seus efeitos” (Rancière, 2017, p. 112-113).

Com isso, argumenta-se em prol da percepção de que a ideia do pensamento é modificada com a passagem do *regime representativo* para o *regime estético*. Como por trás do teatro existe uma ideia do pensamento e de sua relação com as palavras e ações é coerente supor e constatar em que medida essa mudança representa uma transformação na estrutura ficcional dramática. Como vimos, a decadência do modelo orgânico não representa necessariamente a emergência do inorgânico, mas uma mudança que pode ocorrer nos limites da vida, uma vez que o modelo do vivo passa a ser análogo ao sistema nervoso, “uma rede sem fim de fibras e de sinapses que não se deixa aprisionar em uma unidade de um organismo ou mobilizar na unidade de uma ação” (Rancière, 2017, p. 130). Logo, a impossibilidade de um organismo que se deixe definir através de uma unidade coerente e harmônica ou que possa confluir em uma ação uma tem a ver com o fato de que o próprio tempo em que a ação é desdobrada sofre uma regressão infinita em direção ao seu ponto de partida, questão essa que permanece em aberto, pois se trata de saber “*quem* ou *aquele que* efetua esse começo” (Rancière, 2017, p. 131), ou seja, o ponto em que o começo tem seu início e qual tipo de ser o teria engendrado. Tal questão acaba por se referir, novamente, à obra *Água viva*, de Clarice Lispector, na qual a escritora coloca por meio da narradora que

há perguntas que me fiz em criança e que não foram respondidas: o mundo se fez sozinho? Mas se fez onde? em que lugar? E se foi através da energia de Deus – como começou? será que é como agora que estou sendo e ao mesmo tempo me fazendo? É por essa ausência de resposta que fico atrapalhada. (Lispector, 1973, p. 36)

Com a reestruturação do tempo, da ação, do indivíduo e do espaço – que se dispersam – fica nítida a ruptura com o *regime representativo*. No *regime estético*, portanto, a palavra não está mais a serviço da expressão da vida, pois a própria vida deve se manifestar sensivelmente. A vida, assim, não está mais na palavra como expressão de interioridade do ser nem pode ser lida por meio das ações que, por sua vez, são direcionadas e dirigidas pelas palavras. Contudo, esse intento traz consigo um obstáculo na medida em que a verdadeira vida foge à percepção sensível, pois, como materialidade imaterial, ela não pode aparecer sensivelmente sem contradizer suas próprias características. No que diz respeito à palavra isso significa que a vida não é evidenciada por meio de pensamentos que expressam intenções e sentimentos que anunciam ou narram as ações passadas, presentes e futuras, mas sim como “fantasmas que vêm assombrar seus cérebros, como visões que os espectadores não veem” (Rancière, 2017, p. 138) apesar de sentir.

Nesse contexto, de acordo com Rancière, a encenação e a função do diretor teatral surgem como um mecanismo de combinação de três elementos distintos que compõem o organismo ficcional teatral: a intriga estabelecida pela sequência das ações engendradas através das relações entre personagens; o teatro imóvel do pensamento cuja estrutura é a de um jogo de forças invisíveis que ecoa em sua mudez nas palavras que “caem no poço do palco” (Rancière, 2017, p. 146); e, por fim, a performance corporal que tem como finalidade a excelência e a fruição dos espectadores. Sendo assim, a encenação pode ser vista como

a arte de combinar os três elementos para introduzir na ação ficcional as desacelerações próprias para fazer com que a ficção mudasse para a verdade que está por trás das palavras ou as acelerações próprias para projetá-la em direção a seu exterior, seja este o prazer da sala ou a vida que cerca o teatro. (Rancière, 2017, p. 146)

No teatro do *regime estético*, o pensamento conforma-se em excesso em relação à ação, que não se encontra guiada pela relação entre meios e fins racionalmente calculados. O pensamento não existe mais como elemento subordinado à ação com vistas à transformação da realidade material. Dessa maneira, o pensamento manifesta-se como eco das palavras num espaço que foi desdobrado e duplicado, fazendo emergir a configuração de uma arte específica que concerne à configuração espacial das palavras no palco teatral. Ela tende a se manifestar como a arte de uma dupla intriga, pois inventa um espaço de palavras que modifica o espaço cênico real da intriga explícita, transmutando-a para sua “verdade sonâmbula” (Rancière, 2017, p. 142).

Sendo assim, é na teorização de Maeterlinck sobre o teatro imóvel que Rancière encontra o arcabouço conceitual para expressar a configuração do teatro no regime estético. Nele, as razões das ações não são discerníveis daquelas que dizem respeito à inação. Além disso, as palavras estão presentes para proporcionar a experiência de um meio sensível, “para deixar perceber o não dito que assombra e se exprime somente pelo silêncio que os separa” (Rancière, 2017, p. 138). Sendo assim, a visibilidade que o palco teatral deve engendrar deveria dar a ver e fazer ouvir

o invisível de onde vêm e onde vão se perder os pensamentos e os atos do qual ele é o lugar. O teatro é, a partir daí, o lugar que deve tornar visível seu fora-do-espaço, que deve se mostrar habitado, estruturado por esse fora-do-espaço. Ele deve ser modelado em relação ao invisível de seu entorno, pelas paredes, pelas portas e pelas janelas através das quais o desconhecido faz efeito. (Rancière, 2017, p. 138)

Essa concepção da dramaticidade da coexistência imóvel presente no ambiente circundante é expressa por Maeterlinck, de acordo com Rancière, em pelo menos uma peça, chamada *Interior*. Nela, uma família encontra-se dentro dos limites de sua casa. Os integrantes da família sentem-se seguros e aparentemente seguem sua rotina normalmente – em seu vazio e tédio, mas na beleza de suas relações entre si e com os elementos exteriores. Eles, contudo, ainda não sabem o que decorreu com um de seus parentes, uma menina que se jogou na água e suicidou-se. À família não cabe nenhuma palavra em cena. Ademais, ela é observada pelo velho e pelo estrangeiro, que sabem dos fatos decorridos, através de uma janela (sem que saibam que estão sendo observados). É pela porta que o velho entrará para comunicar a desgraça que se abate sobre eles e é também por meio dela que a realidade se torna visível na forma do corpo da filha morta.

Segundo a interpretação de Rancière, a estrutura visual centrada nos personagens emudecidos observados por meio da janela seria uma forma velada de expressar outro mutismo, o da menina que subtraiu de si a vida sem que comunicasse a razão de seu ato – que só poderia, assim, ser compreendido por meio de sua mudez. Através de seu silêncio em relação ao seu ato, a menina desvela um mutismo mais profundo, “aquele pelo qual a vida se manifesta como um conjunto confuso de razões de viver e de não viver em todos esses seres anônimos que, como ela, ignoram a si mesmos” (Rancière, 2017, p. 139) em decorrência das preocupações ordinárias com a vida cotidiana, como o tempo lá fora que possibilita ou impede que os deveres sejam cumpridos ou o estado dos alimentos. Essas frases, que marcam a passagem cotidiana e repetitiva dos dias e do tempo seria uma representação das fronteiras mutáveis que se desfazem e refazem e que delimitam os respectivos espaços da vida – supostamente – sem história e da vida que se joga no abismo.

Pode-se afirmar, por fim, que o sentido do teatro imóvel e os signos indicativos de sua presença são cambiantes. O símbolo pode estar atrelado à função simbólica das janelas e portas – que, em última instância, indica, na peça de Maeterlinck, a relação entre a vida e morte, sendo que a própria noção de vida foi extrapolada para aquilo que está para além do humano e que, paradoxalmente, o constitui. De acordo com Rancière, contudo, existe toda uma camada de aberturas imprevisíveis que é desvelada, permitindo o desdobramento da ação ficcional. Além disso, encontra-se, no lugar-comum das intrigas, o choque das vontades e paixões, a visibilidade proporcionada aos poderes invisíveis. Esses últimos, por sua vez, são levados a se cindirem em dois grupos, segundo Rancière, “na época de Ibsen, em determinismo da herança e em puro acaso do encontro com o Desconhecido” (Rancière, 2017, p. 140). Sendo assim, na configuração de uma vida para além do controle humano Ibsen opera um desdobramento da intriga por meio de um arranjo da ficção que torna demasiado trabalhosa a percepção de sua “intencionalidade” a partir da leitura de uma moral da fábula pela interpretação de seu enredamento.

Dessa maneira, pode-se vislumbrar que tanto o teatro quanto a escrita literária devem desenhar formas de relação entre a lógica das conexões impessoais da vida anônima e a lógica das identidades e das causalidades e intencionalidades. Assim, como ocorre em Ibsen, a “nova lógica dos estados sensíveis coexistentes e a antiga lógica das ações encadeadas podem, então, deslizar imperceptivelmente uma sobre a outra” (Rancière, 2017, p. 37).

O conflito entre as escritas se manifesta na obra ibseniana de um modo particular que também é desdobrado em diversas figuras em suas peças. Fátima Saadi, em seu texto *Ibsen além-mar* – disponível na compilação de textos denominada *Henrik Ibsen no Brasil* –, observa uma “tensão entre a concepção abstrata do dispositivo cênico e uma atuação no limite do verossímil” (Schollhammer, 2008, p. 65). Em diálogo com outros teóricos, como Peter Szondi, a autora percebe a ruptura da forma dramática sob o realismo aparente nas obras do dramaturgo. Ela coloca que a “provocação à forma dramática estrita” (Schollhammer, 2008, p. 68) está configurada em diversas camadas visto que o interesse na copresença em relação ao instante no qual a ação é reproduzida e no futuro desvelado pelo destino do personagem é deslocado para uma fusão das temporalidades que traz à tona o passado e a memória como algo exterior que se apossa da consciência, do controle e da interioridade.

Nesse artigo, a autora faz menção a uma obra de Edvard Munch (1863-1944), pintor norueguês que colaborou com o dramaturgo e tem, inclusive, uma pintura na qual ele figura sozinho – cujo título em inglês é *Henrik Ibsen at the Grand Café* - e outra na qual ele divide a tela com Nietzsche e Sócrates, denominada *The Geniuses. Ibsen, Nietzsche and Socrates*. A pintura analisada pela autora é *Jovem na Praia (A solitária)* de 1896 na qual vislumbramos uma figura feminina que contempla o mar em pé, vestida de branco. De acordo com Saadi,

Sombras e riscos uniformizam a superfície onde a moça está e aquilo que ela olha e que a cerca. Os peixes, as pedras, as ondas são sombras, são afirmação de transparências, de superposições não-realistas, do mesmo modo que os cabelos da jovem são duas áreas verticais de cor, abóbora e ouro, que propõem um jogo de figura e fundo com o cinto, linha curva horizontal que a enlaça. A manifesta reorganização do visível, sua extrema simplificação, ressaltam, no trabalho de Munch, a importância do simbólico, instrumento com o qual Ibsen fissa o realismo aparente de suas tramas, especialmente em suas últimas peças, nas quais torna sensíveis os recursos dramaturgicos e o arcabouço que sustenta a intriga. (Schollhammer, 2008, p.69)

Na página seguinte, ao fazer uma analogia entre as pinturas de Munch e os dramas simbolistas de Ibsen, Saadi coloca que

Segundo Argan, para Munch “o símbolo não é algo além da realidade; é algo morto que se mescla à vida”, formulação muito próxima à de Ibsen a respeito da sociedade, compreendida como “um navio com um cadáver a bordo”. [...] Nelas há, como em Ibsen, a ideia de que é preciso ir além da aparência, descarná-la, mostrando-lhe as entranhas. Em termos dramaturgicos, isso redundaria em adensar a situação dramática, transformando-a quase num palimpsesto pela superposição de camadas que, de algum modo, fissuram o presente perpétuo ao qual se restringe, de modo geral, a forma dramática estrita. O passado, como vimos, assume papel fundamental, mas, além dele, o inconsciente busca abrir caminho até a superfície da trama [...]”. (Schollhammer, 2008, p. 70)

Sendo assim, percebemos, na dramaturgia de Ibsen, a abertura do presente realista em direção a um significado submerso, da aparente normalidade em direção ao absurdo, do consciente rumo ao inconsciente. Mas, como vimos, Rancière acredita que essa contradição entre a concepção realista e a presença do símbolo acaba dando a palavra final à estupidez da vida na medida em que não há uma solução para os malefícios da escrita e seus excessos.

3. 5. A questão da mulher no novo regime da arte

De acordo com Simionato, cujo trabalho de conclusão de graduação é sobre a obra “Ao farol” de Virginia Woolf por meio do conceito de *inconsciente estético*, trata-se da representação de uma história familiar que deixa espaço para a descrição de monólogos internos que fazem com que a própria trama torne-se secundária. Nessa obra, a senhora Ramsay morre durante a história. Ela era uma mulher bonita, mãe, mais velha e esposa de um homem conhecido por sua intelectualidade. Mas o fato é que sua existência ainda figura, na pintura produzida por Lily Briscoe, cuja primeira aparição no romance ocorre quando “a Sra. Ramsay lembra-se que deveria permanecer parada para que Lily possa pintá-la” (Simionato, 2017, p. 24). Segundo interpretação de Simionato, a pintura seria uma janela que dá para dentro do texto (e, assim, de certa forma, para dentro de uma jornada interna que investiga a existência humana inclusive na dimensão de sua relação com a morte). Lily seria obcecada por Ramsay e daí adviria sua necessidade de representá-la, de forma a lidar e escrever suas próprias incertezas, inseguranças e dilemas. A pintora não tem a pretensão de casar e, no entanto, sustenta uma relação com um homem na qual vigora uma proximidade paradoxal, suficiente para que ela se sinta sob os auspícios de sua proteção.

Em decorrência de seu processo de pesquisa a autora defende que a relação da pintora com a personagem reflete a condição da escritora com relação a sua mãe, que faleceu quando Woolf tinha 13 anos, conforme descrito pela própria escritora no fragmento a seguir.

Mas eu escrevi o livro muito rapidamente; e quando estava escrito, eu deixei de estar obcecada com a minha mãe. Eu não ouvia mais sua voz; eu não a vejo. Eu suponho que fiz por mim mesma o que psicanalistas fazem por seus pacientes. Eu expressei uma emoção sentida por muito tempo, e profundamente. E ao expressá-la eu a expliquei e então a deixei de lado. (Woolf *apud* Simionato, 2017, p. 27)

Essas vozes que soavam com vida própria clamavam, assim, por uma forma de resolução, que fora encontrada no processo de escrita ao atravessar as barreiras do real, dando vida, voz e corpo aos dizeres silenciosos e ocultos que, no entanto, rondam os humanos e aquilo que os cerca. A pintura em que a mulher agora morta figura é expressão da contradição presente na vida, em que a morte persiste como a senhora do destino dos homens, os olha de fora e ao mesmo tempo de dentro deles, como percebemos no drama *Quando despertarmos de*

entre os mortos. O humano barganha com ela, clama por mais tempo, ou então a chama para perto, percebe nela um descanso com relação à arbitrariedade da “vontade”, uma abertura para fora da experiência das contradições presentes na vida.

De todo modo, trata-se de uma estratégia de escrita, assim como a pintura está associada a dispositivos, instrumentos e ferramentas estéticas. De acordo com Simionato, no início do romance a pintora ainda se apegava aos ordenamentos representativos na medida em que buscava uma fidelidade em relação ao que era visto. Vigora, assim, uma concepção “realista”. No entanto, o próprio fazer impõe suas regras a despeito do que é almejado pelo artista na medida em que existe um descompasso entre o que é visto e as impressões, pois o instante-já é fugidio, como colocado por Clarice Lispector no livro *Água viva* (1973), em que se percebe uma clara reescrita da problemática de “Ao farol”. Em seu trabalho de conclusão, Simionato traz o seguinte fragmento da obra de Woolf:

[...] Contemplou os degraus; estavam vazios; contemplou a tela; estava desfocada. Com intensidade repentina, como se a visse claramente por um segundo, traçou uma linha ali, no centro. Estava feito; tinha terminado. Sim, pensou, largando o pincel com extrema fadiga, tivera a minha visão” (Woolf *apud* Simionato, 2017, p. 30).

Trazendo para o diálogo com Rancière, pode-se dizer que esse processo de amadurecimento da pintora desvela a possibilidade de subversão sensível com os ditames da cena monárquica com suas desigualdades constitutivas. Apesar de um determinado personagem dizer a Lily sobre a incompatibilidade da mulher para a pintura e para a escrita, é pelo fazer artístico que ela lida com sua memória e percorre o trajeto sensível da arte também por meio de seu desejo de ser outra, uma mãe de família e, assim, a faceta que ainda desconhece de si mesma. Sua visão é estética e política, reivindica sua liberdade acerca dos preconceitos identitários e sensíveis da lógica policial – visto que somente um homem poderia produzir algo sublime – ao mesmo tempo em que ressignifica a “maternidade” como um lugar social performado pela mulher.

Por fim, Simionato conclui pela pintura como um mecanismo de duplicação do romance dentro dele mesmo. Assim, os processos criativos são tratados por uma analogia, como um caminho que se desdobra por trajetos diferentes, mas que, chegam a um mesmo espaço. O romance é, assim, colorido com as imagens de uma pintura que não pode ser vista pelos olhos. Essa tradução entre modos de expressão da visibilidade engendrada pelo uso da linguagem pode ser percebida também em Clarice Lispector. Ela metaforiza justamente a quebra com as hierarquias do regime representativo, como percebemos no trecho a seguir.

Hoje acabei a tela de que te falei: linhas redondas que se interpenetram e traços finos e negros, e tu, que tens o hábito de querer saber por quê – e porquê não me interessa, a causa é matéria de passado – perguntarás por que os traços negros e finos? é por causa do mesmo segredo que me faz escrever agora como se fosse a ti, escrevo redondo, enovelado e tépido, mas às vezes frígido como os instantes frescos, água do riacho que treme sempre por si mesma. O que pinteí nessa tela é passível de ser fraseado em palavras? Tanto quanto possa ser implícita a palavra muda no som musical. (Lispector, 1973, p. 9-10)

O trecho acima, assim como a interpretação da obra de Woolf mediante o conceito de *inconsciente estético*, permite sentir a vida para além do ser humano, do indivíduo. Essa vida (que pode estar ligada à própria morte) procura a manifestação sensível artística para que possa efetuar vários tipos de pensamento e dizer. Assim, ela pode ser livre e perambular pelo mundo através da tagarelice da letra democrática. Tal problemática encontra-se justamente com a afirmação de Rancière de que, no *regime estético*, a arte deve ser compreendida a partir da criação de uma forma autônoma de vida, que pode experimentar vários “possíveis”,

temporalidades e “realidades”, dançar por entre elas, seguir o ritmo do movimento de suas cores e frases. O tema da nova ficção seria, então, o próprio percurso: ele é traçado no caminhar em jogo no processo de escrever e imaginar.

Assim como na obra de Woolf, em Ibsen também percebemos uma relação com a pintura, especialmente na obra *A dama do mar*. Segundo Cícero, em seu artigo na revista *Questão de Crítica* (2015) sobre o *ut pictura poesis* e as leituras do drama *A dama do mar*, a pintura e a escultura seriam “metáforas para o que se passa na trama, a começar pela personagem central da peça que é a figura faltante do quadro pintado” (Cícero, 2015, p. 138). A descrição da obra plástica no início do primeiro ato da peça significaria justamente uma antecipação cifrada dos acontecimentos desenrolados. Cícero vê nesse dispositivo estético uma relação entre uma menção aos fatos futuros e uma operação simbólica medida em que o quadro retorna à mente e as imagens em jogo devem ser utilizadas para a montagem da peça. Assim, o espectador lida com uma estrutura dramática ao mesmo tempo em que observa a imagem do quadro. A figura do quadro é a sereia moribunda, ausente. A personagem do drama seria associada a essa figura por meio de uma ligação entre a imagem do quadro e as ações da peça, como descrito pelo autor no fragmento a seguir.

Essa operação de ligar um quadro a uma situação dramática imprime à comunicação dos fatos do drama uma característica híbrida. À medida que os acontecimentos da peça vão surgindo, eles são submetidos ao filtro da imagem poética da pintura. Esta age no espectador/leitor como um vértice que faz retornar os eventos dramáticos à imagem do quadro da sereia moribunda. (Cícero, 2015, p. 140)

Para o autor, a relação da personagem com a pintura pode ser compreendida na medida em que percebida a partir de uma analogia com a música, mais especialmente com a noção wagneriana de leitmotiv, como podemos vislumbrar adiante.

No caso de *A dama do mar* deve-se observar que o passado é narrado a partir de um quadro e de um grupo escultórico. E a descrição desses objetos traz o passado para a fábula igualmente a um *leitmotiv*. Na ópera, o *leitmotiv* é um tema musical que apresenta as personagens principais, repetindo-se no desenrolar da história. Do mesmo modo, este quadro em *A dama do mar* deve ser, no mínimo, aludido, aqui, como uma figuração a exercer a função de um *leitmotiv* inicial. (Cícero, 2015, p. 142)

A textura do tecido dramático estético seria, portanto, composta de uma série de inter-relações entre as expressões e linguagens artísticas, de forma que palavra, imagem e som se sobrepõem uns aos outros. Sendo assim, segundo o autor do artigo, Ibsen coloca o simbolismo em prática por meio de um “teatro-pictórico”, “demonstrando uma personagem que desejaria ser figurada por tinta e não só pelas palavras” (Cícero, 2015, p. 147-148).

CAPÍTULO III
HENRIK IBSEN E AS QUESTÕES ESTÉTICAS DECORRENTES DO
DRAMA IMÓVEL

4. 1. *Solness, o construtor* e o drama imóvel

Rancière inicia a discussão sobre a natureza – realista ou simbólica – do teatro de Henrik Ibsen em seu livro *Aisthesis*, no capítulo chamado *O teatro imóvel*, com uma citação de Maeterlinck acerca do drama *Solness, o construtor*. Esse dramaturgo – nitidamente um dos maiores expoentes do movimento simbolista no teatro e apontado por alguns como seu precursor – pontua, num artigo publicado no jornal de abril de 1894, que este é um drama quase totalmente despojado de ação inclusive psicológica. O fato que possibilita que Maeterlinck conceda grande valor a este drama pode ser vislumbrado por sua demonstração sensível da gravidade e do trágico segredo que circulam entre os espaços e palavras da vida corriqueira, quebrando, assim, com uma concepção ultrapassada sobre o teatro, fixada na ideia de ação em sua relação com a palavra, tal como concebido nos ditames do *regime representativo*.

Além dessas afirmações, Maeterlinck confessa suas expectativas não realizadas acerca da visibilidade da concepção teatral vigente ainda em seu tempo. Suas frustrações decorrem do fato de que ele esperava vislumbrar as presenças e poderes que vivem consigo em sua habitação sem que se possa conhecê-las e ouvi-las normalmente na sua lida diária e corriqueira. De acordo com Rancière, o simbolista esperava, paradoxalmente, ao distanciar-se da dimensão ordinária da vida indo ao teatro, voltar-se para ela reobservando seus caracteres, examinando sua beleza e os traços de finitude. Apesar de suas expectativas, no entanto, a visibilidade escancarada no palco teatral não parecia trazer consigo algo desse misterioso segredo sobre as forças ocultas que permeiam as vidas e os afazeres configurados em seu ordenamento repetitivo, pois na maioria das vezes o dramaturgo não descobriu “mais que a um homem que explicava extensivamente por que estava desconfiado, por que envenenava ou por que matava” (Maeterlinck *apud* Rancière, 2013, p. 135). Tudo conflui para que Maeterlinck apresente um manifesto por um novo teatro a partir de outra ideia do que é a vida, ligada à inação e à espera e que iguala a atividade à passividade, como podemos vislumbrar no fragmento a seguir.

Eu acredito que um ancião sentado em sua poltrona, que se limita a esperar sob a lâmpada; que escuta sem sabê-lo todas as leis eternas imperantes em torno de sua casa; que interpreta sem compreender o que há no silêncio das portas ou janelas e na pequena voz da luz; que sofre a presença de sua alma e seu destino; que inclina um pouco a cabeça, sem suspeitar que todos os poderes deste mundo intervêm e velam na habitação como criadas atentas; que ignora que o próprio sol sustenta por cima do abismo a mesinha na qual se incorpora, e que não existe nem um astro do céu nem uma força da alma que sejam indiferentes ao movimento de uma pálpebra que cai ou um pensamento que se eleva... sucedeu que eu acreditasse, digo, que esse ancião imóvel vivia, na realidade, uma vida profunda, mais profunda e mais geral que o amante que estrangula sua amada, o capitão que obtém uma vitória ou o esposo que vinga sua honra (Maeterlinck *apud* Rancière, 2013, p. 136)

É importante ressaltar, portanto, que a nova ideia de teatro postulada por Maeterlinck pode ser resumida na expressão teatro sem ação. Vimos anteriormente que a ação não é apenas uma forma de atingir uma finalidade que preexiste: é, sobretudo, uma forma de distinguir aqueles que conseguem dominá-la, apesar das adversidades e de outras vontades que se chocam com seus objetivos, daqueles que apenas fazem e não agem, reproduzindo seu modo de ser a partir das necessidades cotidianas decorrentes da subsistência. No *regime representativo*, podíamos vislumbrar, em seu cerne, a representação de vidas agitadas e conflitos familiares, guerras, assim como disputas pela autoridade de outorgar as leis da lógica

policial. É justamente em relação a essa ideia de ação, pensamento e palavra que Maeterlinck reivindica seu drama imóvel negando a exposição de conflitos, que são resolvidos, ou peripécias, que alteram o curso dos acontecimentos em seu cerne, como uma forma de se contrapor a esse teatro que tem a ação em sua base, com suas reviravoltas e paixões tornadas sensíveis pela palavra e pela causalidade.

No que concerne ao teatro, a tirania da ação situava-se em relação aos elementos cênicos e decorativos na medida em que o cenário dizia respeito não apenas ao espaço como também ao tempo, de forma análoga aos elementos indumentários. Sendo assim, pode-se compreender que o teatro naturalista colocado em prática por André Antoine (visto por críticos de teatro como o responsável por definir com precisão as funções do encenador) já havia rompido com determinados pressupostos do regime representativo justamente na medida em que fazia figurar uma massa de “anônimos” como suas vidas invisíveis, desprezando o procedimento de dar às palavras uma força retórica proveniente do lugar social superior dos quais elas eram advindas. Ele gostaria de um teatro que extraísse seus dramas da sociedade de sua época e que fosse marcado por uma atuação que imitasse a vida real apresentando uma fatia de sua totalidade através de uma conversação e uma configuração dos gestos que iludisse os espectadores. Antoine chegou a apresentar dois dramas ibsenianos, *Espectros* e *O pato selvagem*.

A reação antinaturalista – difundida no cenário artístico europeu em fins do século XIX e começo do século XX – sublinha uma limitação do naturalismo no rompimento com o *regime representativo* na medida em que busca um cenário que conflui no sentido de explicitar o motivo da ação. O fato de que Antoine foi o primeiro a encenar Ibsen em Paris constitui parte do ressentimento de Lugné-Poe em relação ao encenador naturalista. Antoine preza por essa marca distintiva em virtude da encenação de *Espectros*, em 29 de maio de 1890. A ela seguiu-se, em abril de 1891, a encenação de *O pato selvagem* (Swanson, 1942). Swanson, autor de um artigo que expõe a encenação dos dramas ibsenianos em Paris do fim do século XIX e começo do século XX por Lugné-Poe, sugere que essa peça chamou a atenção do encenador naturalista em função de sua “vida pitoresca”, mas, a despeito de seus motivos, foi o simbolismo poético da peça que excitou o interesse do público e da crítica. O autor comenta que Antoine provavelmente ficou desconcertado em função disso, por ver-se de repente a fomentar uma forma de drama com a qual ele tinha pouca simpatia, promovendo, assim, como consequência, a “já formidável reação contra sua própria concepção do teatro” (Swanson, 1942, p. 134). Por isso, ele desistiu de levar ao palco as novas peças ibsenianas, dando espaço a um jovem ator e diretor chamado Aurélien Lugné-Poe.

Lugné-Poe, ao colocar em cartaz, além de *Solness, o construtor*, *Rosmersholm* e *Um inimigo do povo*, tinha como objetivo resgatar Ibsen da encenação naturalista, dando à representação de seus dramas nítidos contornos simbolistas, contando por vezes com a parceria com o pintor Édouard Vuillard, que, dentre outras coisas, assinava a concepção do cenário (Rancière, 2013, p. 136). Pode-se concluir, então, que existia, à época das primeiras encenações de Ibsen na França, uma disputa acerca da forma dramática ibseniana na medida em que, nas histórias narradas por seus dramas, podem-se encontrar muitas intrigas familiares que tomam formas diversas. Além disso, suas peças são povoadas por didascálias que descrevem minuciosamente o cenário da ação, a vestimenta e até mesmo os traços físicos dos personagens.

Em decorrência, Lugné-Poe encontra-se desde o início inserido nessa contenda ao montar as peças de Ibsen. *Solness, o construtor* é montada com um cenário de profundidade escassa que faz com que os atores sejam projetados à frente dos elementos decorativos e cênicos, com uma luz tênue, gestos solenes e uma dicção melodiosa (Rancière, 2013, p. 138). Pode-se perceber a relação da dramaturgia de Ibsen com uma concepção da própria música, pois vislumbramos, tanto na montagem de Lugné-Poe quanto no comentário de Maeterlinck,

uma analogia específica que trata da configuração estética e da forma de analogia quanto ao diálogo entre as formas artísticas – no presente caso, entre o teatro e a música, passando pela literatura. Trata-se de uma música silenciosa das energias presentes em torno dos seres e suas vidas. Ela se materializa, dentre outros exemplos, no cenário mínimo e na “pequena voz da luz”, expressão usada por Maeterlinck no trecho citado acima. Esses aspectos confluem para a conclusão de uma transformação na economia do poema dramático e do espetáculo teatral.

Apesar de algumas características de seus dramas que ainda demonstram certa relação de intimidade com o *regime representativo* por meio de pressupostos reproduzidos por seu aparente realismo, Henrik Ibsen aparece no cerne do avanço da ruptura do *regime estético* em relação ao *representativo* uma vez que ele demonstra em suas obras a ruína da lógica causal que infere os atos a partir das intenções manifestas pelas palavras, pois as palavras podem não significar e as ações podem ser contraditórias e ambíguas. A ruptura de Ibsen em relação ao *regime representativo* é testemunhada, além disso, pela busca por uma “música desconhecida” (Rancièrè, 2013, p. 138) nos diálogos presentes na dramaturgia do autor.

Ibsen seria um autor exemplar, de acordo com Rancièrè, no que diz respeito ao rompimento do “modelo tradicional da ação teatral” (Rancièrè, 2013, p. 138). Por isso, não se trata de identificar o drama sem ação com a expressão da ação interior pensada através das transformações dos sentimentos. Pois, para Maeterlinck, não seria devido identificar o novo drama com a introspecção e com a análise dos sentimentos que habitam a alma humana – atormentando-a ou oferecendo júbilo –, uma vez que o drama imóvel corresponde à vivência da contemplação das “sensações mudas através das quais qualquer indivíduo experimenta a ação silenciosa do mundo” (Rancièrè, 2013, p. 139). É uma forma de buscar a visibilidade não da ação referente ao sujeito, mas à ação da vida em si mesma, o que, por sua vez, altera a forma de sensibilidade e apreensão do “real”.

Da mesma forma, o drama imóvel não pode ser identificado com a representação de um universo restrito em detrimento da vulgaridade realista, porque esse drama identifica-se, essencialmente, com a vida ordinária e comum. Esse fato está relacionado à “democracia no romance realista”. A própria democracia está, assim, associada à “música da igual capacidade de qualquer um de experienciar qualquer tipo de vida” (Rancièrè, 2010, p. 80), tendo em vista que as forças ocultas e silenciosas expressam-se igualmente em todos os seres capazes de acessar a intensidade de seu afeto a partir de qualquer detalhe aparentemente insignificante ou da presença de qualquer ser animado ou inanimado, que, inclusive, permutam suas características quando olhadas através de almas abertas ao trabalho poético de tradução das significações mudas inscritas nas coisas e situações ao redor.

Por mais que a argumentação de Rancièrè possa parecer ambígua por defender o valor político e estético do realismo na literatura enquanto, no teatro, essa argumentação caminha no sentido da valorização do movimento que rompe com o naturalismo – no qual, segundo Antoine, a encenação deveria ocupar o lugar das descrições no romance (Antoine *apud* Faleiro, 2013, p. 18) –, essa diferenciação justifica-se pela relação que ambos guardam com a ação e a consequente hierarquia postulada por sua centralidade dentro das artes: no naturalismo, Antoine utiliza essa analogia com o intuito de conferir à ação sua justa moldura, seu caráter verdadeiro e sua atmosfera (Antoine *apud* Faleiro, 2013, p. 18). Na literatura, por sua vez, o realismo e a descrição que ele traz consigo representam uma oposição à hegemonia da ação, cindindo-a ao meio e desestruturando seus pressupostos aristocráticos – ao mesmo tempo em que também encontra com os limites de seu ato excessivamente democrático que beira o ceticismo. Portanto, tanto o “realismo” quanto o “naturalismo” – mas também o “simbolismo” – pertence a um mesmo regime de identificação e sensibilidade da arte, pois, em seus respectivos níveis e camadas, encenam o rompimento (e a contenda contínua) com os pressupostos substancialmente representativos. Isso, no entanto, não significa anular suas particularidades e modos próprios de dar forma à configuração da democracia caótica da

escrita e da cena teatral que engloba o espectador incumbido de interpretar os dados incompletos que são colocados à sua disposição. Trata-se, sobretudo, de um modelo que, mesmo inintencionalmente, recoloca os princípios da interpretação da tradutibilidade entre as artes, cada movimento à sua maneira.

Sendo assim, no “simbolismo” a relação entre música e dispositivos textuais e cênicos é desenvolvida e pesquisada. Rancière, por sua valorização do romantismo como movimento essencialmente estético, observa a relação dessa forma artística – a *música* – como relacionada intrinsecamente à igualdade dos seres em sua capacidade sensível de experimentar qualquer tipo de vida. Sendo assim, essa música da igualdade sensorial está relacionada à linguagem, pois as “vozes da alma” (Rancière, 2013, p. 139) suscitadas no drama imóvel não se exprimem através de palavras distintas ou superiores como no romance aristocrático, em que os sentimentos refinados das almas elevadas deviam ser assinalados por um modo de falar apropriado em consonância com a distinção entre gêneros e estilos postulada pelas regras classicistas.

Essas “vozes da alma” podem ser ouvidas, por exemplo, no silêncio das portas e janelas e na pequena voz da luz de uma habitação qualquer. Dessa forma, novo teatro deve desenvolver-se como a pintura que abandonou o esplendor dos registros públicos de acontecimentos notáveis figurados nos quadros históricos para fazer ver “uma casa perdida no campo, uma porta aberta ao final de um corredor, um rosto ou mãos em repouso” (Maeterlinck *apud* Rancière, 2013, p. 139). Portanto, a interioridade que se faz presente no drama imóvel mostra-se também por meio dos elementos sensíveis não humanos, como aqueles que constituem um mobiliário e a estrutura material de uma casa. Isso ocorre porque eles definem uma relação entre elementos considerados opostos, como o silêncio e o ruído, o movimento e a imobilidade, a luz e a sombra, o interior e o exterior. Portanto, a interioridade impõe sua força em relação à forma na medida em que ela é expressa por enredamentos de elementos não somente humanos, mas difusos, que se relacionam tanto no âmbito da construção cênica como no conjunto de tons das vozes e canções, das atitudes, da organização do tempo e dos ritmos e da configuração do espaço. Pode-se concluir, assim, que a interioridade é metamorfoseada e configura-se através do estabelecimento de analogias entre substâncias cujas características são contrárias. Pois, diferentemente do poema dramático desdobrado no cenário que fornecia à ação sua moldura e atmosfera, o novo drama tem uma propulsão a

confundir sua realidade sensível com a realidade material da cena, a conferir à luz o poder do drama que ela iluminava, e à disposição das portas e janelas a intensidade dramática posta, outrora, nas mãos dos personagens que as atravessavam para trazer as mensagens de fora. (Rancière, 2013, p. 139-140)

Como vimos, uma peça, de autoria de Maeterlinck, testemunha exemplarmente o novo drama. Segundo Rancière, essa peça chama-se *Interior* e nela a protagonista é a janela, pois é através dela que um velho e um estrangeiro observam a repetição dos instantes corriqueiros da vida familiar. No entanto, a própria morte é o fim de uma das filhas do casal que morreu jogando-se nas águas. O instante que vislumbramos antes do fato de tomar-se conhecimento acerca da morte decorrida desvela que a própria vida encontra-se atrelada à morte, que o ser só vive na medida em que, a todo instante, morre nos gestos repetitivos de sua vida corriqueira na qual é o silêncio dos corpos atarefados que tagarela. A família, conservada durante a peça na ignorância e na mudez, é vislumbrada por meio de seus gestos, quando se encontram, à noite, sob a lâmpada que ilumina seu descanso.

No que tange à esfera da encenação, existe um comentário de Meyerhold sobre Stanislávski que demonstra a importância desse ator-diretor também no que concerne à ruptura dos dispositivos cênicos representativos apesar de seu realismo psicológico.

Meyerhold comenta que antes de Stanislávski somente o argumento era retirado das obras de Tchekov “esquecendo-se que em suas obras o barulho da chuva nos vidros, o amanhecer atrás das janelas, a neve contra o lago” estão intimamente relacionados às ações dos personagens (Conrado, 1969, p. 200). Esse comentário desvenda certa forma de efetuar a passagem do insignificante ao significativo, do invisível para o campo da materialidade aparente, da inação para a ação, do inanimado em direção ao que é vivo.

Para compreender a dimensão da ruptura promovida, é preciso lembrar que no *regime representativo* o pensamento torna-se sensível por meio da exteriorização de sentimentos e intencionalidades que engendram determinadas emoções no espectador em função das “causas” da ação, que geram expectativas acerca da concretização de seus efeitos. Dessa maneira, o teatro da ação institui uma forma preestabelecida de manifestação do interior no exterior, de “sujeição do espetáculo visível a uma visibilidade própria do pensamento” (Rancière, 2012a, 141). A racionalidade das ações e sentimentos é traduzida em palavras e expressões da linguagem que devem ser constituídas essencialmente por um sentido explícito cuja inteligibilidade é maximizada pelas entonações, gestos, expressões faciais e comportamentos. Em decorrência disso, os movimentos corporais e faciais, assim como as atitudes, são tidos como signos legíveis de um pensamento ou sentimento relacionado a uma intencionalidade futura ou causa passada.

O que Maeterlinck nega – e isso está alicerçado em sua leitura da dramaturgia ibseniana – é justamente essa relação de subordinação entre o pensamento e o modo de visibilidade cuja exterioridade é controlada pela ação. O teatro imóvel deseja, ao contrário, romper com esse regime de manifestação do pensamento que se dá através de um sistema de correlações nítidas e inteligíveis. Por isso, o novo drama não pode simplesmente valorizar a expressão da interioridade do pensamento e da emoção sem cair em contradição consigo, visto que ela ainda pertence ao antigo registro de sensibilidade. A expressão das oscilações do pensamento e das cores dos sentimentos deve ser substituída pela ligação direta entre os “poderes da alma” e uma série de elementos materiais que expressam, por meio de sua ausência de intencionalidade, as vibrações emanadas do mundo e da vida na qual o pessoal e o impessoal coexistem e colidem, como podemos vislumbrar no fragmento a seguir.

O pensamento, então, já não é a interioridade do sujeito. É a lei do exterior que cerca essa vida miúda, batendo naquelas portas e olhando por aquelas janelas. E a palavra que convém a esse pensamento é a da sensação que registra o choque e faz vibrar a alma impessoal do mundo em uma vida individual. (Rancière, 2013, p. 141)

É mediante esse contexto que podemos adentrar no drama *Solness, o construtor*, de Ibsen, que, apesar da aparência de um drama burguês no qual os conflitos sentimentais desenrolam-se no âmbito privado enquanto a esfera pública é povoada pelo conflito de egos e ambições, serve bem à ilustração do drama imóvel. Na peça, percebemos como Solness, um arquiteto, sofre, em âmbito privado, a angústia de um casamento arrasado em decorrência de um incêndio que termina com a morte dos gêmeos, ainda bebês e filhos do casal. O incêndio não foi diretamente fatal e a morte dos bebês ocorre em função de uma doença – a febre de leite – que acomete a esposa do construtor. Na esfera profissional, ele tem medo de que o talento juvenil de outro arquiteto suprima seu prestígio e êxito: teme, portanto, a juventude que lhe bate à porta. No entanto, esta chegará por meio da personagem Hilde, a quem o arquiteto outrora prometeu um reino depois de fixar uma coroa de flores no cimo da torre de uma igreja que ele construiu.

Hilde é a mais arredia das duas filhas do doutor Wangel, marido de Ellida na peça *A dama do mar*. Nela, seu pai diz que “Ela faz questão de ouvir a música” (Ibsen, 1984, p. 138) que, como veremos, parece confluir no sentido da música da indistinção entre “sonho” e

“realidade”. Sua relação com a morte é, de saída, anunciada nessa mesma obra, quando ela enuncia – “com um olhar vago” – querer estar vestida de preto até o pescoço, com luvas e com um véu: nessa imagem, ela vê a si mesma como uma “jovem noiva, de luto” (Ibsen, 1984, p. 137). A jovem, empurrada pela força de uma imagem e da promessa que lhe fora feita, convence Solness a fixar uma coroa de flores no alto da torre da casa que ele construiu para ser seu novo lar, na esperança de viver, enfim, uma vida conjugal mais feliz depois dos acontecimentos trágicos que fizeram com que os laços familiares fossem esgarçados. Apesar dos desejos e da visão espetacular guardada na memória de Hilde, o construtor sofre de vertigens irremediáveis, de modo que a façanha empreendida por ele no passado foi um feito que nunca mais se repetiu.

Ibsen reproduziu, ao longo da peça, as descrições dos personagens e cenários para que eles pudessem ser apresentados como provenientes do meio social em que estavam inseridos (uma cidade pequena) – fato que, à primeira vista, poderia ser utilizado como contra-argumento à conclusão de que essa peça é uma expressão do drama imóvel. Isso faz com que seja preciso “buscar no texto o que contradiz o aparente realismo da intriga e sua colocação em cena” (Rancière, 2013, p. 141-142), sem que a partir disso se concretize uma inferência de que os acontecimentos da trama correspondem a elementos da própria vida do autor, como quer o comentador contemporâneo de Ibsen, Conde Prozor.

Dessa forma, a leitura de Maeterlinck ajuda a trazer à tona o pano de fundo em que o cerne da questão é colocado ao esclarecer que o simbolismo não é simplesmente o uso de símbolos que expressam metaforicamente ou por analogias uma realidade material e concreta, uma vez que esse uso é tão antigo quanto à própria poesia – instrumento que, ademais, encontrava-se subordinado às convenções hierárquicas próprias ao representativo e que fixavam os modos de relação entre o particular e o figurado, o sentido e sua manifestação sensível, colocando, assim, o significado de um objeto à mercê de um registro de sentimento ou pensamento que comporta consigo a intencionalidade. Assim, o que é propriamente identificado ao movimento simbolista emerge como implosão de pressupostos representativos. Nesse sentido, *Solness, o construtor* aparece como um drama imóvel exemplar por dar visibilidade a essa ruptura em relação ao edifício construído pela racionalidade causal. Isso ocorre porque, em meio ao contexto familiar e profissional corriqueiro de um empreendedor provinciano, o encontro de Solness e de Hilde significa um desvio em relação ao desenvolvimento da história e em sua estrutura orgânica harmônica uma vez que ele se lança ao encontro com a morte pela imagem preservada por Hilde, na qual reina sua grandeza e magnificência. Portanto, esse drama está relacionado ao desvio no “destino”, decorrente de uma visão ideal que preserva consigo uma ideia da “vida” e do “viver” cuja marca é a relação com um transbordamento – uma impossibilidade colocada – visto que o “ideal” não pode existir “materialmente” ou, para fazê-lo, precisa encontrar um novo registro de visibilidade e uma nova forma de existência.

Solness, o construtor pode ser considerado um “drama sonâmbulo” que coloca em questão, no jogo da visibilidade cênica e literária, as forças ocultas que brincam com as vontades, desejos e aspirações humanas, às quais é obrigatoriamente necessário obedecer independentemente das escolhas racionais que supostamente poderiam ser tomadas pelos agentes. É o que fica nítido na fala do construtor na qual, depois de perguntar à Hilde por que ela o havia procurado, ele pontua que: “Há feitiçaria em você, como há em mim. É uma feitiçaria que faz as potências exteriores agirem. E é preciso prestar-se a elas. Quer se queira, quer não... é preciso. (Ibsen, 1984, p. 241). O cerne da dramaturgia ibseniana pode ser, então, atrelado aos efeitos potenciais das forças exteriores e ocultas na existência dos seres em sua pequenez diante da vida.

Trata-se de um modo específico de efetuar a ruptura em relação ao registro de visibilidade imposto pela maquinaria da intriga representativa, pois o drama imóvel, como

podemos vislumbrar em *Solness*, opõe “o puro efeito do encontro com o desconhecido” (Rancière, 2013, p. 142) à poética aristotélica que postulava as três unidades essenciais do drama bem composto em que ocorre a passagem da ignorância ao saber quando o mecanismo de eficácia positiva da palavra é acionado, relacionado à racionalidade da ação em prol das finalidades. Esse encontro com o desconhecido não tem a ver com uma revelação metafísica, mas se constitui pela relação estabelecida entre dois modos de ver e interpretar o mundo e a vida que, apesar de contrários, seguem o mesmo impulso. Hilde é uma jovem sonhadora à procura de um motivo para viver – anseio que a leva a imaginar um castelo e fantasiar com visões brilhantes de si e da vida. Seu anseio de realização leva à própria impossibilidade de concretização de seu desejo: ser conduzida por Solness à glória de se aventurar e domar a visão da vida vista do alto. Solness, um homem mais velho, no entanto, não pode concretizar essa visão, pois tem medo de altura e cai no solo por ter vertigem ao procurar o cimo. É a imagem do que a vida poderia ser se conseguissem se desprender do chão o que os impressiona, a possibilidade improvável de ver a vida desde o ponto de vista da impessoalidade e da eternidade.

A troca proporcionada pelo entrelaçamento dessas visões perturba a causalidade representativa, pois um homem que sofre de vertigens irremediáveis não poderia decidir-se, para satisfazer às fantasias de uma jovem com a qual ele não nutre nenhum tipo de laço social, a subir ao cimo da torre. Além disso, as relações entre interior e exterior a princípio não existem sensivelmente mais do que nas palavras de Hilde na medida em que forças invisíveis das quais não se conhece a procedência têm efeito no interior dos seres de forma a moldá-los em suas atitudes exteriores. Isso demonstra a necessidade de invenção de um espaço sensível que possa dar conta de exprimir imagens que apenas tiveram lugar no corpo do texto. É preciso, então, fazer uso dessas palavras que se rebelaram contra a subserviência à tirania da intriga para exibir “o peso das forças do exterior que levam os indivíduos a agir à margem de toda racionalidade dos fins buscados e dos meios utilizados” (Rancière, 2013, p. 143), pois a nova economia da palavra demanda outra configuração dos pressupostos que condicionam a visibilidade pela localização e relacionamento de seus elementos constitutivos. Sendo assim, a cena teatral deveria tornar sensível o que se está latente como potência de vir a ser visível na música das palavras trocadas entre as pessoas e naquelas destinadas à infinidade de subjetividades que lhes habitam e cercam em segredo – e que, ademais, reivindicam seu espaço na ficção e no palco.

5. 2. *Rosmersholm* e o inconsciente estético

Em seu livro sobre *O inconsciente estético*, Rancière afirma que a emergência da psicanálise é possível na medida em que já existe um espaço, dentro da própria arte, destinado ao vislumbre de uma modalidade específica de pensamento: um pensamento inconsciente. A arte e a literatura estariam definidas, segundo Rancière, como “âmbito de efetivação privilegiada desse “inconsciente”” (Rancière, 2009a, p. 11). Sendo assim, a psicanálise pode utilizar-se de figuras estéticas que testemunham a relação do pensamento com o não-pensamento, do voluntário com o inconsciente, demonstrando o caráter oculto do que se mostra aparente assim como a significância do insignificante, do detalhe em relação ao todo.

Para Rancière, Ibsen traz à tona a vivacidade da força bruta, sem sentido, que arrasta os indivíduos na direção de seu destino de maneira incontornável. Por isso, o dramaturgo cria um interlocutor que é transpassado por essa força, por essa vida além da vida, que diz sem que o que fala tenha sido medido e estritamente pensado, produzindo outra espécie de pensamento

– um pensamento que, como diz Rancière no prefácio de *Aisthesis*³ - reconfigura suas fronteiras ao se relacionar com o impensável. De acordo com Rancière, “Esse não-pensamento não é só uma forma de ausência do pensamento, é uma presença eficaz do seu oposto” (Rancière, 2009a, p. 33-34).

Essa lógica outra é, de certa maneira, similar ao gesto do filósofo em seu artigo *Desventuras do pensamento crítico*, onde, ao tentar desvencilhar os pressupostos da emancipação daqueles que supõem que a coletividade não consegue vislumbrar verdadeiramente o meio social no qual se encontra, Rancière busca sair de um determinado círculo, partir de outros lugares no campo do pensamento, “de suposições seguramente insensatas do ponto de vista de nossas sociedades oligárquicas e da chamada lógica crítica que é seu duplê” (Rancière, 2012a, p. 48). O problema da crítica tradicional em torno da obra de Ibsen pode ser vislumbrado num trecho de uma carta de Engels a Paul Ernest, datada de cinco de junho de 1890, na qual, ao fim do trecho, ele afirma, contudo, precisar analisar a questão a fundo antes de se pronunciar:

E sejam quais forem, por exemplo, as fraquezas do drama de Ibsen, eles refletem, sem dúvida o mundo da pequena e média burguesia, mas um mundo diferente da pequena e média burguesia, mas um mundo totalmente diferente do mundo alemão, um mundo onde as pessoas ainda possuem caráter e iniciativa e agem de maneira independente, mesmo que a sua conduta possa, muitas vezes, parecer bizarra a um observador estrangeiro. (Engels; Marx, 1974, p. 204)

Em decorrência desse reposicionamento, para compreender Ibsen através de Rancière, é necessário deslocar-se de certos lugares epistêmicos para colocar-se em diálogo com sua teoria, abrindo-se ao vislumbre do lado oculto da materialidade, assim como à significância do que parece insignificante – especialmente em relação à tirania da história que impõe sua força – e que desvela, assim, uma dupla face da cena teatral, literária e democrática por si só, através da igualdade de sensibilidade e potencialidade imaginativa e criação de sentido.

No último capítulo do livro *O inconsciente estético* (2009a), chamado *Uma medicina contra outra*, Rancière debruça-se sobre o choque entre o sonho de uma comunidade sensível em que arte e vida igualam-se e a realidade material da vida, a qual, depois das revoluções burguesas, encontra-se pautada por um modo de ser e pensar transpassado pelo consumo de mercadorias. O sonho de uma nova comunidade do porvir em questão na fantasia que personifica e vivifica a estátua de pedra, cujo andar é um mistura de voo livre e apoio firme sobre o solo, está, então, em oposição à realidade tal como esta é apresentada aos sentidos, na qual os dias são marcados pela repetição dos fatos prosaicos que clamam, por isso, pela exaltação dos afetos. A literatura de fins do século XIX, segundo Rancière, encena de maneiras variadas um modo de tratamento para esses sonhos, desejos e ideais confrontados à realidade. Como exemplo, Rancière cita o livro *O doutor Pascal*, de Émile Zola, história que narra um amor incestuoso entre um médico e sua sobrinha Clotilde.

O final do livro nos mostra Clotilde, após a morte de Pascal, amamentando, no antigo gabinete de trabalho transformado em quarto de bebê, o filho do incesto que, inconsciente de qualquer tabu cultural, ergue seu pequeno punho, não a algum futuro radiante, mas simplesmente à força cega e bruta da vida que assegura sua perpetuidade. (Rancière, 2009a, p. 65-66)

Essa cena representa, de acordo com Rancière, o triunfo da vida afirmado por um incesto banalizado e até mesmo regenerador ao qual Freud se recusa a aceitar, não por seu

³ Nesse trabalho, fiz uso da tradução para o espanhol, denominada *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte* (2013). Todas as traduções são minhas.

conteúdo ofensivo à moral, mas porque retira esse fato da causalidade que poderia lhe proporcionar o efeito positivo de “saber libertador” (Rancière, 2009a, p. 66), tendo em vista que o inventor da psicanálise anseia por uma objetividade que seja uma sabedoria de vida.

Em sua obra *O inconsciente estético* – na qual Rancière analisa as relações entre o inconsciente freudiano e o inconsciente estético – o filósofo afirma não saber se Freud leu essa obra de Zola. No entanto, sabemos que o pai da psicanálise leu e interpretou Ibsen ao debruçar-se em casos em que o paciente recusa a encaixar-se na racionalidade suposta pelo tratamento psicanalítico. Na interpretação de Freud, duas obras ibsenianas – *Rosmersholm* e *A dama do mar* – são contrapostas em função da diferença de efeito no que diz respeito ao tratamento empreendido. A peça *Rosmersholm*, de Ibsen, traz consigo um caso exemplar na medida em que Rebecca, depois de confabular e corroborar com o suicídio da ex-esposa de Rosmer, recusa-se a ser sua esposa quando ele encontra-se liberto de seu casamento e direciona-lhe seu pedido, manifestando seu desejo de unir-se a ela como esposa. O que está em questão é o fato de que Rebecca, depois de fazer tudo o que estava ao seu alcance para alcançar seu objetivo, recusa-se a usufruir de seu feito, o que, de acordo com Freud, indica que o sucesso alcançado desencadeou um sentimento de culpa.

A peça *Rosmersholm*

tem por cenário uma velha mansão situada nos confins de uma pequena cidade da Noruega, recôndita no fundo de um fiorde. Nessa mansão, isolada por uma passarela erguida sobre águas turbulentas, vive o antigo pastor Rosmer, herdeiro de uma extensa família de dignitários e cuja mulher, vítima de distúrbios mentais, se jogou no mar um ano antes. (Rancière, 2009a, p. 67)

Nessa residência, Rebecca trabalha como governanta desde a morte de seu padrasto, que a havia educado de acordo com os ideias liberais. A convivência de Rosmer e de Rebecca tem um efeito duplo, na medida em que ela influencia Rosmer a deslocar seu pensamento outrora conservador no sentido do liberalismo e essa comunhão intelectual acaba por adquirir contornos amorosos, resultando, por fim, num pedido de casamento que Rebecca, depois de explodir em alegria, declina. O reitor Kroll, irmão da falecida esposa, anuncia-lhe o que Rosmer até então não sabia: que Rebecca havia incutido ideias à mente de sua irmã no sentido de que era preciso que ela retirasse-se do caminho para que Rosmer pudesse ser feliz. Além disso, Kroll demonstra a possibilidade de que seu padrasto fosse na realidade seu pai, pois ele visitou a antiga cidade de Rebecca à época de sua concepção.

Apesar de tudo isso, Rosmer continua querendo ter a governanta como esposa, mas ela lhe diz que não pode aceitar e, por isso, irá partir tendo em vista que a convivência com Rosmer a havia enobrecido, de forma que não era mais a mesma de quando chegou a Rosmersholm. De acordo com a interpretação freudiana, a explicação do enobrecimento moral de Rebecca é um véu que encobre suas verdadeiras razões, pois ela mesma afirma a Rosmer que tem algo mais a confessar-lhe referente ao seu passado – que ele, no entanto, recusa-se a saber. Mas o psicanalista infere o conteúdo imoral desse passado através da reação de Rebecca quando Kroll indica-lhe a possibilidade de o doutor West ser seu pai, pois

Se ela se recusa com tanta ênfase a admitir que é filha de West e se essa revelação tem como consequência a confissão de suas manobras criminosas, é porque foi amante do pretense padrasto. É o incesto reconhecido que desencadeia o sentimento de culpa. É ele que se opõe ao êxito de Rebecca, e não sua conversão moral. (Rancière, 2009a, p. 69)

Dessa forma, para compreender a conduta de Rebecca, é necessário, de acordo com esse argumento, reconstituir seus motivos para não aceitar o pedido de Rosmer através de sua alusão ao seu “passado” e por meio de sua reação à possibilidade de West ser seu pai, de

modo que o sentimento de culpa seria resultado do tratamento proporcionado pelo reitor Kroll.

No entanto, Rancière argumenta que, ao procurar a “verdade” oculta do modo de agir de Rebecca, Freud esquece as razões anunciadas pelo próprio Ibsen. Para o filósofo, a transformação ocorrida estaria “para além do bem e do mal” (Rancière, 2009a, p. 69), pois ela pode ser explicada pela impossibilidade de agir e de querer. A união entre Rosmer, que não quer mais saber, e Rebecca, que não quer mais agir, é caracterizada por Rancière como uma “união mística de um tipo particular” (Rancière, 2009a, p. 69), pois eles unem-se para tomar o mesmo caminho da falecida esposa de Rosmer de forma a afogarem-se juntos nas ondas. Para Rancière, ela representa a

União derradeira do saber e do não-saber, do agir e do padecer, conforme a lógica do inconsciente estético. O verdadeiro tratamento, a verdadeira cura é a renúncia schopenhaueriana ao querer-viver, o abandono no mar original do não-querer (...). (Rancière, 2009a, p. 69)

Essa união é a marca do inconsciente estético na medida em que representa, ademais, uma identidade radical do *pathos* e do *logos*. A leitura de Freud contrapõe a esse inconsciente – que tem sua vida própria e independe das concepções freudianas – um efeito positivo do efeito do saber, como demonstrado na leitura que o psicanalista faz sobre outra obra de Ibsen, a peça *A dama do mar*. Nela, vemos uma mulher, chamada Ellida, que acredita que seu casamento com o doutor Wangel é produto de uma negociação que tem como base sua dificuldade material de subsistir depois da morte de seus pais. Em função disso, de acordo com as palavras da personagem, “Consenti. Vendi-me.” (Ibsen, 1984, p. 111)

Em *A dama do mar*, Ibsen faz essa questão referente à problemática do casamento ecoar em meio a uma atração por um terceiro elemento, que, em última instância, significa a abertura para um tipo de relação que traz consigo a abertura ao desconhecido. Ellida vê-se perseguida por um laço amoroso consumado antes de seu casamento a partir do qual ela comprometeu-se com um marujo estrangeiro que vive a vagar pelo mar. Esse personagem personifica o chamado do desconhecido, ao qual ela quer atender, mas renuncia, pois, diante desse impasse, Wangel dá a Ellida a liberdade para que ela possa seguir sua vontade, escolhendo o que quer fazer segundo seu desejo. Ela, então, “se declara liberada pela escolha que o marido lhe concedeu” (Rancière, 2009, p. 70), assim como Rebecca declara-se transformada pela convivência com Rosmer. Freud, obviamente, infere dessa decisão o sucesso do tratamento proporcionado por seu marido-médico, enquanto Ibsen faz a leitura dessa liberdade como representação de uma ilusão, já que ele compreende a obra “em termos decididamente schopenhauerianos” (Rancière, 2009, p. 71), como comprovam as notas preparatórias citadas por Rancière:

A vida aparentemente é alegre, fácil e plena de vivacidade lá em cima, à sombra dos fiordes e na uniformidade do isolamento. No entanto, exprime-se a ideia de que esse tipo de vida é uma sombra de vida. Nenhum vigor de ação; nenhuma luta pela liberdade. Nada além de aspirações e promessas. Assim se vive lá durante o curto e claro verão. E em seguida... penetra-se nas trevas. Então desperta o vivo desejo da grande vida do mundo exterior. Mas o que se ganha com isso? Dependendo das situações, dependendo do desenvolvimento do espírito, aumentam as exigências, as aspirações, as promessas [...] Limites por toda parte. Daí a melancolia espalhada como um canto lamurioso abafado por toda a existência e na conduta das pessoas. Um claro dia de verão seguido por grandes trevas... eis tudo [...] Força de atração do mar. Aspiração pelo mar. Pessoas aparentadas ao mar. Ligadas a ele. Dependentes do mar. Devem retornar a ele [...] O grande segredo é a dependência do homem em relação às “forças sem vontade” (Ibsen *apud* Rancière, 2009a, p. 71-72)

Sendo assim, Ibsen postula um elo entre o ciclo das estações e o progressivo desvanecimento das ilusões da representação no “nada da vontade que nada quer” (Rancière, 2009a, p. 72). Uma vez que Rebecca precipita-se nas águas da torrente do moinho com Rosmer e que Rancière traz à tona um fragmento da justificativa de Ibsen acerca de sua obra *A dama do mar* delineado em termos schopenhauerianos, é preciso traçar, ainda que superficialmente, alguns aspectos que comentadores trazem acerca da noção de vontade segundo Schopenhauer e suas consequências para pensar o ato de autossupressão da vida. É importante sublinhar que a vontade enquanto fenômeno vivido pelas pessoas não pode ser sanada por uma satisfação duradoura, pois somos prisioneiros do querer. Disso decorre um sofrimento perpétuo e momentos intermitentes de tédio entendidas como experiências de descanso da vontade. Em função da impossibilidade de satisfazer os desejos advindos da vontade enquanto fenômeno, a cura possível para a dor consequente desse fato é sua negação radical, sua supressão espontânea e total.

Nesse sentido, é preciso delinear que o bem absoluto é identificado, na teoria desse autor, com a negação da vontade pela via do ascetismo, que se difere da negação ilusória que não a atinge e que, na verdade, a impossibilita. Primeiramente, é necessário afirmar que aquele que pratica suicídio não pode ser visto como alguém que não quer viver, pois o contrário é verdadeiro. Ocorre apenas que essa pessoa não está satisfeita com sua vida tal como ela está delineada, por não conseguir realizar seus desejos e viver como gostaria. Seu ato pode ser visto, então, como uma manifestação de seu descontentamento diante da impossibilidade de realização sem obstáculos de sua vontade. Mas muitos poderiam supor que até mesmo a mais medíocre existência é um meio mais eficaz de afirmação da vida do que sua obliteração. No entanto, aquele que pratica suicídio intui que sua manifestação individual é somente um fenômeno (Béziau, 1997, p. 129), quando, na verdade, é expressão de algo maior. Enquanto fenômeno é necessário que o querer-viver possa concretizar-se, caso contrário, se as condições materiais não possibilitam sua concretização, a maneira encontrada para afirmar-se é a negação do fenômeno como afirmação de uma vontade que não pode ser concretizada de outra forma. O suicídio consome, assim, uma luta da vontade – enquanto fenômeno – consigo uma vez que ela é múltipla enquanto objetivação, deixando entrever seu conflito através do processo de individuação.

A morte, contudo, não é vista como uma maneira de colocar fim ao sofrimento uma vez que “o suicídio não nos oferece o não-ser, e, como Hamlet, devemos nos inquietar, pois “desde já sonhamos” os sonhos de quem “está adormecido no último dos sonhos” (Schopenhauer *apud* Béziau, 1997, p. 130). A vida é identificada, segundo esse raciocínio, com o sonho, enquanto a morte seria um despertar que nos leva novamente à vontade cujo desejo é viver. Sendo assim, a vontade somente enquanto fenômeno é destruída, pois o “querer-viver não pode ser destruído fisicamente, pois ele próprio não é físico” (Béziau, 1997, p. 131). Por isso, o resultado do suicídio é oposto à sua finalidade uma vez que, através dele, a possibilidade de negação da vontade é anulada.

Dentro dos limites da análise de Rancière, que promove uma crítica ao uso do *inconsciente estético* por Freud, é válido sublinhar que a teoria psicanalítica irá sofrer um revés com a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) que, de certo modo, reconfigura sua relação com o entendimento literário acerca do que subjaz a exterioridade das representações humanas e a aparência da vida, fazendo com que ela se abra para o conteúdo das obras da idade estética que ela relutou em incorporar e que carrega consigo a enunciação do fato “Que os instintos conservadores da vida definitivamente conservam na vida a direção rumo a “sua” morte e que os “guardiões da vida” são, assim, os “lacaio da morte”” (Rancière, 2009a, p. 73). Ao tentar refutar a natureza da arte da *revolução estética*, Freud está manifestando sua dificuldade em afirmar o desamparo da inteligência, assim como o choque e a confusão

decorrentes no âmbito do pensamento, como efeito legítimo das grandes obras de arte. Ele, então, se recusa a atribuir a potência da arte a esse desamparo.

Não importa, nos limites desse trabalho, analisar os desdobramentos do conceito de inconsciente concebido por Freud – que, paradoxalmente, segundo a análise de Rancière, acaba sendo usado para confirmar a potência de desamparo e desapropriação da arte através da existência de um *pathos* irredutível a qualquer *logos* (Rancière, 2009a). O que interessa aqui, contudo, é a tese rancieriana de que o surgimento do inconsciente psicanalítico só foi possível em função da existência prévia do *inconsciente estético*, que, por sua vez, surge através de uma revolução que derruba as normas representativas e seu ordenamento causal, identificando o poder da arte à identidade dos contrários, como do *pathos* e do *logos* e da atividade e da passividade. Freud, contudo, apesar de fazer uso dos pressupostos do *regime estético* para erigir seu edifício teórico, ao procurar reconstituir a causalidade própria aos fatos biográficos, tanto do autor quanto dos personagens, perscrutando os delírios, sonhos e fantasias de forma a decifrá-los, utiliza os princípios em jogo no uso da palavra muda – próprio ao regime estético – para subordiná-los à dinâmica do reconhecimento, cuja lógica pertence ao *regime representativo*. No entanto, o passar do tempo reconfigura os termos da análise psicanalítica das obras de arte, tornando-a mais compatível com o regime que iguala os contrários e afirma a sua autonomia em relação à aparência e funcionamento da vida ao mesmo tempo em que a sua heteronomia como “testemunho da ação das forças que ultrapassam o sujeito e o arrancam de si mesmo” (Rancière, 2009a, p. 77).

Dessa forma, Ibsen opta pela segunda forma da *palavra muda*. As formas da *palavra muda* existem na medida em que por trás da ideia do pensamento vinculada ao *regime estético* existe uma ideia correspondente de escrita que significa uma forma da própria *palavra* – a manifestação de um determinado corpo da palavra – e uma ideia acerca de sua potência. Nesse sentido, é importante relembrar brevemente a noção platônica da escrita ao mesmo tempo muda e tagarela. Aos malefícios da escrita democrática, Platão opunha a *palavra em ato* do mestre, capaz de distinguir aqueles em que a semente poderia florescer e movimentá-la nesse sentido, estabelecendo uma conexão fixa entre um efeito visado e a eficácia do significado transmitido. Rancière relembra, assim, os contornos da palavra do mestre na *poética representativa*: a palavra transformada em ato do orador que persuade, edifica e afeta as almas e corpos, mas também aquela do herói trágico que vai até o fim de suas paixões.

Na dramaturgia ibseniana podemos perceber, por outro lado, sob o aparente realismo de sua estrutura de tempo e de espaço, as fissuras da *palavra muda* provinda de uma potência sem nome – “que permanece por trás de toda consciência e de todo significado” (Rancière, 2009a, p. 41) - à qual seria necessário, para levá-la ao palco, proporcionar uma voz e um corpo, mesmo que esse corpo desindividualizado arraste o humano em direção à renúncia schopenhaueriana e ao nada da vontade. O problema reside no fato de que os médicos que poderiam tratar da vontade que nada quer no intuito de curá-la podem recriar indefinidamente a doença da vontade e a incapacidade dos doentes que não compreendem o sentido do que veem e que se recusam a encarar a realidade tal como ela é.

Por fim, tendo em vista o argumento de Rancière no que tange ao *inconsciente estético*, é relevante considerar que Raymond Williams (2002), um crítico de teatro marxista, ao analisar o tipo de tragédia percorrido pelo dramaturgo norueguês, vislumbra a aparição de alguns princípios posteriormente delineados por Freud. Primeiramente, é relevante que ele considera Ibsen um representante de uma tragédia de tipo liberal na medida em que sua solução “política” seria o isolamento do ser em relação aos outros, ou seja, uma solução focada no indivíduo e não na comunidade. Quanto aos termos referentes ao *inconsciente estético*, dois pontos são relevantes. O primeiro deles diz respeito ao amor, pois ele acha expressivo que não haja, na obra ibseniana, um relacionamento amoroso e duradouro. Na peça *Solness, o construtor*, por exemplo, o arquiteto pergunta à jovem se ela seria capaz de amar

um bruto como um viking, ao que ela responde: “A gente não escolhe a quem quer amar” (Ibsen, 1984, p. 242). Na peça *Rosmersholm*, por sua vez, Rebecca nutre um amor silencioso por Rosmer e se felicita de que assim o seja, de que ele não pudesse ter desconfiado de seu amor, pois isso resultou na impossibilidade de sua realização. Sobre esse ponto, Williams traz uma relação com o inconsciente freudiano que pode, ademais, nos ajudar também a pensar a problemática da maternidade.

É significativo que não haja, em nenhuma parte, em Ibsen, um relacionamento ativo, duradouro e amoroso; a imagem de um relacionamento assim, ao final de *Peer Gynt*, é também um abandono do esforço, um retorno à mãe, tanto quanto a descoberta de um par. Há uma espécie de terror na própria hereditariedade. A relação progenitor-filho é – da mesma forma como mais tarde a questão se mostraria na psicologia freudiana – culpada enquanto tal, e a revelação da face ou do sentimento de pai ou mãe por trás do adulto é em si mesma aterradora. (Williams, 2002, p. 137).

A peça *Hedda Gabler* é exemplar na medida em que a personagem principal, apesar de se casar, não cultiva a maternidade como um ideal. Sua relação com a temática demonstra, então, que a maternidade funciona como um *a priori* que constitui o lugar do feminino de acordo com a *lógica policial*. A senhora Tesman, desde o início da peça, deixa claro que cuidar de uma familiar doente confere à sua existência um propósito e uma finalidade. A madame Elvsted foge de casa e, no entanto, está à procura do preceptor de seus filhos, com quem escreveu uma obra que trata como a um “filho”, assim como a personagem Irene, de *Quando despertarmos de entre os mortos* em relação à escultura. Hedda, pelo contrário, encontra o livro-filho cuja perda causa tristeza à sua colega e faz com que ele queime, transformando-se em cinza. Ao longo da peça ela mesma confessa sua aversão em relação a essa questão: “Não tenho a vocação, assessor. Não me falem de deveres!” (Ibsen, 1890, p. 32). A personagem está preocupada em encontrar uma saída para seu desejo mediante o casamento que se impôs e pensa até mesmo numa relação com um terceiro elemento, visto que deseja poder vislumbrar “um mundo que não lhe é permitido conhecer” (Ibsen, 1980, p. 38). Ela brinca com a pistola para lidar com o tédio da espera por um companheiro “coroadado de pâmpanos, intrépido e ardente!” (Ibsen, 1890, p. 42) ou por “algo iluminado por um clarão de beleza absoluta” (Ibsen, 1890, p. 62). No fim, o prazer final proporcionado pela pistola é decorrente da supressão do fluxo incessante da vontade que não encontra vazão na realidade, dando voz à renúncia à vontade.

4. 3. A ação estratégica e a estupidez da vida a partir do drama *A dama do mar*

Como vimos, o gênero romanesco está articulado com a ruína do modelo da ação estratégica como expressão de uma contradição maior – própria ao *regime estético*. Podemos perceber como Ibsen acaba caindo na mesma estupidez da vida que Flaubert afirmou mesmo sem querer, de acordo com a leitura empreendida por Rancière em seu livro sobre a *palavra muda*. Um exemplo é a obra *A dama do mar*, na qual a personagem Ellida encontra-se numa atração desmedida em relação ao desconhecido personificado pela figura do estrangeiro cuja relação com o mar e com o navegar é intensa. Ela sente o chamado do desconhecido através dele, para quem uma vez lhe prometeu seu amor ao passo que ele jurou voltar para buscá-la.

Com a ausência do estrangeiro, que demora muito para ter com ela novamente, Ellida encontra-se desprovida de condições financeiras para manter-se depois da morte de seus pais, o que resulta no seu casamento com o doutor Wangel, a quem não consegue amar, mas que

tinha as condições materiais para proporcionar uma vida digna. Ele tem duas filhas de seu primeiro casamento, e Ellida conforma-se a uma situação de dona de casa sem, contudo, encaixar-se nela e desejá-la. Diante do chamado do estrangeiro, Ellida confessa a seu marido seu infortúnio e seu desejo de ver o mundo. O doutor Wangel reluta a permitir sua partida, mas, diante da sinceridade de Ellida, resolve desfazer os laços vistos por ela como espúrios e a liberta para seguir seu desejo, ao que se segue a escolha de Ellida pela permanência e sua conformação à ordem “natural” instituída, de viver numa casa cuidando de “suas” filhas e sob os cuidados e proteção de seu médico e marido.

Susan Sontag (2013), em sua adaptação dessa peça, radicaliza e escancara o retorno de Ibsen à estupidez da vida: Ellida acaba a peça basicamente imóvel, sem tomar seus banhos de fiorde que outrora a revigoravam. Logo, ela perdeu definitivamente suas características próprias. Segue um fragmento do diálogo que constitui o último ato da adaptação – aqui, o marido de Ellida é denominado pelo nome de Hartwig:

Hartwig: Ela esteve sentada aqui a tarde toda. Temo que não se exercite o suficiente. Acho que não faria mal se ela entrasse na água de vez em quando.
Ellida: Eu não gosto mais de nadar. Você entende.
Hartwig: Ela me pertence agora, como antes, nos primeiros anos de nosso casamento. Está calma. Mas já não é mais minha dama do mar.
Ellida: Estou calma. Como um tanque. Fico imóvel. Fiquei com ele.
Hartwig: Desistiu do mar. Onde estava se afogando. Por mim.
Ellida: Era o que você queria, não é? Queria que eu ficasse com você. Que fosse a mãe de suas filhas. Diga-me que era isso que você queria. Não consigo lembrar do que eu queria. Ser uma esposa e a mãe de suas filhas.
Hartwig: Sim, minha esposa. Mas você não tem que ser mãe. As meninas logo partirão. Bolette se casará com Arnholm. Hilde quer ir embora para estudar. Seremos só nós dois.
Ellida: Eu podia pular no mar. Podia nadar e nadar. Podia nunca mais voltar. Acho que vou fazer isso. Agora mesmo. Só vou terminar esse último pedaço do bordado e então vou me levantar e vou até o mar me jogar. Ou melhor, vou levar Hartwig até a praia comigo e apontar o horizonte para distraí-lo e aí esmago a sua cabeça com uma pedra lisa e aí pularei no mar e nadarei, nadarei... (Sontag, 2013, p. 63-64)

Esse retorno à estupidez da vida, diante da impossibilidade de escapar do conflito incessante entre a *política* e a *polícia*, está delineado na trajetória da literatura enquanto arte que define seu próprio por meio do fluxo entre palavras e imagens. Segundo Rancière, o romance do século XIX era marcado pela declaração da falência da ação estratégica “no qual ele mostrava-nos heróis metodicamente engajados na conquista da sociedade” (Rancière, 2017, p. 31) ao mesmo tempo em que incapazes de realizar suas aspirações ou realizando-as mediante a ocorrência do fortuito. No sentido do entrelaçamento entre teatro e literatura, é relevante considerar que o comentador da obra de Ibsen, Conde Prozor, aponta Dostoiévski como alguém ligado à obra de Henrik Ibsen a partir da revelação da “natureza “nórdica” (Ibsen, 1984, p. 16). Essa influência pode ser vislumbrada a partir de uma leitura de Ibsen retirada de um fragmento do livro *Crime e Castigo* (1866).

A peça de Ibsen, denominada *A dama do mar* (1888), contém uma menção que pode passar despercebida, apesar de explícita, a essa obra de Dostoiévski, mais especificamente à personagem Marfa Pietróvna. Existia a hipótese de que sua morte teria sido “indiretamente” causada pelo marido que teria espancado a mulher, e as pessoas estavam falando em sua morte como efeito desse homem perverso. No entanto, nem sempre ele a havia tratado mal. Pelo contrário, sempre havia sido condescendente com seu humor, durante sete anos, até que explodiu. Ela, depois da surra e do almoço, foi, como era costume, a cavalo à cidade, visto que “lá fazia uma espécie de terapia com banho; lá existe uma nascente de água fria, e ela se

banhava regularmente todos os dias; mal entrou n'água teve um ataque súbito!" (Dostoiévski, 2001, p. 239).

Sendo assim, o final aparentemente conciliador da peça de Ibsen é posto em perspectiva. Ainda mais porque no primeiro ato podemos vislumbrar o diálogo entre dois personagens, um pintor e um escultor, no qual o primeiro está concebendo um quadro que pretende nomear "A morte da sereia" (Ibsen, 1984, p. 22), cuja ideia foi dada pela dona da casa – ou seja, pela própria dama do mar. A ideia que inspirou o quadro está baseada no fato de que a sereia "se perdeu e não pode mais achar o caminho para o mar. Desmaia, então, e agoniza na laguna." (Ibsen, 1984, p. 21).

No primeiro ato da peça de Ibsen, Ellida, a dama do mar, segundo informa seu marido, "Está tomando o seu banho de mar. Nessa época toma-o diariamente, faça o tempo que fizer" (Ibsen, 1984, p. 32). O outrora preceptor de uma das filhas de Wangel está a visitar a família em vista de casar com aquela que antigamente era sua aluna e lhe pergunta imediatamente se ela é doente, ao que o doutor responde: "Doente mesmo, não. Entretanto, faz dois anos que está muito nervosa. Não sei ao certo o que lhe acontece. Mas dir-se-ia que não há para ela outra alegria, outra felicidade, senão mergulhar no mar." (Ibsen, 1984, p. 32). Ao aparecer, Ellida diz que a água dos fiordes é uma água doente e que o ar da capital é depressivo. Uma demonstração da operação de permutabilidade entre os caracteres de coisas inanimadas e animadas.

Além disso, a própria mudez inscrita nas falas de Ellida demonstra o impasse travado no inconsciente diante do choque entre a lógica policial e representativa e o desejo de experimentar a liberdade e o movimento. Essa mudez é perceptível em falas como, ao tratar do tema da "vida comum" em família e se esse é seu plano, Ellida responde "Parece-me que todos se acham bem dessa forma. Podemos sempre nos falar de longe, quando temos alguma coisa a nos dizer." (Ibsen, 1984, p. 35). Parece, por parte dela, uma percepção acerca da fatalidade das convivências ordinárias e da incomunicabilidade entre as pessoas e as esferas da existência quando organizadas por meio da lógica policial de divisão dos mundos.

Sobre essa personagem, o preceptor que está de passagem lembra que ela era considerada a "pequena pagã" do farol pelo pastor já que ela "fora batizada com um nome de navio e não de cristã" (Ibsen, 1984, p. 35). Trazendo para a análise de Ibsen a partir de Rancière, podemos perceber que a tentativa de ajuste com relação à lógica policial fracassa ao ocasionar a morte da personagem, cujo destino deve ser lido no texto fora do texto – na referência à obra de Dostoiévski e na sereia moribunda vislumbrada na pintura do primeiro ato.

Na peça em questão, o estrangeiro seria o desconhecido ligado à vivência plena da liberdade e da indistinção entre os seres. É uma espécie de "morto" que retornou, ser humano e animal aquático. A impossibilidade de sua união com Ellida deve-se ao fato de que não há possibilidade de concretização harmônica entre duas realidades diferentes em suas proporções. Isso ocorre porque "realidade" e "sonho" não podem coexistir no agora experienciado, ao menos não de forma duradoura na história, pois sua persistência faria que a contradição constitutiva da literatura fosse esvaziada, tornando-se uma ficção com pretensões de autonomia total perante a realidade.

A *palavra muda* é expressa na dificuldade de Ellida em concretizar um dizer que torne visível o que se passa em seu inconsciente, processo que ela não domina. Mas, também, quando ela fica sufocada ou quando torce as mãos com desespero, quando murmura "palavras sem nexos" (Ibsen, 1984, p. 83) ou fala sobre os olhos de peixe de uma criança, que mudavam de cor de acordo com as variações do fiorde, pois ela teria visto "o que não podias ver" (Ibsen, 1984, p. 71). Ou quando diz que não podia ter confessado o que se passava dentro de si a um amigo de longa data porque teria que "confiar-te igualmente o que não se pode dizer" (Ibsen, 1984, p. 71), quando fala de uma história de amor e terror com "uma sombra que me

atravessou a vida e desapareceu... mais ou menos” ou que não se deve tentar compreender a história por tratar-se de uma “coisa que escapa a qualquer raciocínio” (Ibsen, 1984, p. 39). A trama desvela a tentativa de Ellida de enunciar os signos e imagens de seu inconsciente marcado pela vivência do *dano*. No entanto, esse percurso é sempre interrompido, atrapalhado. Há a colisão entre formas de linguagem, uma que serve à comunicação e a outra, que desvela um mundo histórico em conformidade com os movimentos e cores do inconsciente silencioso que faz a racionalidade dos fins transbordar.

4.4. Brecht e Ibsen: a intencionalidade política cindida

Rancière pontua uma crítica acerca da leitura empreendida por Brecht sobre a oposição entre o teatro da identificação, que hipnotiza os espectadores, e aquele do distanciamento, que lhes proporcionava uma visão crítica para agir politicamente. Argumentando nesse sentido, Rancière coloca que esse dramaturgo esquecia que o “teatro da identificação” já era interiormente cindido, “já comportando os efeitos próprios do distanciamento, ligados à tensão entre várias intrigas e várias maneiras de sentir o efeito” (Rancière, 2017, p. 148). O filósofo argumenta, assim, que Brecht parece ignorar os efeitos da *revolução estética* no teatro uma vez que ela desorganiza a forma de pensá-lo, previamente estruturada numa base que identificava passividade com ilusão e ação resolvida com conhecimento claro.

Para exemplificar sua teoria acerca do teatro, Rancière traça um paralelo entre a *Mãe Coragem* de Brecht e *O pato selvagem* ibseniano, pois, para ele, trata-se de uma mesma questão: a problemática de como os filhos são sacrificados pelos pais em função de suas imagens ou necessidades. A peça de Brecht passa-se em meio a uma infundável guerra, da qual a personagem principal, uma mãe solteira, tira o sustento da sua família vendendo alimentos e bebidas, assim como outros objetos, como roupas. Sendo assim, ela não pode torcer pelo fim da guerra, pois isso significa a supressão de seu modo de subsistência. Além disso, um de seus filhos vai para o campo de batalha, enquanto outro acaba encarregado de funções burocráticas ligadas à administração do dinheiro de seu batalhão, sendo que ambos acabam mortos. A filha, muda, ajuda sua mãe na concretização de seus negócios. Ela espera a guerra acabar para tentar arrumar um casamento – apesar de, além de muda, ter uma cicatriz decorrente da guerra.

Quando Mãe Coragem tem a oportunidade de se casar e arrumar um lugar para morar e um negócio no qual trabalhar, ela se vê no dilema de ter que abandonar a filha à própria sorte para fazê-lo – e declina em relação a essa possibilidade. Ela justifica essa decisão à sua filha dizendo: “Não pense que eu mandei o Cozinheiro andar por sua causa: eu fiz isso por causa da carroça! Eu não posso ficar sem a carroça, depois que já me habituei com ela: por causa dela é que não fui com ele, não foi por sua causa! (Brecht, 1991, p. 255). Posteriormente, no entanto, quando a personagem deixa a filha numa casa de família para conseguir mercadorias na cidade próxima para revender e conseguir seu sustento, oficiais que vão em direção à cidade para invadi-la fazem os membros da casa reféns de forma que, tentando salvar vidas inocentes, a jovem muda sobe no telhado e faz ribombar um instrumento percussivo. Para Rancière, Mãe Coragem compreende a perda de seus filhos como danos colaterais de qualquer comércio, pois os negócios estariam acima de tudo, até mesmo de seus filhos. Na última cena da peça, quando Mãe Coragem está ao lado filha morta, o camponês lhe diz que “Se a senhora não tivesse ido à cidade tratar de negócios, talvez nada disso tivesse acontecido” (Brecht, 1991, p. 265). O que lhe resta, então, é empurrar sua carroça e continuar alimentando-se dos despojos da guerra através de seu comércio.

A peça *O pato selvagem* de Ibsen termina com o suicídio da jovem Hedwig. Ela é filha de Gina e acredita-se que Hjalmar é seu pai (o que Gina posteriormente diz não poder afirmar com certeza). O velho Ekdal, pai de Hjalmar, era um tenente que foi preso por ter efetuado uma compra de florestas, juntamente com o senhor Werle – pai de Gregers e dono de uma usina –, na qual desenhou o mapa do terreno de forma equivocada, efetuando um corte ilegal nos terrenos do Estado. O velho Ekdal foi condenado enquanto Werle foi absolvido. Em função disso, a família Ekdal caiu na desgraça e o senhor Werle, depois que o antigo tenente saiu da prisão, arrumou para Ekdal um trabalho de cópias em seu escritório, assim como arcou com os custos do curso de fotografia de seu filho e as despesas para que ele se estabelecesse no lugar onde lhe sugeriu, o quarto que a mãe de Gina alugava. Essa última, atual esposa de Hjalmar, trabalhava como governanta na casa de Werle, até que sua falecida mulher arrumou confusão com ela por acreditar que ela tinha um caso com seu marido – que, de fato, procurava a governanta com segundas intenções. Depois que Gina não mais trabalha em sua casa e sua mulher morre o senhor Werle continua a procurá-la, pois “ele não sossegou enquanto não conseguiu tudo o que queria” (Ibsen, 1884, p. 268).

Gregers havia vivido muito tempo isolado, tomando conta dos negócios de seu pai. Na ocasião de um jantar na casa do senhor Werle, para o qual Hjalmar é convidado, ele toma conhecimento de que este se casou com Gina, assim como de tudo o que se passou quanto ao velho Ekdal e dos suportes financeiros fornecidos à sua família. Sendo assim, Gregers decide-se por comunicar toda a verdade a respeito de sua mulher a Hjalmar, por acreditar que isso serviria de ponto de partida para uma nova existência conjugal baseada na verdade e não mais em ilusões, fundando, assim, uma união conjugal verdadeira. A Gregers e seus direitos do ideal outro personagem é contraposto, o doutor Relling, que acredita que todo homem é doente e que defende o tratamento dos males humanos por meio do cultivo da mentira vital, pois “Se você tirar a mentira vital de um homem comum, tira-lhe ao mesmo tempo a felicidade” (Ibsen, 1884, p. 288). Na primeira conversa que os dois têm, Relling coloca que Gregers apresentava aos operários os direitos do ideal, que, no entanto, nunca foram pagos. Por isso, Relling pergunta: “Neste caso você teve sem dúvida o bom senso de transigir um pouco, não?” (Ibsen, 1884, p. 258), ao que Gregers responde negativamente.

O tratamento de Relling, de acordo com o próprio paciente, parecia estar dando certo, pois em uma das conversas travadas antes que soubesse do passado de sua companheira, Hjalmar diz a Gregers que, “à parte uma melancolia muito natural, eu me sinto tão bem quanto se possa desejar” (Ibsen, 1884, p. 257), pois ele acredita ser um inventor – e não meramente um fotógrafo – e um pai de família. O doutor Relling, fazendo uso de seus métodos de tratamento da doença humana, incutiu em Hjalmar a ideia de que ele tinha bastante talento para fazer uma grande descoberta no campo da fotografia. Hjalmar comenta que isso lhe deu muita alegria e explica a razão desse sentimento.

Não tanto pela própria invenção, mas pela fé que ela inspirava a Hedwig. Ela acreditava na descoberta com todas as forças, com toda a energia da sua alma de criança. (...) Quanto amor eu senti por essa criança! Quanta alegria, cada vez que ao entrar em minha própria casa, ela vinha correndo para mim com o piscar de seus lindos olhos! Ah! Louco confiante que eu era! Amei-a tanto!... E, para mim, era um sonho poético a ideia do amor que ela tinha por mim... Seu amor, como eu o imaginava. (Ibsen, 1884, p. 295)

Gregers, com sua luta pela conquista dos direitos do ideal e seu estado de “febre de justiça aguda” (como Relling denomina sua doença), consegue desestabilizar a vida da família de forma que Hjalmar é levado à dúvida se Hedwig é sua filha e acaba por direcionar essa pergunta a Gina, que lhe responde que não sabe, levando seu esposo a uma dúvida atroz quanto à afeição que Hedwig nutre por ele, algo que havia lhe dado uma finalidade para sua

existência. Como solução para a contenda familiar Gregers sugere a Hjalmar que “é preciso que vocês três fiquem juntos se quiseres alcançar a esse espírito de sacrifício que conduz às dedicações sublimes” (Ibsen, 1884, p. 280). Mas Hjalmar pensa em deixar a casa e começa a tratar mal à menina em função de todos esses acontecimentos, causando nela um grande sofrimento. Gregers dá a ela a ideia de que sacrifique o pato selvagem, que lhe é muito estimado, por sua própria vontade, para que, assim, ela possa provar seu amor por Hjalmar. Sendo assim, quando escutam um tiro provindo do sótão, Gregers pensa que é a prova do sacrifício de criança, que “quis sacrificar o que tinha de mais precioso” (Ibsen, 1884, p. 297) para restituir o amor de Hjalmar quando, no entanto, ela suicidou-se.

No terceiro ato da peça, Hedwig comenta com Gregers sobre o sótão em que muitos bichos vivem, mas no qual também estão dispostos armários com muitos livros e muitos deles com figuras. Ela gosta de lê-los, mas comenta que muitos são em inglês, que ela não compreende, mas gosta de fitar suas imagens. Ela comenta sobre um livro em que “Na primeira página tem uma gravura que representa a Morte com uma ampulheta e uma Virgem” (Ibsen, 1884, p. 250), o que demonstra que Hedwig sentia as forças ocultas por trás da aparência corriqueira da vida, pressentindo, assim, seu trágico destino. Gregers pergunta então à menina se, ao olhar esses livros, ela não gostaria de vislumbrar o verdadeiro mundo, mas ela lhe responde que gostaria de ficar em casa ajudando seus pais e gostaria, sobretudo, de aprender a gravar figuras como as que vê no livro. Ela tem muita estima pelo pato por ele ser verdadeiramente selvagem: ele está separado da gente dele, “ninguém conhece ele e ninguém sabe de onde ele veio” (Ibsen, 1884, p. 251). A menina confessa, então, que vê o sótão como o fundo dos mares, mas que acha isso bobo, porque ele é simplesmente um sótão.

Voltando – depois de reconstituir parcialmente o enredo de ambas as peças – à relação estabelecida por Rancière entre Brecht e Ibsen, o filósofo coloca que

Para explicar esses crimes, Brecht tem certamente uma explicação de mundo mais convincente e portadora de mais esperanças que a “mentira vital” de Ibsen. Mas o problema é saber o laço que se estabelece entre esse saber e a atuação apresentada no palco. Deve-se saber como passar não da ignorância de Mãe Coragem ao saber marxista, mas do saber que Mãe Coragem e o marxismo têm em comum sobre os lucros da guerra à ação por um mundo em que as crianças são salvas mais do que os lucros. (Rancière, 2017, p. 149)

Dessa forma, Rancière defende que a lógica que estabelece a relação entre a história de Mãe Coragem e sua finalidade social e política deve rememorar o fato – trazido à tona por dramaturgos como Büchner e Ibsen – de que a eficácia postulada à ação pela detenção do conhecimento estava suspensa. Pois a “questão pela qual a política está ligada ao teatro não é a de saber como sair do sonho para agir na vida real; é a de decidir o que é sonho e o que é a vida real” (Rancière, 2017, p. 149), visto que um se encontra permeado pelo outro.

4.5. O conflito entre *política* e *polícia* em Ibsen

A relação da *polícia* e da *política* no seu entrelaçamento com a *estética* pode ser vislumbrada exemplarmente por meio da presença do personagem Ulrik Brendel na peça *Rosmersholm*. Nela, como vimos, um dos personagens principais é Rosmer, proprietário de terras e ex-pastor de comuna. Ele, outrora conservador, filia-se ao partido liberal por influência de Rebecca. O ponto que nos interessa aqui é a maneira como o personagem Ulrik Brendel lida com o confronto entre essas duas esferas, propondo uma saída que, em última instância, está determinada por uma experiência sensível específica.

Quando visita Rosmersholm, o reitor Kroll – ex-cunhado de Rosmer – está conversando com o anfitrião para que Rosmer se posicione diante da tempestade promovida pelo avanço das ideias liberais. O reitor chama a Brendel de “menino perdido” (Ibsen, 1985, p. 135). Curiosamente, a ordem do acaso promove essa cena que é, em si mesma, um confronto entre gradações de formas de polícia aos olhos de Ibsen, o que faz com que Brendel, ao fim, diante de sua própria experiência, sinta “a nostalgia do grande Nada” (Ibsen, 1985, p. 227). Rosmer já não tem mais afinidade com o pensamento conservador e diz a Kroll que o rompimento necessário é decorrente de que esse último atribui “demasiado valor à harmonia de conceitos e opiniões” (Ibsen, 1985, p. 144). No entanto, em sua busca pela liberdade em igualdade Rosmer se vê diante de uma série de contradições e dilemas indissolúveis que ocasionam sua morte no final. Brendel, no entanto, tem um fim que lhe é próprio.

Quando Brendel aparece na cena inicial Rosmer diz que “pensava que ele estava viajando com um grupo teatral”, enquanto a última coisa que Kroll havia ouvido sobre ele é que “tinha sido internado num reformatório de menores” (Ibsen, 1985, p. 135). Além disso, esse personagem afirma que quando Brendel era preceptor de Rosmer ele havia-lhe enchido “a cabeça de ideias de revolta” (Ibsen, 1985, p. 136), o que promoveu a demissão do mentor pelo pai de Rosmer, coronel até mesmo em casa segundo o filho. Em sua primeira aparição, Brendel está vestido “como um simples vagabundo”, com “uma roupa branca não identificável, luvas pretas gastas” e “uma varinha na mão.” (Ibsen, 1985, p. 136). Ele reconhece Kroll e pergunta-lhe se ele não seria “Um desses pilares de virtude que me expulsaram da conferência?” (Ibsen, 1985, p. 137). Ao ser questionado por Rebecca se tem a intenção de ir à cidade, Brendel responde que de vez em quando se vê “forçado a lutar pela existência” contra a própria vontade por “força das circunstâncias” (Ibsen, 1985, p. 137).

Sendo assim, Brendel está à procura de uma sala vasta na cidade e Kroll lhe diz que a maior é a da associação dos operários, ao que Rebecca posteriormente fala que será necessário “dirigir-se a Peter Mortensgaard” (Ibsen, 1985, p. 138). Brendel infere que ele é um idiota porque o nome indica que é um plebeu (não parece aqui que fale de Mortensgaard, mas sim do próprio comunismo como parte da plebe “espiritual” da humanidade ao encarnar a própria reversão da *política* em *polícia*). Brendel diz, justamente, que se acha na “encruzilhada de dois caminhos” (Ibsen, 1985, p. 138). Segundo as palavras de Brendel,

vou tornar-me outro homem, vou sair da reserva discreta que me impus até agora. [...] Vou tomar parte ativa na vida, vou pôr-me nas fileiras, tornar-me conhecido. Estamos atravessando um tempo tormentoso, um período equinocial. Quero depor meu óbulo no altar da libertação. (Ibsen, 1985, p. 139)

Aqui, parece existir uma crítica aos termos da luta pela libertação por meio da metáfora do óbulo, que, de acordo com o *Dicionário Informal* significa “uma coleta realizada anualmente pelos católicos do mundo inteiro e que tem por finalidade angariar recursos para a manutenção da esmolaria do Vaticano”. Além disso, ainda de acordo com o mesmo dicionário, a palavra significa também “o valor da passagem do Caronte”. De certa forma, isso parece constituir uma crítica à *política* que se torna *polícia* ao reproduzir ordenamentos e regras para a ação intencional, assim como um pensamento que deve ser seguido e que, ao fim, produz um padrão que relaciona um fazer, um modo de dizer, de ver, de pensar e de sentir.

Em decorrência disso, o personagem afirma sua condição de sibarita que gosta de gozar na solidão para ter mais vantagens. Além disso, afirma que saboreou as “místicas

alegrias do desenvolvimento interior” ao saturar-se de contentamento em suas “visões solitárias” (Ibsen, 1985, p. 140). Quando Rosmer lhe pergunta se não escreveu sobre suas experiências Brendel então responde:

Nem uma palavra. O ofício mesquinho de escritor sempre me repugnou. E por que motivo iria eu profanar o meu ideal, quando podia gozá-lo em toda a sua pureza, eu só? Na verdade sinto-me como uma mãe que vai entregar as filhas no braço de um esposo. E contudo decido-me ao sacrifício, faço-o sobre o altar da emancipação. Uma série de conferências bem-feitas, por todo o país. (Ibsen, 1985, p. 140)

Como discutido, a palavra em ato, representada pela série de conferências que o personagem inicialmente pretende realizar, é a manifestação de um regime atrelado a alguma forma de hierarquização na medida em que a escrita é vista como uma tarefa “mesquinha”, maléfica, que não contém a potência da palavra do mestre que pode frutificar na alma daquele que o escuta. No livro *La parole muette* (2011), Rancière observa que no regime desigualitário a arte da palavra é identificada com a própria arte de viver em uma sociedade na qual uns são diferenciados dos outros a partir da posse de um poder retórico que consegue educar e direcionar as almas à determinada forma de ação, a uma maneira de ver e de dizer sobre o que vê. Sendo assim, a arte da palavra pode estar atrelada a uma forma monárquica, mas também tem seus equivalentes na época das assembleias revolucionárias. No entanto, Brendel já escreveu livros, mas afirma que seu conteúdo era tolo em função do fato de que suas obras notáveis eram conhecidas apenas por ele.

É interessante notar que, em função do seu estado deplorável, Brendel pede a Rosmer uma camisa com punhos engomados, uma sobrecasaca de verão e oito coroas. Rosmer, no entanto, apenas tem duas notas de dez coroas, ao que Brendel responde que Rosmer não deveria esquecer que “são notas de dez que me deste” (Ibsen, 1985, p. 143). De acordo com o site Dicionário de Símbolos, o oito possui um poder de mediação entre opostos, como o círculo e o quadrado e a terra e o céu, manifestando, ademais, a figura do equilíbrio. Como quando deitado esse número é similar à forma do infinito, sua simbologia está associada à ausência de um começo ou fim e de fronteiras entre o nascimento e a morte, o físico e o espiritual. No caso da tradição cristã, segundo a mesma fonte, esse número representa a transfiguração e um renascer num novo mundo. Tendo em vista, ainda, o Dicionário de Símbolos, o número dez, por sua vez, simboliza um ciclo, o que aponta, também, para a inevitabilidade do recomeço, a completude seguida pela ausência. Como na peça *O pato selvagem*, na qual a referência ao número treze aponta para a morte da criança, também em *Rosmersholm* a presença dos números não parece silenciosa.

Em conflito com sua intencionalidade, no último ato da peça Brendel reaparece e requer um empréstimo de Rosmer ao perguntá-lo se “Poderias dispor de um ideal, ou de dois?” (Ibsen, 1985, p. 228). Sobre sua intenção de realizar conferências ele responde que

Durante vinte e cinco anos fiquei como um avarento sentado sobre o cofre. E eis que ontem, ao abri-lo para dele tirar o tesouro, verifiquei que estava vazio. O tempo havia roído tudo, reduzira tudo a pó. N, a, d, a, nada! Não havia nada de nada. (Ibsen, 1985, p. 228-229)

Ele diz em seguida que foi o presidente do partido da oposição que o convenceu acerca desse fato e que acredita nele porque ele é capaz de viver sem nenhum ideal. Por fim, ele coloca que a causa liberal de Rosmer, que buscava enobrecer os espíritos, poderia triunfar sob a seguinte condição:

Que a mulher que o ame vá alegremente para a cozinha e lá corte o seu dedinho minguinho, esse dedinho rosado, olhe aí, na segunda articulação. Item, que a dita mulher amante, sempre com a mesma alegria, corte a orelha esquerda tão admiravelmente modelada. [...] (Ibsen, 1985, p. 230)

Pode-se concluir, portanto, que o ideal faz o ser chafurdar no dilema de sua própria impossibilidade e sua existência apenas fictícia, irreal. Ao tentar fugir do ideal, Brendel assume uma postura cética, e até mesmo sua afirmação de que o presidente do partido de oposição consegue viver sem um ideal parece uma mentira na qual nem ele próprio acredita e, no entanto, conserva com a finalidade de subsistir ao seguir acreditando em algo como uma finalidade de existência.

Contudo, apesar de suas palavras (vazias) a respeito de Mortensgaard, o que ecoa como propriamente ibseniano é o movimento de Brendel de retorno à costa – e, portanto, ao mar aberto – em função de sentir a “nostalgia do grande Nada” (Ibsen, 1985, p. 227). Esse movimento pode ser interpretado, dentro da perspectiva teórica com a qual tenho diálogo, como retorno à abertura às energias impessoais que habitam o cerne do ordinário em detrimento dos grandes acontecimentos e discursos da vida pública. A dinâmica da *política* seria, ela própria, intervalar e intermitente, de modo que, durante seus interstícios, a experiência *estética* funciona como um modo de fruir do componente oposto à *política*: a passividade que permite que o corpo seja refeito, que a subjetividade novamente recolha os fragmentos partidos de suas experiências, de modo a permitir a montagem da particularidade mediante o convívio com o coletivo. A *estética* é sempre uma saída para a experiência da indistinção entre fronteiras e, portanto, da liberdade, mesmo diante das imposições policiais que tornam os efeitos das ações políticas muitas vezes frustrantes. Nesse sentido, trago, a fim de finalizar essa reflexão, um trecho do relato de Isadora Duncan, que será analisado novamente ao fim do capítulo, acerca do personagem na montagem de *Rosmersholm* empreendida por Craig.

Somente o homem que interpretou Brendel se encaixou perfeitamente no ambiente impressionante ao declamar as seguintes palavras: “Quando estou envolto em uma bruma de sonhos dourados que caíram sobre mim; quando pensamentos novos, inebriantes e significativos tiveram seu nascimento em minha mente, e eu fui abanado pelo bater de suas asas enquanto elas me conduziam no alto – nesses momentos eu os transformei em poesia, em visões, em imagens” (Duncan, 1927, p. 127).

A última fala de Brendel na peça é “Uma noite escura é ainda o que há de melhor. Que a paz esteja convosco.” (Ibsen, 1985, p. 230), o que deságua no pensamento de Virginia Woolf, quando esta coloca acerca da arte da criação que:

A mente como um todo precisa estar amplamente aberta, se quisermos a sensação de que o escritor está comunicando sua experiência com plena inteireza. Precisa haver liberdade e precisa haver paz. (Woolf, 2019, p. 143)

4.6. A música de *Quando despertarmos de entre os mortos*

Talvez o drama mais musical da obra de Ibsen seja o seu último, cuja tradução em português diverge. Neste trabalho foi utilizada a versão da Editora Globo (1985), traduzida como *Quando despertarmos de entre os mortos* (1899). A partir de 1900, Ibsen tem sucessivos derrames até que, no terceiro, em 1903, perde a capacidade de escrever, até seu falecimento em 1906.

Nessa peça, percebemos a relação da identidade dos contrários no que diz respeito à música já no início do primeiro ato, no qual Maja dialoga com Rubek – um escultor criador de uma obra que se tornou célebre – sobre o som do silêncio, trecho que reproduzo a seguir.

Maja (*fica um instante imóvel, parecendo esperar que o professor fale, depois deixa o jornal cair e suspira*)

Ah! Meu Deus, meu Deus!

Rubek (*erguendo os olhos do jornal*)

Que é isto, Maja? Que tens?

Maja

É este silêncio que há aqui. Ouve!

Rubek (*com um sorriso de condescendência*)

Tu o podes ouvir?

Maja

Ouvir o quê?

Rubek

O silêncio...?

Maja

Mas, certamente.

Rubek

É. Talvez tenhas razão. De fato, pode-se ouvir o silêncio.

Maja

Deus sabe que se pode! Quando ele domina tudo, como aqui...

Rubek

Refere-se a esta estação?

Maja

Refiro-me a toda a região. Não é que faltassem ruído e movimento, lá na cidade...

Mas mesmo naquele ruído e naquele movimento havia qualquer coisa de morto

(Ibsen, 1985, p. 28)

Maja, assim como Rebecca, detém a potência de expor um excesso de visibilidade que nos mostra, desde a primeira cena da peça, o próprio fim da história: a morte de Rubek e daquela que foi a musa de sua obra-prima, Irene. No segundo ato, podemos vislumbrar um sanatório nos planaltos, no qual figura

Ao longe, na charneca, do outro lado da torrente, um bando de crianças que brincam, cantam e dançam. Algumas delas vestem roupas burguesas, outras, trajes camponeses. Durante a cena seguinte, ouvem-se-lhes os risos alegres, enfraquecidos pela distância. Rubek, com uma manta nos ombros, está sentado no banco, no alto do montículo e olha as crianças brincarem. (Ibsen, 1985, p. 60)

Adiante, quando Maja pergunta a Rubek como ele pode aguentar as gritarias e cambalhotas das crianças, ele responde: “Nessas expansões grosseiras, descobre-se, às vezes, alguma coisa harmoniosa – como uma música de movimentos – que é divertido anotar de passagem” (Ibsen, 1985, p. 62). É nesse sentido que interessa buscar por uma “música desconhecida nos diálogos de Ibsen” (Rancièrre, 2013, p. 138) por trás de sua ficção pretensamente representativa e de seu espaço supostamente realista.

Maja, companheira de Rubek no início da peça, coloca que não pode conversar com Rubek sobre o que ele gosta e que existe uma barreira que impossibilita a concretização da comunicação entre eles visto que ele preferiria viver na solidão. A lacuna entre eles fica clara na medida em que Rubek coloca que ela não tem “uma ideia bem clara do que seja um artista visto por dentro” (Ibsen, 1985, p. 71). No entanto, Maja coloca a existência de uma lacuna entre ela e os fragmentos de si mesma quando diz “Pois se nem mesmo sei quem sou... vista por dentro, como dizes” (Ibsen, 1985, p. 71).

Irene, por sua vez, que se encontra no mesmo espaço que o casal descrito, tem um poder com relação ao escultor. Isso é expresso no fato de que, para ele, ela é capaz de abrir seu “cofrezinho precioso, onde se conservam todas as minhas visões, tudo o que foi o meu ideal de artista” (Ibsen, 1985, p. 72). Ou seja, o escultor persegue uma “imagem” ideal de Irene, outrora sua “modelo”, como aquela capaz de fazer a caixa de sua inspiração se abrir novamente. Mas a própria Irene sabe que para a vida comum do casal “não há ressurreição” (Ibsen, 1985, p. 88), ou seja, não há uma forma de conciliação com a vida. Por fim, ela e Rubek, mediante o ultrapassamento da linha divisória entre o real e o ilusório, se precipitam na tempestade de neve.

Irene, que posou para a obra do escultor, chega ao ápice da demonstração de sua loucura ao tratar a escultura como um filho, tal como ela expressa, depois de mostrar o estilete e antes de tê-lo guardado: “Toda a minha alma – nossos dois seres, nós... nós e nosso filho – tudo estava ali, concretizado naquela forma” (Ibsen, 1985, p. 83). Ao expressar tais palavras, Irene demonstra que confunde a realidade e o sonho, o vivo e o inumano, e, assim, não traça uma barreira entre eles. É importante ter em vista, nesse sentido, que a própria ação dramática se passa num sanatório.

Irene: Ou porque, pelo menos, conservavas um domínio sobre ti... exasperante. Porque não eras senão artista, nada mais que artista. Não eras homem. Mas aquela figura que se modelava na argila plástica e viva, aquela figura eu a amava dia a dia mais, à medida que a matéria bruta, que a massa informe se transformava numa criança cuja alma falava à minha alma... que era nossa criação, nosso filho... teu e meu. (Ibsen, 1985, p. 79).

Dessa forma, a vida é igualada à ausência de vida, à matéria imóvel e inerte. Isso ocorre segundo o raciocínio que, depois que morrermos e finalmente despertarmos, seremos acometidos pela percepção de que deixamos a vida passar, de que não vivemos a verdadeira vida, como por vezes ocorre quando sonhamos em vida com outras formas de construção do passado e do futuro, nos ausentando do presente.

No entanto, Maja, que ao fim da peça figura como a ex-companheira de Rubek, mal pode sentir a liberdade e já se coloca numa relação ambígua com o caçador que conhece e com quem vai se aventurar durante a viagem. Quando eles se dirigiam ao local da caçada – momento em que o caçador avança para cima dela –, Maja se aproxima de Rubek e Irene e diz que vai sair à procura da vida e que irá colocá-la acima de tudo. Ela diz que fez uma canção, a mesma que ressoa ao fim da peça:

(Canta alegremente)
Livre, bem livre, sem prisão, nem teto
Eu corto os ares, passarinho inquieto
Livre, bem livre, sem prisão, nem teto.
Eis-me desperta... enfim!
(Ibsen, 1985, p. 89)

Contudo, diferentemente de Maja, antes do fim da peça Irene coloca que o desejo de viver está morto dentro dela. Depois de haver despertado de seu sono preenchido por sonhos, ela procura Rubek e percebe que ele e a vida nada mais são do que “cadáveres no sepulcro” (Ibsen, 1985, p. 105). Rubek discorda dela, diz que a vida ferve em torno deles, mas Irene continua a ver a vida identificada com seu contrário. Rubek então lhe pergunta: “Queres que de uma só vez vivamos a vida até o fundo... antes de voltarmos aos nossos túmulos?” (Ibsen, 1985, p. 105). Irene, depois de um grito, responde: “(num assomo apaixonado) Não, não... no esplendor luminoso dos cimos... em pleno esquecimento” (Ibsen, 1985, p. 105). Assim, temos um fim cético para o drama visto que, segundo Rubek, “Todas as potências da luz podem

contemplar-nos. E também todas as das trevas” (Ibsen, 1985, p. 106). Por fim, o casal desaparece no nevoeiro que cai e é tragado pelo abismo. No fundo, o ceticismo que iguala todas as coisas, a pedra e a vida, o homem e o animal, faz com que ambos sejam transformados em rocha.

4.7. A encenação do drama imóvel

A recolocação dos termos que tornam a “arte” inteligível mediante o desdobramento da *revolução estética* tem efeitos na prática de transpor ao palco teatral o texto da peça enquanto obra literária, pois o surgimento da arte da encenação já nasce como forma de manejar as contradições da ficção da era estética. No *regime estético* da arte, como discutido, a manifestação da linguagem falada e da visibilidade não é mais regida por códigos que delimitam suas circunscrições pela suntuosidade das condições que são dadas a ver e ouvir, pelas deliberações da faculdade do pensamento subserviente ao desenrolar da *intriga* ou pela necessidade de expressar a fluidez dos sentimentos por meio de sinais sensíveis que deveriam ser inequívocos e inteligíveis. Sendo assim, a *revolução estética*, em seus desdobramentos, é o que permite a existência de uma construção sensível em termos cênicos – necessariamente atrelada a um emaranho de significados relacionados às sensações – que apresenta algo mais que a pura espacialidade com seus adereços que remontam à vida cotidiana ou a um mundo extraordinário e irreal que nos desloca dela.

O próprio espaço em sua amplitude pode tornar sensíveis elementos cênicos essenciais à nova dramaturgia, como a existência de uma vida mais profunda que essa escancarada por uma visibilidade que permite que tudo seja nitidamente vislumbrado em seus contornos e delimitações. Nesse caso, essa vida pode se deslocar e passear por entre os elementos constitutivos da cena teatral, podendo figurar, por exemplo, nos jogos de luzes e sombras. No caso do drama *Solness, o construtor*, além da cena do interior do lar do arquiteto bem sucedido, existe “a cena de manifestação dos poderes obscuros da alma que vêm desviar o caminho que conduz esse homem notável até a meta de sua carreira” (Rancière, 2013, p. 144).

Assim, no cerne do que parecia uma continuidade em relação à forma de dar visibilidade a um drama familiar, no qual as esferas pública e privada da vida se diferem ao mesmo tempo em que se enlaçam, existe uma ruptura com a valorização cênica harmônica que conflui para o desenvolvimento da *intriga* em sua totalidade, o que pressupõe o desenlace que dá fim ao conflito em vigor. Portanto, a continuidade com o regime hierárquico de ordenamento da arte é problematizada, na medida em que os personagens são desviados de seu destino “natural” ao serem submetidos às influências desconhecidas, desmedidas e desordeiras que levam a vivência do desejo pelo excesso à própria impossibilidade de concretização do desejo.

Esse posicionamento contraditório em relação ao *regime representativo* – que utiliza seus artifícios para suprimi-lo – foi compreendido de duas formas distintas. De acordo com Rancière, a primeira delas vê no drama ibseniano a confluência da cena teatral com um poder que a excede, relacionando, assim, a dramaturgia de Ibsen ao movimento simbolista. Segundo essa leitura – cujo exemplo dado pelo filósofo é Andréi Bieli (Rancière, 2013, p. 144), escritor e crítico literário do simbolismo russo – a lógica do desenvolvimento das experiências e atitudes tornadas sensíveis excede a lógica da exposição das imagens, que deveriam ser ordenadas em função da racionalidade dos acontecimentos. O simbolista russo empreende essa leitura uma vez que reconhece que o fator que arrasta Solness ao cimo da torre, assim como o que arrasta o escultor Rubek – personagem da peça *Quando despertamos de entre os mortos* – às geleiras e avalanches, “anuncia aquele que deve nos fazer sair do teatro e passar da criação artística para a criação do próprio homem na vida real” (Rancière, 2013, p. 144)

justamente em função do descompasso entre a vida ordinária – e seus acontecimentos mediados por palavras que precisam significar alguma coisa para ter valor – e a exibição das imagens, sobretudo mentais, que os personagens inventam da vida e de si próprios a fim de remediar a mediocridade de sua existência sem sentido, elas próprias isentas de qualquer teor de “verdade” e, no entanto, percebidas e sentidas como absolutamente “reais”.

Existe, assim, uma dualidade que opõe a cena material e a cena sensível, pois o que acontece “do lado de fora” dos personagens difere do que ocorre “do lado de dentro”. Sendo assim, haveria uma discordância entre a realidade exterior e a interioridade sensível que é, na verdade, habitada por uma potência heterogênea. Desse conflito decorre uma demanda por uma forma de exprimir sensivelmente a música oculta detrás das falas corriqueiras dos personagens, da tonalidade de sua alma, do desenho de seu gesto que demonstra algo interior que o ser, no entanto, não controla, mas que, na verdade, brinca com ele. Juntamente com a música do drama – das forças obscuras que se expressam nos tropeços na linguagem, soluços, gemidos e também silêncios – encontramos, portanto, determinada espacialidade cênica.

Seguindo por esse caminho, Rancière aponta o próprio surgimento da encenação e do encenador como relacionados ao poder de dar a essa música que comunica os poderes obscuros e latentes seu arranjo sensível. Isso é feito na medida em que é possível ouvir “nas modulações e suspensões da palavra o diálogo silencioso que habita o diálogo explícito” (Rancière, 2013, p. 145). Sendo assim, um modo de visibilidade é oferecido à cena do encontro com o desconhecido por meio do espaço, da luz, das atitudes e dos movimentos. O filósofo aponta que a necessidade de dar à música do *drama imóvel* seu espaço próprio aparece nove meses depois da representação de *Solness* por Lugné-Poe. Trata-se de um folheto que reivindica a nova arte da encenação, de autoria do diretor e teórico Adolphe Appia (1862-1928).

De acordo com Rancière, o termo “encenação” se impõe ao longo do século XIX, quando designava uma arte auxiliar cuja função era harmonizar os dispositivos da cena teatral, dentre eles os movimentos dos atores e as novidades técnicas utilizadas – como a força hidráulica e a eletricidade –, com os elementos decorativos, pictóricos e a indumentária. A encenação havia sido identificada, até então, como um fazer relacionado à execução literal do texto dramático e, portanto, como uma extensão do trabalho do “aderecista” banido por Aristóteles para o exterior da arte dramática, visto que a visão era compreendida como um elemento estranho a essa arte cuja finalidade “catártica” pode ser alcançada a despeito da forma de sensibilidade cênica.

Quando a encenação consegue firmar-se como uma nova arte que não somente devia transpor à cena o texto dramático em sua literalidade, ela o faz de forma a ser habitada por uma divisão. Trata-se não mais de garantir a visibilidade a partir da qual o autor imaginou a estrutura racional do drama uma vez que a questão passa a ser encontrar, no texto, a base para outra racionalidade. Essa outra racionalidade deveria estruturar a representação e, conseqüentemente, uma nova maneira de manifestação e eficácia da palavra, que deveria romper com as normas expressivas representativas – construindo, ademais, um tempo e um espaço que lhes fossem convenientes. Tendo isso em vista, torna-se inteligível o fato de que Lugné-Poe, ao transpor o drama ibseniano da página ao palco, descarta as didascálias e “outorga como seu equivalente cênico a música das forças do exterior que se apoderam de Hilde e Solness” (Rancière, 2013, p. 146).

O movimento cênico de Lugné-Poe é visto como análogo àquele empreendido por Appia em relação ao drama wagneriano, visto que este, em seus esboços, rompe com os cenários pintados de maneira realista que entrariam em contradição com os avanços empreendidos por Richard Wagner quanto à estrutura da cena teatral, assim como deseja suprimir a linguagem gestual expressiva que nos faz sentir a exaltação das paixões vivenciadas pelos personagens. Adolphe Appia parte das ideias de Richard Wagner (1813-

1883) para reformá-las e fazê-las avançar tendo em vista, sobretudo, a incapacidade deste último de construir a materialidade cênica em concordância com seus avanços de ruptura em relação às unidades aristotélicas e representativas. No entanto, Wagner manteve-se circunscrito aos limites da cenografia “realista”, na qual imperava uma pintura que refletia a corrente acadêmica de seu tempo (Dudeque, 2009).

De acordo com Rancière, a visão de Wagner sobre o drama está amparada na passagem da realidade da imaginação (suprassensível) para a realidade sensível. No drama antigo, a organização dessa divisão está organizada pela transmissão do pensamento através da linguagem ordinária utilizada para comunicar-se com os outros através de explicações, descrições e comparações com finalidades evidentes e preconcebidas. Nesse drama de outrora a intenção do poeta é expressa em “diálogos que comentavam ações e significavam sentimentos” (Rancière, 2013, p. 147). O *drama imóvel*, pelo contrário, não se conforma em descrever uma realidade e atribuir um significado à ação por ser, ele próprio, a ação que apresenta a realidade aos sentidos na linguagem destes. Sendo assim, o que a marcha das contradições estéticas mostra na encenação é a renúncia da demonstração de uma “intencionalidade” suprassensível atrelada ao dramaturgo por meio de palavras que servem à inteligibilidade do enredamento das ações, pois o pensamento do poeta e a linguagem das palavras devem se conciliar – de maneira a manifestar sua indiscernibilidade – para que o pensamento ganhe uma realidade sensível. Essa conciliação ocorre por meio de “seu encontro com a linguagem dos sons que é a expressão do pensamento inconsciente, “o órgão de expressão mais primitivo do homem interior”” (Rancière, 2013, p. 147).

Um fato importante, que diz respeito ao contexto histórico no qual Wagner encontra-se inserido, é que a música instrumental à época de Ludwig van Beethoven (1770-1827) pôde explorar sua densidade harmônica ao ser emancipada da incumbência de auxiliar as palavras (o que a limitava à extensão vocal humana) e os sentimentos descritos, como havia permanecido subordinada a eles (Rancière, 2013, p. 147). Segundo a visão de Wagner, no entanto, essa emancipação e autonomia em relação à letra, para adquirir um significado, deveria engendrar outra forma de união entre a potência do pensamento expresso pelos enunciados e o poder de manifestação sensível que a imensidade das formas harmônicas oferecia através da ruptura com a letra cantada.

O poema, por sua vez, para dar uma realidade sensível ao pensamento (ou devaneio) que se manifesta através dele, deve ser capaz de juntar a linguagem das frases – que traduzem a intenção do poeta – à linguagem musical dos sons, que manifesta em si mesma a vida própria ao poema, assim como “seu enraizamento na vida inconsciente que é a única a dar origem e realização à intenção consciente” (Rancière, 2013, p. 148). A música está, assim, atrelada ao que é mais próprio no poema: a sua relação com uma vida autônoma – que existe para além da economia rotineira da linguagem – e que, no entanto, está em constante relação com algo que é exterior a si própria, visto que a música também não controla o uso que é feito dela por seus “espectadores” que visualizam os elementos de seus ambientes imateriais à sua maneira – ou, por vezes, nem sequer o fazem. À música, portanto, é creditada a capacidade de engendrar uma forma sensível de visibilidade que lhe é própria e, por isso, o drama musical seguirá incompleto para Wagner enquanto não se comunicar à vista, pois é por meio desse processo que uma forma sensível encontra sua completude ao renunciar à particularidade de um fazer artístico específico, de modo a confluir.

Seguindo a trajetória intelectual wagneriana, Appia postula que essa ideia da arte poderia ser concretizada na medida em que o drama musical encontrasse um espaço que lhe fosse próprio, pois a “vida” que organiza a representação cênica estaria atrelada à partitura musical. Appia diferencia duas formas do drama. Primeiramente, o drama falado – que se utiliza somente de palavras – e o drama do poeta-músico, que mistura palavra e som musical (Appia, 2009, p. 148). No drama falado, é a vida tal como rotineiramente a

observamos em suas aparências exteriores que dita ao drama o seu tempo, sua sequência e proporções, apesar de não poder mais do que sugerir-los, sem ditá-los com precisão. Em segundo lugar, o drama do poeta-músico, no qual a música imanente ao drama clama por um espaço cênico que lhe seja adequado. As formas desse drama foram inventadas por Wagner, que, no entanto, de acordo com Appia, não pôde lhe proporcionar uma cena apropriada.

Quando à encenação, Appia pontua que a responsabilidade por ela fica a cargo de seu autor uma vez que a direção deve entrar na própria concepção do drama, ditada pelo dramaturgo. Isso decorre do fato de que “a maior ou menor intensidade representativa desse drama está na razão direta das relações mais ou menos adequadas da sua encenação com a vida dada pelo drama.” (Appia, 2009, p. 151). Sendo assim, a espacialidade da cena deve ser alcançada por meio do encaixe – mesmo que desencaixado – do conteúdo poético e da estrutura musical. O que detém mais visibilidade nessa cena certamente não é atribuído à centralidade da ação e sua lógica dual de estabelecimento de padrões e regras nas quais figura um determinado enquadramento da imitação e da verossimilhança policiais. Pelo contrário, a encenação do *drama imóvel* contém grande relação com o desenho do ritmo dos sons imposto pela música e baseado em modelo de duração particular, constituído mediante os objetos e personagens a serem representados no palco, com seus sentimentos, intenções e categorias de pensamento e entendimento. Seria preciso, assim, buscar por esse desenho do som presente no drama, nos jogos de olhares, na proporção dos silêncios, no desajuste entre os sentimentos, as palavras e as ações.

O modelo da duração musical, e o ritmo a ele atrelado, representa, para Rancière, uma vida não submissa às convenções da expressão. No entanto, o conteúdo musical, confundido com o cerne da dramaticidade, clama por ser complementado por algo que se apresente como o germe da materialidade e visibilidade do palco teatral. A música – e sua duração – estabelecerá, assim, uma proporção entre as formas arquitetônicas, indumentárias, jogos de luz e linguagem falada e corporal.

A música própria ao drama, que traz consigo uma proporcionalidade em sua forma, necessita de que lhe seja fornecido uma espacialidade e visibilidade igualmente proporcional. Essa proporcionalidade deriva da obra e deveria, de acordo com Appia, ser encontrada pelo dramaturgo, a quem caberia desenhar “no espaço a duração própria que constitui o coração do drama” (Rancière, 2013, p. 148). Wagner reproduzira o antigo espaço do drama falado – que serve à espacialização da ação e seu regime de visibilidade. Sendo assim, já que ele não havia completado o movimento, criando os *a priori* conceituais e dramáticos sem conseguir colocá-los em cena em conformidade com seus próprios princípios, para Appia cabia ao encenador sanar temporariamente a problemática. Dessa forma, tendo em vista a prática wagneriana, o espaço e o visível não chegaram a ser problematizados como elementos autônomos que têm uma função específica – e, no entanto, fluida – em relação à construção ficcional.

Para Rancière, o vislumbre da passagem das forças ocultas que circundam os seres imersos no dado prosaico da vida corriqueira à cena é um processo que deve estar desvencilhado da busca pela intenção de seu autor, pois quem deve ditar as regras é a obra em si mesma, assim como a força que a faz brotar da unidade do consciente e do inconsciente justamente para expressá-la. A intenção seria estranha à arte na medida em que se choca contra a intensidade da vida que quer brotar – como semente – da própria obra, que resiste aos modelos da intencionalidade do artista. Dessa forma, a obra nasce de uma contenda, de um choque entre forças que só podem continuar com seus fios soltos, desenredados ou emaranhados na forma do caos promovido por meio do encontro de dimensões diferentemente mensuradas.

O encontro entre elementos é justamente o que está em jogo no processo de levar o texto à cena, pois se trata de dar lugar à visibilidade da música presente nos diferentes elementos que confluem para uma vida e experiências dotadas de particularidades. No

entanto, a encenação seria uma arte paradoxal, porque fortemente relacionada à ideia da harmonização de seus elementos constitutivos. Nesse sentido, Adolphe Appia, apesar de negar o conceito de obra de arte total criado por Richard Wagner – que advogada pela união de todas as artes no sentido da representação dos sentimentos e ações em jogo no drama –, pretendia “descobrir o meio de ordenar elementos do espetáculo que confere ao drama sua expressividade máxima” (Bablet *apud* Monteiro, 2017, p. 96). Há uma ideia de unidade em jogo, ainda que a relação entre visível e invisível tenha sido reconfigurada por meio dos jogos de luz e pela ausência dos dispositivos cênicos representativos, especialmente materializados nos telões pintados. Wagner também havia transformado, à sua maneira, a relação entre a cena e a música, entre o visível e o invisível. Uma de suas grandes inovações no teatro construído por ele foi o fosso de orquestra, tornando-a invisível e fazendo parecer que a música irradiava de todos os lugares. A música, assim, construía uma mediação entre o corpo e palavras dos atores e a linguagem denotativa presente no desenho dos sons. Além disso, Wagner gerou revolta e perplexidade ao apagar as luzes da plateia no início das apresentações de suas óperas (Vilela, 2016, p. 2).

A questão perpassa a problemática da totalidade e da relação “ordeira” e hierárquica entre suas partes. Sendo assim, não é mais possível que a unidade harmônica seja configurada através dos mesmos pressupostos. No âmbito da *idade estética*, será preciso que o “dramaturgo deixe de “ver” sua obra com os “olhos da imaginação” que guiam os gestos e os cenários da velha cena para que aquela unidade se imponha” (Rancière, 2013, p. 150) para poder dar à obra a “unidade espacial que deriva de sua unidade musical” (Rancière, 2013, p. 150). Dessa forma, o diretor teatral “é o segundo criador que dá à obra a plena verdade manifesta em seu porvir sensível” (Rancière, 2013, p. 151). Ele joga com os elementos da representação, modificando os pressupostos que determinavam a “unidade”, visto que ela é vislumbrada apesar da falta de um plano – já que o plano não pode ser concretizado –, “indo adiante sem uma visão total preconcebida” (Aurevilly *apud* Rancière, 2010, p. 77).

De acordo com Rancière, o primeiro elemento dessa aparição sensível é o corpo cantante, que deve ser despossuído da proeminência ilusória daquele que encarna papéis, como detectado por Edward Gordon Craig, importante ator, cenógrafo e diretor do século XX. Esse corpo dançante não tem mais que adaptar seus gestos com o intuito de imitar um personagem cujos pensamentos e sentimentos devem ser passíveis de visualização e compreensão pelos espectadores. Ele se converte em organizador do espaço de visibilidade da música no palco. Isso significaria flexibilizar o corpo, fazer dele um corpo que dança, traduzindo a “vida incluída na música, ao vibrar do ritmo da sinfonia orquestral” (Rancière, 2013, p. 151). A esse corpo cantante e dançante, deve ser adaptado o “quadro inanimado” (Rancière, 2013, p. 151) no qual ele é exibido, composto do cenário, seu local (“instalación”) e a luz. Sendo assim, a pintura acadêmica, que tinha primazia no *regime representativo* ao proporcionar à ação o espaço que a torna inteligível, deve dar lugar aos elementos utilizados para exibir e realizar o movimento presente no próprio drama. Portanto, a proporcionalidade é vislumbrada em termos de ritmo e de movimento.

Essa concepção pode ser relacionada à prática de Meyerhold como diretor teatral. Em função de seu fascínio pela música erudita, este exigia de seus atores conhecimentos musicais com o intuito de inter-relacionar a fala e o canto lírico. Além disso, desenvolveu um método conhecido como biomecânica, em que a partitura corporal e a partitura vocal eram postas em relação visando criar uma “sinfonia corporal” (Vilela, 2016, p. 2). Ao dirigir, em 1909, o drama wagneriano *Tristão e Isolda*, “ignorou certas rubricas do compositor” (Vilela, 2016, p. 2) por argumentar que a obra de arte total necessitava constantemente de reinvenções para ser levada à cena. Como consequência, “redimensionou o papel do cantor no espaço cênico, equilibrando interpretação com o canto” (Vilela, 2016, p. 2).

No que diz respeito à aparição sensível do *drama imóvel*, em segundo lugar, depois do corpo dançante e cantante, estaria a luz, mas não a velha iluminação cuja função está submetida aos dados miméticos por servir que os espectadores consigam distinguir nitidamente o cenário e as ações engendradas por personagens. A visibilidade própria ao novo drama demanda que a luz deixe de estar submissa ao que ela ilumina. Esse fato é possível na medida em que se acredita que a luz pode traduzir em forma sensível o que as palavras não conseguem dizer, por meio de jogos de iluminação e sombra, por exemplo. A partir disso, ela desempenha um papel dramático que pode materializar elementos constitutivos da ficção estética. Portanto, a iluminação pode ser executada através da luz ativa dos projetores móveis que dão forma ao corpo cantante, dando contornos ao que “o drama não diz, mas que, não obstante, o estrutura” (Rancière, 2013, p. 152). Em consonância com a temática ibseniana, percebemos na imagem produzida por Jean Edouard Vuillard, denominada *Scene from a Ibsen play*, as sombras ocultas presentes no bojo da vida cotidiana e que, no entanto, os personagens ignoram apesar de senti-las e serem muitas vezes guiados por elas. Ademais, é possível vislumbrar, na ilustração, um recurso à ausência de contornos e bordas fixas e rígidas para delimitar as fronteiras entre as coisas, apesar de ser possível afirmar que os personagens se encontram no jardim.

Pode-se concluir, assim, que a passagem do *representativo* ao *estético* significa, no âmbito da encenação, uma nova visibilidade em seu desenvolvimento: não mais um espaço “natural” análogo ao espaço da vida cotidiana, mas um espaço de estranhamento em relação a essa vida. Os corpos não são mais habitados primeiramente por palavras e ações, mas pela música e, por isso, o espaço precisa ser continuamente reestruturado e elaborado novamente em função do ritmo presente no próprio corpo humano em encontro com a música presente no texto dramático.

A dificuldade relacionada à tarefa de proporcionar um espaço à música íntima do drama consiste na sua estrutura, pois seu principal modo de manifestação é expresso somente através dos silêncios do texto, do que é constituído, segundo Maeterlinck, pelo que não é dito sobre o discurso, pelo que as palavras são incapazes de manifestar sensivelmente, senão na forma do devaneio ausente de um significado explícito ou dos ruídos emitidos que sinalizam dor ou prazer intensos, como os animais percebidos como desprovidos de *logos*. No caso do teatro de Ibsen e de Maeterlinck, trata-se também de um silêncio presente na superfície oculta do símbolo por detrás das imagens formadas por sua incapacidade de explicitar visivelmente e dos caracteres indecifráveis dos personagens, que leva à experimentação do choque entre contrários.

De acordo com a leitura de Appia, no caso do drama musical (identificado à figura da produção wagneriana) essa tarefa – de transpor a música da peça ao espaço sensível – seria de mais fácil execução na medida em que a música já se encontra materializada em sua duração e ritmo, assim como na proporção de sua relação com as palavras e sentimentos. No entanto, a tarefa de proporcionar ao silêncio que separa as frases do diálogo ibseniano um espaço é bem difícil e exige conhecimento dos dispositivos estéticos de uma forma geral, assim como dos mecanismos que possibilitam o trânsito entre eles. Appia pode, então, nos proporcionar alguns pontos de partida, pois ele afirma que é na obra do poeta-músico que a encenação e o drama podem confluir. Isso se tornaria possível, de acordo com Rancière, tendo em vista que os silêncios de Ibsen seriam capazes de manifestar a natureza da intensidade musical: “o poder da vida impessoal” (Rancière, 2013, p. 152). Portanto, a duração do drama musical e de seus silêncios constitutivos está relacionada com “o que não se diz do discurso”, o que destrói a organização significativa do discurso que comenta ações e indica sentimentos”, pois a “música é, sobretudo, a revogação da “vida” contida nessa organização significativa das relações de causalidade e formas de expressão” (Rancière, 2013, p. 152-153).

Através desse trajeto, a leitura de Rancière chega à criação de uma relação entre Henrik Ibsen e Richard Wagner – já anunciada na obra *O inconsciente estético* na medida em que a situação de Rebecca também seria marcada pela “volúpia suprema” na qual havia sucumbido a Isolda de Wagner” (Rancière, 2009a, p. 69-70). Essa conexão entre os autores está relacionada ao fato de que ambos dão materialidade à essência da música enquanto renúncia à vida pessoal por meio da negação da ação intencional. Sendo assim, os dois dramaturgos acabam por afirmar as diferentes potências de expressão da vida impessoal.

Além disso, segundo Rancière, a essência da impessoalidade aparece cenicamente nos esboços de Appia para a encenação de *O anel do Nibelungo*. A materialidade cênica está, contudo, alicerçada numa ideia acerca da trama ficcional dessa obra, pois, de acordo com Appia, ela não deveria sua unidade às propriedades da composição musical, mas ao destino do personagem em torno do qual a obra é estruturada, o deus Wotan. Segundo Appia, a “essência do drama é constituída pelo fato de que os acontecimentos provocados pelo deus estão em contradição com o motivo interno de sua atividade” (Appia *apud* Rancière, 2013, p. 153).

Rememorando a conhecida história, temos em seu início o rombo do anel do Reno mediante a ação de um anão que engana aquelas que o protegem. Como o ouro poderia ser transformado em anel mediante o uso de um conhecimento adequado, o anel proporcionaria poder absoluto àquele que o possuiria, ameaçando o poder constituído dos deuses. Dessa maneira, o deus Wotan coloca-se em ação contra a concretização desse destino que representa a ruína de seu poder. Mas, a despeito de sua intencionalidade, manifesta, por exemplo, quando tenta impedir Siegfried de resgatar Brunnhilde no cimo da montanha onde o deus a havia aprisionado justamente em função do fato de que a valquíria o desobedeceu – o que resultou na continuidade da vida de Siegfried –, o deus não pode lutar contra a dinâmica de uma forma própria de vida, mesmo diante de seu poder em relação aos fatores ligados à ação. Ademais, o fato de que a disputa pelo poder leva Brunnhilde ao suicídio, ao queimar na chama do fogo tal como o personagem do filme *Nostalgia* (1983) do diretor Andrei Tarkovsky, afirma a renúncia à vontade e a presença e ação do poder das forças obscuras que rondam o ser e configuram suas relações com sua própria alma e com as outras.

Segundo Rancière, na interpretação de Appia a não concretização dos efeitos pressupostos pela intencionalidade, e uma disjunção, portanto, entre ação e finalidade, decorrente justamente da tentativa de um deus em prorrogar a vigência de seu poderio e autoridade, está atrelada a uma vontade para além das vontades, identificada com a verdadeira vontade divina. Como pertencente ao *regime estético*, essa reviravolta dos efeitos contra a intencionalidade não se encaixa na concepção aristotélica, segundo a qual tal fato decorre da ignorância de uma criatura ou da expiação de uma imprudência (um dos motivos por que Aristóteles critica o *deus ex machina* que salva Medeia de seu devido castigo pedagógico para a comunidade).

Trata-se da passagem do deus ao estatuto de espectador dos acontecimentos diante da impossibilidade de desviar seu curso, o que contradiz seu próprio estatuto de deus e demonstra algo além de sua divindade que insiste em agir e não vê que o sagrado se encontra na inação, na conformação de si à vontade que lhe é exterior, pois impessoal. Para Rancière, o próprio conteúdo do drama *O anel do Nibelungo* expressaria uma ruptura em relação à lógica representacional, pois a música se expressa de forma a fazer ver e sentir o destino do deus, pois “é a história desse personagem o que expressa a operação própria da música” (Rancière, 2013, p. 154). Isso ocorre porque o drama wagneriano, além de inaugurar uma nova maneira de fazer música, funda uma ideia da música como uma nova arte que não é somente a organização de sons, mas é a própria “expressão do mundo anterior à representação” (Rancière, 2013, p. 154). Esse mundo, ao mesmo tempo em que está conectado à vida coletiva do povo, como numa espécie de inconsciente coletivo expresso, por exemplo, nos mitos, sofre uma influência decisiva de Schopenhauer. Esse inconsciente coletivo é, então, adaptado à

força da vontade, oculta detrás das miragens da representação: “uma vontade que não quer nada mais do que a sua própria negação” (Rancière, 2013, p. 155).

Dessa forma, a música é simbolicamente expressa por meio da figura de Wotan, que renuncia à sua vontade depois de perceber que a tentativa de ação intencional é inútil. Por fim, ele vislumbra a ruína de seu mundo. É desse modo que essa obra wagneriana converge em direção à *Rosmersholm* de Ibsen, pois Rebecca também vislumbra a ruína de seu mundo ideal – a antecipa e sente a todo tempo – e também empreende a renúncia à vontade depois de tentar concretizar seus objetivos. Essa renúncia é simbolizada, aqui, pelo próprio encontro com a morte e com uma realidade além da vigente e visível.

De acordo com Rancière, ao colocar o drama em cena, Appia não simplesmente ilustra a ficção na medida em que encena o encontro de duas ideias sobre a música. A primeira delas concebe a música como a linguagem dos sentidos cuja exposição tem a capacidade de fomentar a experiência da vida coletiva. Em segundo lugar, a natureza da música é identificada à “verdade surda do sem sentido que sustenta o mundo ilusório das ações apontadas para uma meta e das significações que as comentam” (Rancière, 2013, p. 155). Transformar o drama em espetáculo visível significa, assim, exibir a concepção da música que converte a ação em passividade. Isso é decorrência de um processo que retira dos personagens a autoilusão de controle acerca do que são e do caráter de suas decisões, o que desnuda os atores de sua pretensão de representá-los. No entanto, esse processo pode ser efetuado tendo em vista que a “essência da música é a ruína da lógica das concatenações causais, das psicologias de caráter, da interpretação de papéis e da expressão mimética dos sentimentos” (Rancière, 2013, p. 155).

Portanto, a encenação do *drama imóvel* deve ser inventada mediante a missão de conceber um espaço sensível para a música que rompe com as hierarquias do *regime representativo*. A estrutura musical estaria, como vimos, no próprio corpo e na vida do drama, com a democracia inerente a suas formas literárias mediante os princípios estéticos. Apesar de não haver música, em seu sentido estrito, nos textos de Ibsen ou Maeterlinck, a “transformação do drama em espetáculo está, sem dúvida, no coração da dramaturgia de ambos, e inspira sua visão da cena” (Rancière, 2013, p. 155). Essa demanda pela materialização visível do corpo impessoal da escrita é traduzida dramaticamente, por exemplo, no já citado drama *Interior* de Maeterlinck, por meio do papel das janelas através das quais os personagens vêm acontecer, de longe, “os acontecimentos de uma tragédia íntima transformada em visão distante” (Rancière, 2013, p. 155). Podemos, além disso, pensar no drama *Rosmersholm*, de Ibsen, no qual Rebecca e Rosmer saem pela porta de entrada, que fica aberta. A cena permanece vazia até que a criada aparece e olha pela janela o casal se precipitar desde o pontilhão na torrente do moinho. É através da janela que ela avista, além disso, o cavalo branco que representa a própria morte.

Nesse contexto, a encenação responde a uma necessidade de sensibilização integral, pois não deve mais narrar ações, mas “expressar diretamente o poder da vida” (Rancière, 2013, p. 156). Para conseguir esse fim, é necessário demonstrar ter rompido com as formas expressivas que têm como objetivo tornar inteligíveis as vontades e os sentimentos, assim como com a linguagem que tem fundamento e motivo como um todo – que significa uma determinada economia da palavra cujo objetivo é postergar o agora no qual a solução para o conflito se anuncia sensivelmente. Para que o poder da vida seja expresso em sua totalidade, além de rechaçar os fundamentos representativos que comandam o uso da palavra, é preciso, como vimos, descartar o cenário representativo e as convenções ligadas às representações aparentes da vida, o que nos conduz mais uma vez à concepção de música como uma forma de relacionamento entre a interioridade e a exterioridade.

Rancière pergunta, então, se seria possível engendrar uma visibilidade de algo que é inaparente, como o próprio “fundo oculto” da vida que está situado ao mesmo tempo no

interior e no exterior da existência cotidiana. A solução apresentada por Wagner e Appia ainda estava centrada no corpo do ator como um mediador entre a “música” do drama e a linguagem das palavras. No entanto, Rancière percebe um tensionamento entre dois poemas que não são compatíveis: o das palavras e silêncios que comunicam o encontro entre qualquer um e as forças originárias da vida e aquele que tem uma presença excessiva, materializado na existência de um corpo enfrentando essas forças.

Em função do encontro entre esses dois poemas, o filósofo coloca que o *drama imóvel* deveria ter suas próprias formas sensíveis resultantes da relação entre duas forças contrárias, representadas pela concepção da encenação por Appia e Gordon Craig. Através do conceito de ginástica artística, Appia busca materializar os poderes impessoais na dinâmica dos corpos em ato. A resposta de Craig a essa mesma questão é diferente, pois ele concebe a dinâmica dos corpos por meio de uma desumanização percebida mediante a metáfora da supermarionete. Ao mesmo tempo, ele empurra essa desumanização no sentido das técnicas por meio das quais ela afirma um poder de controle que está para além do ego, mas que reside numa espécie de consciência de si decorrente de uma intencionalidade que se encontra e entrelaça com o movimento das forças ocultas e indiferentes às razões humanas.

Esses dois caminhos mostraram-se possíveis diante da ruptura com o *regime representativo*. Um deles expõe o poder da própria vida através da energia dos corpos. No outro, pelo contrário, esse poder se manifesta pelo afastamento desses corpos a fim de maximizar a potência dos “poderes sem vida da arquitetura e da estátua, da linha e da cor, da luz e do movimento” (Rancière, 2013, p. 157). Paradoxalmente, Rancière percebe que Gordon Craig e Adolphe Appia, com o intuito de afirmar a autonomia do teatro, tiveram que suprimi-la: “um, no puro movimento do palco cênico, e o outro, na ginástica coletiva dos corpos” (Rancière, 2013, p. 157).

Edward Gordon Craig via o ator através da constituição exagerada de seu ego artístico apesar do fato de ele não expressar o verdadeiro princípio da arte, por não poder controlar completamente seus gestos e expressões faciais, por exemplo. Appia pensava a concretização do teatro através de uma comunhão entre os artistas e o público, cujo gosto mediano havia sido um dos fatores que impedia o desenvolvimento do teatro. De acordo com Rancière, contudo, os “dois grandes renovadores do teatro levavam a lógica da renovação ao ponto extremo que significava a morte do espetáculo oferecido sobre o palco por atores a espectadores” (Rancière, 2013, p. 222). A realização cênica do princípio norteador do *drama imóvel* teria como consequência, portanto, sua supressão, o que não impediu que o teatro moderno encontrasse seus princípios na fusão conflituosa dos corpos parasitários no espaço absoluto da cena ou no excesso de presença de corpos que negam a primazia do cenário e sua arquitetura. Sendo assim, mesmo que a intencionalidade de Appia e Craig se mostrasse essencialmente irrealizável em termos cênicos, seus ideais e planos configuraram o cerne da conformação cênica em termos estéticos.

Essa impossibilidade de realização dos ideais previstos em desenhos e argumentações teóricas de cunho abstrato é vislumbrada pelos próprios diretores-teóricos. Gordon Craig tem seu trabalho marcado por uma constelação diversa de obras, dentre as quais figuram esboços e gravuras com ou sem uma finalidade cênica. Entre os seus trabalhos ligados às obras dramáticas que visam à encenação, alguns deles são realizáveis, enquanto outros, devido à grandiosidade do projeto, são questionáveis quanto à possibilidade de concretização. Gabriela Monteiro, em seu artigo denominado “As obras de Appia e Craig: contribuições artísticas para o teatro cinético”, nos traz um fragmento de Denis Bablet que demonstra tal fato, já que “a partir de 1905, Craig dedica-se a projetos gráficos nos quais “[...] minúsculos personagens aparecem dominados por gigantescas estruturas arquitetônicas que nenhuma cena poderia conter” (Bablet *apud* Monteiro, 2017, p. 101). Sendo assim, o próprio Craig argumenta que a realização do cenário sempre distinguirá do projeto, produzindo, no entanto, a mesma

impressão. De acordo com as palavras de Craig contidas num ensaio ficcional entre um artista e seu empresário insatisfeito com tal dessemelhança, ele pontua que

O cenário de uma cena no papel é um tipo de arte, a cena no palco é outra. As duas não têm conexão uma com a outra. Depende de centenas de diferentes modos e sentidos de criação de uma mesma impressão. Tente adaptar uma em outra e o melhor que você consegue é apenas uma boa translação. (Craig *apud* Monteiro, 2017, p. 102)

Quanto a Adolphe Appia, em trecho citado por Rancière, ele sinaliza a dificuldade de realização do novo teatro, que ele denomina como drama do poeta-músico, em contraposição ao drama falado. Sobre essa dificuldade, ele coloca que

Infelizmente, a existência do poeta-músico é tão problemática quanto à dos seus intérpretes e à do seu público. Os elementos da obra de arte suprema estão lá: os sons, as palavras, as formas, a luz e as cores. Mas como provocar a faísca de vida que leva o dramaturgo à expressão, o ator à obediência, o espectador à introversão? (Appia, 2016, p. 362)

Para compreender os obstáculos experimentados por esses pensadores e artistas da nova cena teatral, assim como as influências geradas através de suas obras e pensamentos, é preciso delinear alguns princípios de seu modo de pensar e pôr em prática a encenação. Craig especificamente montou Henrik Ibsen mais de uma vez. Fausto Viana, em seu livro “O figurino teatral e as renovações do século XX” (2010), observa que quando ele montou *Os pretendentes à coroa*, drama ibseniano de cunho histórico em 1926, Craig já havia empreendido uma peça em 1903 (*Os vikings em Helgeland*) e *Rosmersholm*, em 1906, que analisaremos adiante conforme relato da dançarina e companheira de Craig à época, Isadora Duncan.

Para Craig, a origem do teatro estaria resumida nos gestos de uma rainha vislumbrada num templo religioso no Egito. Eles representam “a arte sagrada do movimento, que é a verdadeira origem do teatro” (Rancière, 2013, p. 201). O movimento, para Craig, é o da própria cena como espaço no qual descansa a deusa e no qual ela exhibe seus gestos habitados pela dor e a paixão que descansam em suas mãos e correm por seu corpo. Logo, seu foco está no templo no qual a deusa é exibida. Ele deve ser construído através de uma arquitetura global onde os elementos são fundidos, e, dentre eles, encontram-se os corpos que devem expressar sua precariedade em detrimento de expressar ideias. O movimento é, assim, identificado como o berço do teatro visto que eles desenham imagens a partir do posicionamento das formas no espaço.

Essas formas no espaço não estão subordinadas à identificação de sentimentos, mas estabelecem os contornos difusos das coisas invisíveis que só podem ser mostradas encobertas ou ocultas. A leitura que vislumbra uma força inaparente por trás das aparências é própria ao tempo de Schopenhauer e Nietzsche. Ela desvela que a “existência tem sua verdade no “véu de Maya” que manifesta a cena das vidas individuais contra o grande fundo da vida não individual” (Rancière, 2013, 202). Trata-se de uma composição na qual a individualidade é identificada primeiramente à expressão de uma vida invisível que condiciona sua existência de forma a estabelecer os termos da relação entre o possível e o impossível, ou seja, da teia de interrelações que configura o próprio “real”. A expressão “véu de Maya” representa uma das influências da cultura védica no edifício teórico construído por Schopenhauer (Redyson, 2010, p. 6). A divindade Maya representaria uma figura contraditória por carregar consigo atributos ligados à criação e à ilusão e estar relacionada ao caráter transitório do mundo, cuja teia captura e envolve os homens no devir constante. Sendo assim, os “seres são enganados pelo poder de atração de Maya e nessa impossibilidade de livrar-se dela caem numa *ilusória realidade* (uma irrealidade) que se mostra como um véu que encobre a visão de todos”

(Redyson, 2010, p. 7-8). Para Craig, a essência da arte é tornar possível que o invisível seja visto sem deixar de mantê-lo velado, oculto. Isso deveria ser posto em prática na cena teatral pela organização do espaço e dos movimentos humanos e inumanos que se tornam visíveis em sua materialidade.

Nesse sentido, o diretor, para Gordon Craig, é aquele que direciona o ator-dançarino na manipulação de sua imagem corporal para harmonizá-la à concepção arquitetônica do espaço construído. Sendo assim,

A super-marionete é o corpo teatral assemelhado à escultura e ao espaço arquitetônico onde esta tem seu lugar e sua vida. Pois a arte do teatro é, em primeiro lugar, arquitetônica. O teatro é um ritual enquanto é uma organização do espaço. É feito de linhas, movimentos e efeitos de luz no espaço. O equivalente do poder impessoal das palavras é a linha em movimento. Esta dá seu princípio à arte teatral (Rancière, 2013, p. 206-207).

Tendo em vista a interpretação rancieriana, a reivindicação de Craig decorre da hegemonia da *ação* e da *palavra viva no regime representativo*, no qual tudo girava em torno da criação de um tempo e de um espaço específicos para a ação do ator. Sendo assim, era a esse último reservada a tarefa de tornar o invisível visível através de suas palavras conduzidas no sentido do entendimento do espectador em relação à causalidade imanente à ficção. Ao ator era creditada a capacidade de mediar a conexão entre as palavras do texto enquanto poema e a cena visível e sensível. Como o poder da arte foi identificado primordialmente com o poder de expressão da palavra viva isso se refletiu, em termos do fazer atrelado ao teatro, na atuação do ator, especialmente no que diz respeito ao tratamento que dá à fala e à maneira como seus gestos “falam”.

No entanto, deve-se considerar, pelo menos como exercício, a possibilidade de que a verdade da arte esteja no sentido contrário. Esse pensamento leva em consideração o fato de que a imitação do ator não está relacionada ao que habita o cerne da existência artística visto que ela exigiria um “um material que o artista possa utilizar com certeza para expressar seu próprio pensamento” (Rancière, 2013, p. 204). O ator não expressa seu próprio pensamento, muito menos com exatidão. Ele sempre deixa que sua atuação esteja permeada por algo que lhe é próprio e, portanto, transcende o “papel” em questão. Sabe-se, por exemplo, que de dia para dia a atuação não será a mesma em função de acontecimentos decorridos em sua vida pessoal, de afetos que lhe são próprios e, na medida em que a reação do público também molda a atuação, é difícil que o ator consiga responder ao inesperado da recepção de cada apresentação como seu personagem o faria, sem deixar que algo da sua própria personalidade surja.

Gordon Craig leva esse pensamento ao extremo na medida em que nega que o ator é um artista, visto que atuar não seria uma arte por lidar com o que é acidental e caótico. Em suas palavras, ele coloca que

À Arte se atinge unicamente de propósito. Logo, fica claro que para se produzir uma obra de arte qualquer, podemos trabalhar apenas com aqueles materiais que somos capazes de controlar. O homem não é um desses materiais (Craig *apud* Ribeiro, 2012, p. 4).

No entanto, a interpretação de Craig está longe de ser hegemônica, visto que esse defeito quanto à execução da arte do ator foi transformado, pois interpretado a partir da singularidade que une ao personagem que interpreta elementos psíquicos seus. De acordo com Rancière, essa é uma maneira de transformar a arte em seu contrário: “a apresentação sem véu desses “sentimentos” aleatórios que mascaram os impulsos profundos do ser” (Rancière,

2013, p. 203-204). Pode-se concluir, portanto, que atuar em conformidade com esses impulsos profundos e ocultos é diferente de deixar que as coisas sejam temperadas pela personalidade do ator, que se deixa mostrar por vezes muito facilmente a despeito da grande dificuldade que é tornar sensíveis as forças invisíveis que nos rondam rotineiramente e nos conduzem a nossos “destinos” deliberados para além de nossa consciência e controle.

Em decorrência disso, seria necessário, de acordo com Craig – que propõe, assim, uma segunda via de solução à questão das contradições que habitam as obras de arte no regime estético no século XX – romper com essa ideia do teatro para voltar ao conteúdo originário cuja função é identificada à arte de mostrar e encobrir, exhibir a verdade sob sua forma própria, que “é a ostentação do véu” (Rancière, 2013, p. 204). Para que a “encenação” pudesse figurar o *drama imóvel* seria preciso desfazer o laço que une o poema e o corpo do ator por meio do uso das palavras, pois fazer isso significaria entregar ao ator a missão de concretizar a potência do poema. Mas, diante de sua impossibilidade de tornar sensível sua dimensão não visível e obscura, isso representaria anular o próprio poder do poema.

Portanto, a exibição do “véu” que atrai as pessoas e que encobre a verdade das coisas requer uma matéria que lhe seja própria, que é e não é mais do que a *palavra*. Pois, de acordo com Craig, “a realidade do poema, que este mostra e encobre a uma só vez, são as forças invisíveis que circundam as palavras; são os espíritos que não têm nenhuma forma humana, nenhuma época nem lugar determinados” (Rancière, 2013, p. 204). Dessa maneira, o poema expõe o choque entre duas formas sensíveis heterogêneas atreladas às suas respectivas lógicas: aquela da realidade, da relação entre personagens, intenções, ações e palavras, e a lógica do sonho que manifesta a verdade das formas ocultas e sombrias.

Por meio desse raciocínio podemos afirmar que o que importa é o que está detrás da aparência das ações, palavras e intenções proferidas. Sendo assim, é preciso procurar o que está oculto nas histórias de ambições, traições, crimes e assassinatos. Dessa maneira, conseguimos vislumbrar a obra das forças ocultas e obscuras que consomem as energias dos seres humanos e suas trajetórias. É esse poder, oculto detrás dos encadeamentos causais aparentes, que deve ser procurado no poema para que o teatro possa reencontrar sua potência. Essa é uma maneira de afirmar que o teatro não é simplesmente a arte da imaginação, de criar histórias fantasiosas inimagináveis, mas é, sobretudo, “uma arte do visível, uma arte da presença sensível que deve empregar seus próprios meios para apresentar a relação das realidades heterogêneas” (Rancière, 2013, p. 205) – a da vida rotineira e aquela das forças ocultas e obscuras presentes em seu âmago.

Logo, a tarefa de restaurar o teatro para colocá-lo em consonância com o *regime estético* implica em abandonar a função outorgada ao ator de manifestar sensivelmente a tradução literal do poema. O ator seria a principal fonte do texto mediante uma visão baseada na “encarnação” do poema em seu corpo e palavras. Essa é uma maneira de apagar a tensão e contradição constitutiva do poema ao reduzi-lo à lógica hegemônica de manifestação de sentimentos através de signos linguísticos e corporais que permitem ver a relação entre o interior e o exterior da alma.

Appia percebe essa anulação da potência teatral como consequência do que observa como uma independência concedida ao ator, que não compreende que seu corpo e sua expressão fazem parte de um tablado inanimado cuja posição é de subserviência mútua em relação aos outros elementos relacionais visto que nenhum deles basta em si mesmo. A contenção do poder do teatro delimita o cerne do problema ao proporcionar o aprofundamento da diferenciação entre o drama falado e o drama do poeta-músico. No trecho a seguir observamos como funciona a relação entre o drama falado e a “função” do ator.

No drama falado, onde o poeta usa apenas a palavra, é a vida cotidiana nas suas aparências exteriores que fornece aos intérpretes os exemplos de duração e de ordem

sequencial para a interpretação. O ator deve observar minuciosamente nele mesmo os resultados exteriores dos movimentos da sua alma, depois frequentar espécies de pessoas muito diferentes, observar da mesma forma seus ritmos para deduzir os movimentos ocultos e exercitar-se a reproduzi-los no que elas têm de mais típico, e, por fim, aplicar com tato esses conhecimentos às situações que o poeta fornece. (Appia, 2016, p. 348).

Portanto, nesse tipo de drama os gestos e movimentos só ganhem seu sentido na estreita ligação com o conteúdo textual da ficção, seja para constatar uma situação material, exterior, ou imaterial, interior. A expressão física serve, assim, à alma, que deve ser comunicada aos espectadores a partir de uma visualidade que permite ao público vislumbrar nitidamente as expressões dos atores em prol de sua inteligibilidade. No drama do poeta-músico, no qual o poeta usa simultaneamente a palavra e o som musical (Appia, 2009, p. 148), seu autor não apresenta apenas “o resultado das emoções – a aparência da vida dramática – mas sim as próprias emoções, a vida dramática em toda a sua realidade da maneira como nós apenas podemos conhecer na maior profundidade do nosso ser” (Appia, 2016, p. 346).

Conclui-se que o ator-intérprete deve ser abolido para que o teatro possa representar as forças invisíveis presentes no *drama imóvel*. A solução que Gordon Craig encontra para essa necessidade é expressa através do conceito de supermarionete que, longe de expressar de fato uma marionete em dimensões reais, significa um corpo elevado à condição de controlador onipotente de si mesmo, superando suas características “demasiadamente humanas” que eram vistas como inimigas da arte a partir da consciência integral de seus gestos e movimentos, que, contudo, só pode ser alcançada mediante a descoberta do ritmo próprio à vida que é estranha ao ser ao mesmo tempo em que o constitui.

Dessa forma, o conceito de supermarionete sintetiza o desejo desse multiartista de desfazer-se dos elementos subjetivos que atrapalhavam a emergência da criação. Craig apontava o ator Henry Irving como exemplo vivo de supermarionete por identificar que cada passo dele “era medido e nada era deixado ao acaso, criando uma dinâmica mais condizente com uma dança” (Ribeiro, 2012, p. 6). Sendo assim, de acordo com Ribeiro, “Craig não menosprezava os atores, mas os desafiava a abdicarem do ego alimentado por estéticas antiquadas e trabalharem em direção a uma maestria das técnicas específicas da arte teatral” (Ribeiro, 2012, p. 4). Ele propõe, então, a emergência de uma nova linguagem.

Rancièrre argumenta que a supermarionete é uma ideia do teatro a fim de restabelecer as origens do teatro-templo em analogia com o santuário no qual a deusa de Tebas era exibida. O conceito de Craig representaria, em termos de configuração cênica, o mesmo que a deusa ilustra na ordem do mito: “a vida revestida da “beleza da morte”, o poder do gesto que tem a dor em sua mão, ao invés de imitá-la nas expressões de um corpo” (Rancièrre, 2013, p. 206). Essa interpretação de Rancièrre converge com a interpretação que Ribeiro faz acerca do uso de Gordon Craig de máscaras, bonecos e objetos, uma vez que ele coloca que esse multiartista joga com o potencial mítico das formas animadas, pois os artefatos utilizados possuem “uma íntima e primordial relação com a Morte e com as qualidades efêmeras do Teatro, e da Vida” (Ribeiro, 2012, p. 8). Esse teatro apresenta, assim, a própria relação da morte com a materialidade esvaecida e, no entanto, duradoura, que circunda os seres.

Essa problemática está, obviamente, em profunda relação com a questão do corpo do ator. Para corresponder à nova cena engendrada por uma nova ideia do teatro ele deve ser fragmentado em várias unidades. Tendo em vista que o rosto é somente um instrumento do realismo convencional, essa divisão pode ser feita, por exemplo, a partir do uso de uma máscara, a partir da qual o caráter vivo do corpo é separado da identidade representada por ela. Dessa maneira, o corpo não seria o “ser”, o “personagem” ou o “papel”. A separação

poderia ser desdobrada se o ator estivesse conectado a palavras e a uma música providas de corpos ocultos por trás da cena.

Isso não significa que o teatro deve abdicar do uso de palavras ou de corpos vivos. Contudo, dentro do tecido cênico eles têm o mesmo valor que qualquer outro material e instrumento e devem ser submetidos à harmonia visual da linha em movimento. São as combinações realizadas pelos elementos que compõem a arte do teatro. Como colocado por Craig,

A arte do teatro não é nem o jogo dos atores, nem a peça, nem a encenação, nem a dança. Ela é formada pelos elementos que a compõem: o gesto, que é a alma do jogo; as palavras, que são o corpo da peça; as linhas e as cores que são a existência do cenário; o ritmo que é a essência da dança. (Craig *apud* Monteiro, p. 2017, p. 100)

Sendo assim, a composição da forma da cena teatral não privilegia a atuação do ator. Isso é expresso de certa forma no fato de que os desenhos das obras projetadas por Craig possuem como traço comum a utilização de figurinos majestosos, onde a figura do ator acaba decomposta: “Os atores na cena de Craig sempre são retratados com trajes, mantos ou armaduras onde suas figuras e proporções humanas são dissolvidas” (Ribeiro, 2012, p. 7). Desse modo, o ator responde por algo maior do que ele, ou seja, às próprias forças ocultas presentes nos volumes, cores, linhas e movimentos. Dessa maneira, pode-se concluir que o novo teatro não tem como função intrínseca a reprodução de peças, pois sua essência consiste na invenção de cenas nas quais arquitetura, silhuetas e jogos de luz e ritmos são combinados, se transformando e fundindo de maneiras variadas.

Ao propor, por exemplo, uma concepção dramática de um teatro de silêncio em que as próprias coisas podem ser agentes do drama e na qual figura a possibilidade de uma estrutura cênica em que o personagem principal é um elemento arquitetônico, Gordon Craig rompe com a normativa que postula o fazer teatral como estruturado na imitação baseada na *intriga* enquanto um jogo de interesses conflitantes. Para tanto, esse artista-teórico busca traduzir, através de um entrelaçamento de formas, a potência oculta e silenciosa que se manifesta por meio do poema.

Dessa maneira, Craig argumenta que a cena deve ser tratada como um rosto, não no sentido de manifestar visivelmente um sentimento oculto detrás de sua materialidade, mas por tornar sensível uma sucessão de elementos, como estruturas espaciais, formas de luz e uma configuração de impotência inerente à sua relação com o tempo. É importante ter em vista que, de acordo com Monteiro, Craig comparava sua mais notável criação, os *screens*, aos rostos humanos: eles são compostos por diferentes partes; caso qualquer uma delas seja modificada o efeito produzido também o é (Monteiro, 2017, p. 105). É essa transposição para a cena teatral que interessa, sua constituição enquanto uma realidade complexa e transformável a partir da combinação de seus elementos. Os *screens* são descritos por Craig da seguinte maneira:

Cada parte ou folha de uma tela é igual em cada detalhe, exceto a largura, e essas partes juntas formam uma tela, composta de duas, quatro, seis, oito ou dez folhas. Estas folhas dobram-se em ambos os sentidos e possuem uma matiz monocromática. (...) Com telas de dimensões estreitas, formas curvas são produzidas. Para grandes espaços retangulares, telas de folhas mais largas são utilizadas, e para formas variadas e formas fragmentadas todos os tamanhos são empregados. (...) As telas podem ser dispostas de modo que, ao mover três folhas, uma grande mudança de efeito é produzida” (Craig *apud* Monteiro, 2017, p. 104).

Esse artista, durante a sua carreira, acumulou esboços que propunham a adaptação de seus pensamentos à arte da encenação, ainda ocupada em representar intrigas. Essa

acumulação de trabalhos não concretizados decorre do fato dele não ter seu próprio teatro, apesar de ter estabelecido em Florença, em 1913, sua Escola de Artes para o ensino do teatro, a Arena Goldoni. No entanto, seu tempo de existência foi extremamente curto em função da emergência da Primeira Guerra Mundial (Ribeiro, 2012, p. 10). Além disso, o que intensificou a problemática da concretização de seus desenhos e planos foi sua própria personalidade e humor explosivo e o fato de que outros diretores que dispunham de seus espaços não os colocaram à disposição de Craig. Em decorrência disso, sua produção cênica foi relativamente pequena, consistindo de algumas poucas produções. Naquelas ocorridas posteriormente à Segunda Guerra Mundial – *Os pretendentes à coroa*, de Henrik Ibsen (1926), e *Macbeth* (1928), de Shakespeare –, sua atuação foi reduzida à função de cenógrafo (Ribeiro, 2012, p. 3). Contudo, existem exceções e alguns espaços lhe foram concedidos, como quando Eleonora Duse promoveu e atuou na encenação de *Rosmersholm*, de Ibsen, “uma dessas peças “realistas” que é fácil tratar como poemas do invisível” (Rancière, 2013, p. 209).

Sobre os cenários que Craig produziu a pedido de Eleonora Duse para a encenação de *Rosmersholm*, Isadora Duncan, companheira de Craig à época, conta, em uma espécie de autobiografia⁴, que teve que fazer a intermediação entre Duse e Craig, pois ele não falava nem francês nem italiano, enquanto Duse não falava ou entendia inglês. Isso fez com que ela mediasse os conflitos entre ambos em função de seu desejo de concretização da união artística entre aqueles a quem ela considerava como gênios e que, no entanto, pareciam desde o início em oposição entre si. Segundo ela, a produção não teria ocorrido se ela tivesse traduzido literalmente o que Craig disse à Duse e se tivesse repetido as ordens da atriz exatamente como ela as expressou. Quanto ao processo criativo de Craig, dissonante das didascálias propostas por Ibsen, ela descreve que

Na primeira cena de “Rosmersholm”, acredito que Ibsen descreve a sala de estar como “mobiada confortavelmente em estilo antiquado”. Mas Craig ficou contente em ver o interior de um grande Templo Egípcio com um teto extremamente alto, estendendo-se para o céu, com as paredes recuando à distância. Apenas, diferentemente do Templo Egípcio, havia na parte mais distante uma grande janela quadrada. Na descrição de Ibsen, a janela dá para uma alameda de velhas árvores conduzindo a um pátio. Craig ficou satisfeito em vê-la em dimensões de dez metros por doze. Parecia uma paisagem flamejante de amarelos, vermelhos e verdes, que poderia ter sido alguma cena no Marrocos. Não poderia ter sido um pátio antiquado (Duncan, 1927, p. 123).

Quanto à concretização do cenário, Duncan descreve o seguinte:

Eu falei de um Templo Egípcio? Nenhum Templo Egípcio jamais revelou tanta beleza. Nenhuma Catedral Gótica, nenhum Palácio Ateniense. Nunca havia tido uma visão tão bela. Através de vastos espaços azuis, harmonias celestiais, linhas crescentes (mounting lines), alturas colossais, uma alma era atraída para a luz dessa grande janela que mostrava além, nenhuma pequena alameda, mas o universo infinito. Dentro desses espaços azuis estava todo o pensamento, a meditação, a tristeza mundana do homem. Além da janela, havia todo o êxtase, a alegria, o milagre de sua imaginação. Era isso a sala de estar de Rosmersholm? Eu não sei o que Ibsen teria pensado. Provavelmente ele estaria como nós – sem palavras, arrebatado. (Duncan, 1927, p. 125)

De acordo com a leitura de Rancière, a encenação de Craig constrói níveis de realidade, mundos sensíveis diferentes que dialogam entre si ou se isolam um do outro conforme as circunstâncias. Ela isola uma figura para fazer dela a medida de todas as outras, conforme foi feito na encenação de *Rosmersholm* em Florença, na qual a figura de Rebecca

⁴ Os trechos reproduzidos aqui foram traduzidos por mim do original.

West era isolada, o que não quer dizer que seu isolamento dava-se como consequência de ser uma mulher ambiciosa ou atormentada pelo peso da culpa, pois ela representava a forma da “vida estendida em direção à janela alta que dava acesso à “casa das sombras” de Rosmer, onde se agitavam “seres vivos” privados de toda verdadeira vida; era uma Sibila délfica anunciadora de grandes acontecimentos” (Rancière, 2013, p. 211). Rebecca torna-se visível como uma existência em diálogo com as outras existências por vezes inanimadas e ocultas. Esse fato torna possível que ela vislumbre o tédio e a beleza de qualquer coisa, instante ou espaço, mediante o fazer uso da capacidade sensível de qualquer um. Essa interpretação de Rancière está baseada no relato de Isadora Duncan acerca da representação de Eleonora Duse.

Quando ela apareceu, ela se parecia menos com Rebecca West do com uma Sibila délfica. Com seu gênio infalível, ela adaptou-se a todas as grandes linhas e a cada raio de luz que a envolvia. Ela mudou todos os seus gestos e movimentos. Ela movia-se na cena como uma profetisa anunciando boas novas. (Duncan, 1927, p. 126)

No caso de Rebecca ela apresenta-se justamente como uma personagem cuja existência provoca uma tensão na estrutura de autocontenção da esfera do visível e do dizível no que diz respeito à configuração da ficção representativa. Ela visualiza, desde o início, o fim da história. No primeiro ato da peça, ela observa se Rosmer é capaz de atravessar o pontilhão no qual sua falecida esposa se precipitou em direção à morte. Como a resposta é negativa, ela pontua que “Em Rosmersholm as pessoas não esquecem facilmente os mortos” (Ibsen, 1985, p. 118). Mas a criada responde justamente que são os mortos que não se esquecem de Rosmersholm, pois “se não fosse assim, o cavalo branco não apareceria” (Ibsen, 1985, p. 119). Ao final do primeiro ato, Rebecca afirma que está “com receio de que em breve ouviremos falar de fantasmas”; depois, afirma que “existem várias espécies de cavalos brancos neste mundo” (Ibsen, 1985, p. 151). Nessa última frase parece haver justamente a afirmação da influência de Schopenhauer acerca das formas de negação da “vontade” e consequentemente do suicídio como um caminho paradoxal. Por fim, é importante ressaltar que o cavalo branco novamente aparece, ao fim da peça, justamente para a criada que observa o casal se jogar rumo às tormentas da água para descansar em paz mediante o silenciamento das contradições referentes ao desejo. Nesse sentido, Rebecca faz parte justamente das “filhas do povo” que querem concretizar palavras lidas em livros não destinados a elas. É um excesso na medida do afeto que faz com que ela simbolize a própria *revolução estética* em termos da configuração da totalidade própria à nova ficção.

A encenação mais notória dentre as poucas das quais Craig participou foi aquela que teve sua concretização no palco do *Teatro de Arte de Moscou*, quando Konstantin Stanislavski pediu que Craig montasse *Hamlet*, “aquele que tem tempo de viver porque não age” (Rancière, 2013, p. 209). A esses atores, contudo, Craig logo explicou que as maiores dificuldades na produção do espetáculo “não residem tanto no que se deve fazer como no que não se tem que fazer” (Craig apud Rancière, 2013, p. 209-210). E uma das coisas que não se tem que fazer é encarnar o texto de Shakespeare, pois como poema ele se basta em si. Quando encenadas, as palavras do drama devem ser compreendidas como um material como qualquer outro, do qual o artista se apropria para colocá-lo em interação e diálogo com os outros elementos, como as formas plásticas, as cores, os movimentos e os ritmos.

Pontuando as questões finais, é importante ter em vista que a tensão entre duas realidades heterogêneas – a da vida prosaica e a das forças ocultas por trás das aparências – é também o conflito entre dois usos da linguagem, duas formas opostas de pensá-la, assim como colocá-la em cena. Uma delas – própria ao *regime representativo* – está pontuada pela articulação entre as palavras subordinadas à racionalidade do poema. Esse uso da linguagem tem em vista uma determinada eficácia concretizada por meio da inteligibilidade da ficção no

que diz respeito à relação entre a esfera exterior e a esfera interior dos personagens. Seria preciso, então, tornar manifesta a explicação entre o que aconteceu e o que acontece – as causas e os efeitos – relacionados à exposição de um conflito e sua resolução em determinado sentido. Essa eficácia é efetivada na medida em que permite a construção, pelo espectador, da racionalidade concebida pelo próprio dramaturgo.

A segunda forma de pensar e usar a linguagem, própria ao *regime estético*, manifesta a textura sensível das situações e “faz ouvir as distâncias entre várias realidades” (Rancière, 2013, p. 213), medindo os incomensuráveis assim como a própria política. Dessa maneira, no quarto ato de *Hamlet*, o canto de Ofélia – que sucumbe mediante as incertezas referentes aos sentimentos do herói imóvel e se direciona ao suicídio ao jogar-se num lago – é pensado por Craig como uma justaposição de palavras sem sentido que não são dirigidas a ninguém. Além disso, elas seriam configuradas por uma entonação musical dissonante que se mesclaria com um coro de mulheres da corte. Na figura das “mulheres da corte”, pode-se perceber a emergência de uma subjetividade política que anuncia sua ausência de parcela mediante a existência de uma lógica policial que circunscreve e delimita, *a priori*, os modos de ser, sentir e fazer relacionados a essa existência coletiva e individual. Ao mesmo tempo, o fato de que elas são palavras sem sentido, não dirigidas a ninguém, e dotadas de um ritmo que concerne à musicalidade – expressão artística ligada, de acordo com uma visão romântica, à interioridade – faz com que posicionemos essa criação de Craig em relação ao texto de Shakespeare dentro da classificação da *palavra muda* concebida por Jacques Rancière.

A palavra de Ofélia é potencializada no sentido do aparecimento de sua faceta inconsciente, em que a própria necessidade da fala é produto de um excesso na dimensão do afeto. É esse excesso que atrapalha a produção de sentido e está ligado à organização entre os que podem e os que não podem falar algo útil e justo para o todo da sociedade. Paradoxalmente, esse excesso decorre de uma falta relacionada à contagem que proporciona às partes suas respectivas parcelas. A segunda cena da *palavra muda*, portanto, é *política* no sentido de que explicita a existência de uma consequência do *dano* na produção subjetiva de um indivíduo que ao mesmo tempo é partícipe de uma condição coletiva. Pode-se afirmar, então, que essa produção subjetiva também é permeada pela dimensão inconsciente e oculta que participa da produção do “real”. Ademais, a ausência de sentido e destinatário significa, em última instância, a potência da vida anônima e desconhecida que habita o cerne da existência prosaica de qualquer um.

Assim, a encenação concebida por Craig romperia radicalmente com a normativa representativa que ordena a maneira de aparecimento visual e audível do drama ao colocar em cena não a encarnação do texto pelos atores e pelo próprio cenário, mas configurá-lo a partir da conformação dos elementos cênicos uns aos outros, “como uma arquitetura em movimento de ambientes, linhas cores e tons” (Rancière, 2013, p. 213). Mas sua proposta se chocou com a leitura de Stanislavski, que continua preso às antigas convenções naturalistas, tentando encaixar as palavras de Ofélia na forma que leva ao desvelamento de seus pensamentos e intenções.

Gordon Craig permanece um tempo sem participar de uma encenação, retornando aos palcos com a encenação de um drama ibseniano, *Os pretendentes à coroa*, representativa do novo teatro por opor dois mundos distintos e construir formas de relação entre eles. De acordo com Rancière, esses mundos estão materializados em dois homens. O primeiro deles crê na realização das intenções e propósitos; o outro espera um signo exterior que lhe comunique o momento da ação. Segundo a leitura de Craig, este último acredita que um objetivo fixado e predeterminado é algo que diminui sua condição humana e deseja, assim, “compreender e saborear a vida como um todo” (Craig *apud* Rancière, 2013, p. 214).

Depois da negação, pelo público, de sua encenação, Craig se voltará a seu objetivo de construir uma arte que exhiba a união entre as três artes impessoais: a arquitetura, a música e o

movimento. O cerne da reforma teatral encontra-se, portanto, atrelado intrinsecamente à possibilidade interminável de transformação do espaço-tempo a partir dos elos entre elementos que se combinam e transmutam entre si, mudando suas características, volumes, ritmos e cores conforme os jogos entre luzes e sombras e os contornos das interações e contatos.

Essa nova forma de pensar o teatro converge com o pensamento de Adolphe Appia acerca dos espaços teatrais, na medida em que ele pensa a convergência entre elementos vivos e inanimados através do corpo humano e do conceito de “espaços rítmicos”, cujo objetivo é estimular o movimento do ator através do uso de obstáculos, tais como plataformas, cubos e blocos. De acordo com Rancière, Craig e Appia compartilham a mesma ideia fundamental de que “o teatro é, antes de tudo, uma questão de arquitetura, movimento e luz” (Rancière, 2013, p. 215). Mas suas ideias de movimento seguem em sentidos opostos. No entanto, ambos encaram, em última instância, a própria impossibilidade de concretização de sua criação.

5 CONCLUSÃO

A pesquisa sobre a última parte da obra de Henrik Ibsen por meio dos pressupostos estabelecidos por Jacques Rancière leva à asserção de novas perspectivas acerca do caráter do contato estabelecido entre estética e política. No âmbito do *regime estético*, existe uma delimitação fluida do âmbito da “arte” em sua relação com a vida. Sendo assim, as beiradas da arte são constantemente problematizadas no movimento da descoberta, da pesquisa e da curiosidade investigativa em relação a modos de uso da linguagem que estão para além das fronteiras habituais. A arte literária – e isso ressoa no texto ibseniano – seria marcada por esses gestos questionadores e inquisidores das bordas daquilo que é próprio à literatura. Não haveria, portanto, um campo constituído fixando rigidamente as regras que separam o “dentro” e o “fora” das formas de expressão, de modo que essa distinção teria um caráter um tanto impositivo uma vez que o próprio da literatura é confirmado mediante uma experiência relacional com algo que está fora.

A *idade estética*, como forma de produzir, pensar e sentir as obras, só pode ser compreendida mediante a centralidade da criação de um tecido que permite que aquilo que é próprio ao lugar da mulher, enquanto parcela sem parte, encontre uma forma que possa exprimir o fato de que o que é mais corriqueiro, banal e usual traz consigo uma potência de transbordamento e ultrapassamento das delimitações por subjetividades transgressoras da lógica policial. Isso ocorre porque a ausência de hierarquia entre “gêneros” literários aponta para a extensão desse movimento no sentido da indistinção entre princípios ligados aos padrões de “gênero” enquanto expressão da sexualidade. Seja homem ou mulher (ou mesmo uma pessoa cujo gênero não é identificado entre termos binários), qualquer um pode fazer uso da linguagem, inventar um corpo para aquilo que está lá, mas que só pode ser vislumbrado mediante a vivência de uma experiência sensível que vê para além do que se mostra. – pois escuta.

Em última instância, a casa testemunha, em sua materialidade no tempo, o modo de ser da mulher – a presença da energia feminina – em contato com a lógica policial, que lhe dizia que esse era seu lugar e que ela deveria ocupá-lo de determinada maneira. Em última instância, a própria materialidade da casa pode ser vista como testemunha da importância das mulheres anônimas na formação de grandes poetas, da arte feita em conjunção com a vida na tessitura de seu cotidiano, ao cantar ao ninar o filho, ao cozinhar, lavar, cuidar, tratar, curar. Esse regime da arte, marcado por uma espécie de sensibilidade, é aberto à expressão do princípio feminino (ligado ao cotidiano e às tarefas rotineiras) em analogia com a potência que qualquer coisa tem em produzir uma intensidade de afeto, mesmo no cerne do que é repetitivo. Como o sambista baiano Batatinha coloca em versos, juntamente com Paulo César Pinheiro, na canção *Conselheiro*: “o amor entrou como um raio” – e completaria, utilizando o verso no sentido da argumentação – pela fresta da janela, pelo vão da porta, pela cor que transborda no encontro entre o café com o leite, pelo ritmo das roupas que dançam no varal ao vento, por meio da presença fulgurante do pássaro que vem cantarolar e depois some ao voar no ar ou pela vida que irrompe por meio do encontro do sol com a palmeira. Pode-se concluir que o *regime estético* permite a experiência dessa faísca relampejante que se mostra visível desde o cerne da cotidianidade, entendida como a maneira de bordar os contatos entre as coisas e o cuidado – por vezes desmedido – consigo e com os outros.

Não por acaso é esse regime, o *estético*, que possibilita a potência de uma palavra que desvela a dupla face da linguagem enquanto aquilo que se mostra ao mesmo tempo em que

mantém certa especificidade com o que indica, no sentido de não permitir uma visibilidade plena, total, una, mas fragmentada, marcada pela ruína e pelo ruído. Sendo assim, a presença da palavra muda evoca a necessidade de acionar o ouvido, pois se trata de uma camada da visibilidade que está para além da manifestação sensível puramente proporcionada pelo visível: há, por trás da palavra muda, uma “vida” própria que clama por uma forma de expressão. A presença dessa “vida” na materialidade das coisas é, em si, um mistério, que pode vir a ser decifrado e reconduzido ao tempo da história ou pode permanecer com a significação em aberto, apontando para a presença do impessoal. O artista, nesse sentido, é aquele que mitologiza a realidade e que é capaz de decifrar os signos presentes nas marcas decorridas da manifestação do tempo que joga com as coisas e com os humanos e, ao fazê-lo, inscreve sua dinâmica no corpo da matéria que compõe o cotidiano de qualquer um. Por outro lado, o artista também se coloca no movimento de experimentação do labirinto das profundidades do eu.

A presença da *palavra muda* traz consigo uma potência emancipatória que contribui para a construção de novas experiências entre partes constitutivas – e desigualmente percebidas – do tecido social. A “mulher”, apesar de ser uma parcela não dotada de parte, pode, assim, ser vista e percebida por outras mulheres em sua dimensão de coragem, bravura e sensibilidade, mesmo diante das amarras impostas pela lógica policial, mas também intrincadas numa relação paradoxal com ela. Sendo assim, a arte possibilita uma operação na qual os sentidos e percepções sobre seu lugar saem revitalizados, pois ela pode vislumbrar, em cena, a presença de mulheres que podem escutar as tonalidades do som da *palavra muda*. O exercício dessa potência estética de tradução da expressão da “Vontade” por parte das personagens é duplamente performado, pois o é, ademais, pelas mulheres espectadoras e leitoras que descobrem, também, sua capacidade sensível de tradução da performance do corpo das personagens em poesias que lhes são próprias e que expressam a maneira singular de articulação entre o individual e o coletivo a partir de sua recepção das obras, na qual o que já foi visto, sentido, vivido e dito é colocado em conexão.

Qualquer mulher que exerça sua capacidade sensível, inteligível e, portanto, busque a criação de um corpo a dar voz à sua condição, é malvista pela lógica policial, colocando-se em confronto com ela. A *polícia*, como fez com Rosa Parks, cria a contranarrativa (que afirmava ser a moça na verdade uma senhora com pés cansados) da experimentação de um ato de insubordinação e transgressão que comprova a potência de afeto, compreensão e ação de qualquer um. Isso ocorre como uma reação, pois a ação de Rosa reinaugura a contagem dos incontados no espaço-tempo da comunidade que partilha o sensível dividido. Nesse sentido, Ibsen – e é isso que muitos teóricos marxistas não conseguiam ver nitidamente, ou, pelo menos, é esse um dos legados dessa tradição na medida em que ela mobilizou práticas prescritivas que impediam o jogo estético – já fazia política em prol de uma nova humanidade ao figurar a mulher cuja identidade é cindida em condições de visibilidade de sua posição paradoxal, ao mesmo tempo particular e coletiva, marcada, desde suas entranhas, pelos efeitos da lógica policial ao mesmo tempo em que busca a emancipação. Dessa forma, a mulher ibseniana encontra-se encurralada diante dos conflitos e da intensidade de um sentir que a desloca do espaço-tempo corriqueiro, ligando-a ao campo imaterial e espiritual a partir do onírico, e, posteriormente, a faz retornar para sua condição na medida em que finda. Essa dinâmica promove um movimento de vai e vem entre o sonho e a realidade, análogo ao ritmo do navegar nas águas do mar ou do rio.

Sendo assim, caberia à mulher, tendo em vista a particularidade da sua vivência, reinventar sua percepção acerca de si mediante a constatação da importância do *meio*, do caminhar e do processo de aparecer mais do que o estado final da aparência. Seria, assim, na visibilidade audível das coisas materiais que sua história ecoaria na coexistência do que é visível e invisível e das espessuras do tempo. Além disso, é com base na indistinção e na

indiferença – que carrega consigo a marca do impessoal – que sua identidade é remodelada, como no controle do ritmo de sua respiração, que ora se intensifica, ora se abranda, a despeito de sua vontade, como na relação entre a lua e as marés. Mas, para ver o que o ouvido quer dizer a “mulher” deve ir além das limitações da configuração policial, rompendo com ela ao experienciar o ato de irmanar-se aos que habitam as margens desse sistema, reconhecendo sua semelhança com as coisas inanimadas que, no entanto, são preenchidas por vida na presença de um instante, assim como sua similaridade em relação aos movimentos inintencionais da natureza, da atmosfera, do clima e das estações. O que Ibsen proporciona à espectadora-leitora de suas peças é uma educação no sentido do reconhecimento de uma força poética de leitura, interpretação e corporificação reinventada dos signos do mundo.

Portanto, no caso da mulher, o choque entre a *polícia*, na qual ela vive, e a experiência de sua capacidade sensível ao ver outra mulher agir bravamente e de maneira fiel à sua intuição a despeito do que lhe dizem ser certo ou bom, é dotado de uma potência emancipatória. Certamente a mulher que pode ver em cena personagens femininas que representam a experiência de conflito em relação a uma opressão milenar, que as coloca fora de determinados espaços e formas de fruição e manejo do tempo, consegue entender melhor o seu lugar cindido de exclusão e pertencimento ao social. A cena ibseniana coloca em questão o conflito detrás do fato de que a lógica policial não serve em nada à mulher. Por isso, deveria ser absolutamente negada por ela. Contudo, essa mulher também tem necessidades materiais, mas, se decidir-se pelo modelo policial de resolução dessa problemática, no fundo, a problemática se mostrará apenas parcialmente resolvida, pois as necessidades extrapolam o campo da materialidade. O que parece colocar-se como indissolúvel dilema, no entanto, demonstra que, ao aceitar o risco de abrir mão da segurança ofertada pelas bases policiaescas da configuração social, a despeito dos obstáculos, da pobreza e da obscuridade – para usar uma terminologia retirada da obra *Um quarto só seu* (2019), de Virginia Woolf –, as almas desviantes e transgressoras cujas existências são formas de resistir politicamente se comportam como sementes: é a partir delas que o futuro pode ser melhor para todos os seres e todas as existências que compõem o tecido do acontecer no qual pessoal e impessoal se fundem continuamente, demonstrando a ausência de sentido que repousa no sentido aparente e o sentido presente na ausência de sentido, ligado ao potencial de transformação do afeto por meio da intensidade do sentir.

No caso das peças ibsenianas, a potência de destruição de personagens como Rebecca em *Rosmersholm*, Hedda Gabler, Hedwig em *O pato selvagem* e Hilde em *Solness, o construtor*, para ficarmos em exemplos analisados nesta dissertação, mas também de Nora, em *Casa de Bonecas*, é, na verdade, potência de criação de uma nova medida para a comunidade, apontando para o movimento de renovação das bordas e fronteiras nas quais a concepção da vida encontrava-se baseada, numa dinâmica em que morrer aponta para o renascer. A medida comunitária esboçada pela primazia da ação é, assim, radicalmente problematizada, pois não é novidade que o problema de Aristóteles com a *Medeia* de Eurípedes reside no ultrapassamento de sua condição feminina e frágil que chega ao abjeto, completamente incompatível com os condicionamentos policiais que harmonizam o modo de ser e sentir da mulher em relação à totalidade social. Em consonância com a análise de Rancière, poderíamos dizer que todas essas personagens são irmanadas por compartilharem a coragem de promover um ato que impõe a percepção da existência de seus sonhos, desejos e necessidades.

Dessa forma, pode-se concluir que a renúncia à vontade ligada ao suicídio apontaria justamente para o sacrifício dessas almas femininas anônimas para a construção de uma sociedade onde as fronteiras que delimitam o aparecimento do feminino e do masculino sejam mais fluidas, em substituição à perpetuação de uma performance rígida de gênero e de seus relacionamentos. Nessa sociedade, a presença das Musas poderia se manifestar mais

amplamente por meio de corpos femininos, negros e pobres. Uma sociedade na qual qualquer um pode ser artista, promovendo experimentos de risco em relação às formas de expressão ao explorar as beiradas dos usos da linguagem, e qualquer um pode expressar livremente sua sexualidade e seu desejo, arriscando-se a performar a fronteira entre princípios opostos. Esse parece ser o grito surdo e mudo proferido por essa legião de mulheres desviadas de seu destino “natural” pela potência sensível que constitui o cerne da poeticidade do *regime estético*, marcada pelo excesso mediante a imposição da contenção. Elas apontam para a necessidade de saltar no desconhecido – na fronteira onde a arte encontra a vida – a fim de descobrir os contornos dessa experiência da igualdade uma vez que, acostumados à lógica policial, infelizmente é comum reproduzir modelos antiquados quando se busca contorná-la. Assim, é possível concluir que arte e política são análogas ao serem constituídas por processos de aparecimento e desaparecimento cujas dinâmicas contêm a potência de refazer tanto o caráter do tempo como a relação com o espaço e com os outros seres – vivos ou não.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- APPIA, Adolphe. A encenação do drama wagneriano. Tradução de José Ronaldo Faleiro. **Revista Urdimento**, nº 12, 2009.
- _____, Adolphe. A música e a encenação. Tradução de Flávio Café. **Revista do Laboratório de Dramaturgia – LADI – UnB**. Vol. 2 e 3, 2016.
- AMADO, René Marcelo Piazzentin. Diálogos com Ibsen ou projeto para uma encenação futura. In: **Diálogos com Ibsen: Uma investigação sobre as possibilidades de investigação cênica do último ciclo de Henrik Ibsen**. 2014. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes. São Paulo, 2014.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo, Editora 34, 2015.
- ASPE, Bernard. A revolução sensível. In: **Aisthe**, v. 7, n. 11. Rio de Janeiro: 2013.
- BALZAC, Honoré. Prefácio da Primeira Edição (1851). In: **A comédia humana: A pele de onagro**. L&PM, Porto Alegre: 2018.
- BÉZIAU, Jean-Yves. O Suicídio segundo Artur Schopenhauer. **Revista Discurso**, n. 28, 1997.
- BLANCO, Daniela Cunha. Jacques Rancière e a revolução sensível: uma (outra) leitura política de Madame Bovary. **Revista Princípios**. Natal, v. 26, n. 49, 2019.
- _____, Daniela Cunha. Da palavra viva à palavra muda: um novo regime de escrita em Jacques Rancière. **ArteFilosofia**. Ouro Preto, n. 27, 2019.
- BRECHT, Bertolt. Mãe Coragem e seus Filhos: Uma crônica da guerra dos trinta anos (1939). Tradução de Geir Campos In: **Teatro completo em 12 volumes**. 3ª e., p. 171-266, 1991.
- CÍCERO, João. Ut pictura poesis em *A dama do mar*: Ibsen, Sontag e Wilson. **Questão de Crítica**. Rio de Janeiro, v. 8, n. 66, 2015.
- CONRADO, Aldomar(org.). **O teatro de Meyerhold**. Editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro: 1969.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. Prefácio à edição brasileira; Introdução à edição inglesa (2014). In: **A nova razão do mundo: Ensaio sobre a sociedade neoliberal**. Tradução de Mariana Echalar – 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DOBRENKO, Evgeny. A cultura soviética entre a revolução e o stalinismo. **Estudos Avançados**, v. 31, n. 91, 2017
- Dostoiévski, Fiódor. **Crime e Castigo**. Tradução, prefácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- DUDEQUE, Norton. O drama wagneriano e o papel de Adolphe Appia em suas transformações cênicas. **R.cient./FAP**, Curitiba, V.4, N.1, 2009, p. 1-16.
- DUNCAN, Isadora. **My Life**. (1927) Freeditorial. Disponível em: <https://freeditorial.com/en/books/my-life>. Acesso: 06/07/2020.
- ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. Ibsen e o pequeno burguês alemão. In: **Sobre literatura e arte**. Tradução de Albano Lima. Editorial Estampa. Lisboa: 1974.
- FALEIRO, José Ronaldo. Sobre a encenação e o encenador no teatro. **Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, v. 1, n. 10, 2013.
- FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Tradução de Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2017.
- _____, Flaubert. **Bouvard e Pécuchet**. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Edições Cotovia, 2015.
- GOTLIB, Nádia Battela. Clarice Lispector – Instituto Moreira Salles. Disponível em <https://claricelispectorims.com.br/vida/>. Acesso em: 30/07/2020.

- HOBSBAWM, Eric J. (1997). Prefácio; Introdução; O mundo na década de 1780. In: **A Era das Revoluções: Europa 1789-1848**. Tradução de Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. São Paulo: Paz & Terra, 2005.
- _____, Eric. O Mundo Burguês. In: **A era do capital**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- HUSSAK, Pedro van Velthen Ramos. Modernidade e regime estético das artes. In: **Aisthe**, v. 8, n. 12. Rio de Janeiro, 2014.
- IBSEN, Henrik. **Peer Gynt**. Tradução de Leo Gilson Ribeiro. Biblioteca da UNIRIO. Banco de peças teatrais. [1867]
- _____, Henrik. **Seis Dramas**. Tradução por Vidal de Oliveira. São Paulo: Editora Escala. Parte 1 e 2. Coleção Mestres Pensadores.
- _____, Henrik. **O pato selvagem**. Disponível em: <https://vdocuments.site/o-pato-selvagem-henrik-ibsenpdf.html>. Acesso: 06/07/2020. [1884]
- _____, Henrik. **Hedda Gabler**. Tradução de Luiz Leite Vidal. Coleção Teatro Universal. [1890]
- _____, Henrik. **Casa de Bonecas**. Coleção Teatro Vivo São Paulo: Abril S.A, 1976.
- _____, Johan Henrik. **A dama do mar. Solness, o construtor**. Tradução de Vital de Oliveira. Rio de Janeiro: Globo, 1984.
- _____, Johan Henrik. **Quando despertamos de entre os mortos. Rosmersholm**. Tradução de Vital de Oliveira. Rio de Janeiro: Globo, 1985.
- _____, Henrik. **Um inimigo do povo**. Tradução de Pedro Mantiqueira. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** 14ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- _____, Clarice. **Água viva**. São Paulo: Círculo do Livro S.A, 1973.
- MAETERLINCK, Maurice. **Interior** (1975). Tradução de Fátima Saadi. Disponível em: <https://teatroescolasesc.files.wordpress.com/2011/12/interior.pdf>. Acesso em: 06/07/2020.
- MAGRI, Dirceu. Literatura e Pintura: Alguns Aspectos em Le Ventre De Paris, de Émile Zola. **Gláuks: Revista de Letras e Artes**, v. 16, n. 2, p. 196-220, 2016.
- MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. As obras de Appia e Craig: contribuições artísticas para o teatro cinético. **Revista Moringa - Artes do Espetáculo**. João Pessoa, v. 8 n. 2, p. 95-107, 2017.
- MÜLLER, Heiner. **A missão: lembrança de uma revolução**. Tradução de Christine Röhrig. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- NAMBA, Janaína. A estética freudiana. **Revista Sofia**. Vitória, vol. 6, n. 1, 2016.
- PEDROSA, Célia. **A poesia e a prosa do mundo**. Niterói, n. 28, p. 27-40, 1. sem 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. Prefácio. A literatura impensável. In: **Políticas da escrita**. Tradução de Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- _____, Jacques. **O desentendimento**. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____, Jacques. A revolução estética e seus resultados (2002). Projeto Revoluções. Disponível em: <https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2013/10/a-revoluc3a7c3a3o-estc3a9tica.pdf>. Acesso em: 06/07/2020.
- _____, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2005.
- _____, Jacques. **La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura**. Tradução de Cecilia González. 1ª e. Buenos Aires: Editora Eterna Cadencia, 2009.
- _____, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009a.
- _____, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. Tradução de Carolina Santos. **Novos Estudos**, nº. 86, p. 75-90, 2010.
- _____, Jacques. **Mute speech: literature, critical theory, and politics**. Tradução de James Swenson. Nova Iorque: Columbia University Press, 2011.

- _____, Jacques. A frase, a imagem, a história. In: **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.
- _____, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012a.
- _____, Jacques. **Aisthesis**: escenas del régimen estético del arte. Tradução de Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2013.
- _____, Jacques. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Tradução de Lílian do Vale. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- _____, Jacques. **O fio perdido**: ensaios sobre a ficção moderna. Tradução de Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- _____, Jacques. O desmedido momento. **Revista Serrote**, n. 28. São Paulo, 2018.
- REDYSON, Deyve. Schopenhauer e o pensamento oriental: Entre o hinduísmo e o budismo. **Religare**, Vol. 7, N.1, p. 3-16, 2010.
- RIBEIRO, Almir. Uma Pedagogia teatral velada: a Über-marionette de Gordon Craig. **Revista Cena**, n. 12, 2012.
- ROSENFELD; GINSBURG. Anatol e J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985. In: Romantismo e Classicismo. Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, 2005.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik (org.). Ibsen além-mar; As últimas peças de Henrik Ibsen. In: **Henrik Ibsen no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: 7 letras, 2008.
- SIMIONATO, Carolina. “**Ao Farol**” e o **inconsciente estético**. Monografia. Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Foz do Iguaçu, 2017.
- SONTAG, Susan. **A dama do mar**. São Paulo: n-1 Edições, 2013.
- SOUZA, Elisabete M. de. Richard Wagner: *Leitmotiv* e Música Dramática. **Philosophica**, 36, Lisboa, p. 25-44, 2010.
- SOUZA, Ida Vicência Dias de. Maurice Maeterlinck e o nascimento do teatro simbolista na França. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/9055/9055_4.PDF Acesso em: 31/07/2020.
- SQUEFF, Enio. Música e Literatura: entre o som da letra e a letra do som. **Literatura e Sociedade**. São Paulo, v. 2, n. 2, p. 139-142, 1997.
- SWANSON, C. A. An Ibsen Theater in Paris: Lugné-Poe and the Théâtre de L'ŒUVRE. **Scandinavian Studies**. Champaign, v. 17, n. 4, p. 133-139, 1942.
- VIANA, F. P. **O figurino Teatral e as renovações do século XX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.
- VILELA, Caetano. Dramaturgia da luz. Conceito Operístico. **Cadernos de Luz**, 2016.
- WAGNER, Richard. **O anel do Nibelungo**. Tradução Artur Avelar. Editora Barbudânia, 2019.
- WILLIAMS, Raymond. De herói a vítima. A feitura da tragédia liberal para Ibsen e Miller. In: **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- WIEDNER, Elsie M. Emma Bovary and Hedda Gabler: A comparative Study. **Modern Language Studies**. Selinsgrove, v. 8, n. 3, p. 56-64, 1978.
- WOOLF, Virginia. **Um quarto só seu**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre [RS]: L&PM, 2019.
- Número 8. In: Dicionário de Símbolos: Significado dos símbolos e Simbologias. 7 graus, 2008. Disponível em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/numero-8/>. Acesso em 18 de out. de 2020.
- Número 10. In: Dicionário de Símbolos: Significado dos símbolos e Simbologias. 7 graus, 2008. Disponível em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/numero-10/>. Acesso em 18 de out. de 2020.