



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 20 - julho de 2018

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2018i20p187-204>

**Os desvios da verossimilhança: reflexões de Erich Auerbach e Jacques
Rancière acerca do romance *O vermelho e o negro***

**Deviations from verisimilitude: reflections of Erich Auerbach and
Jacques Rancière about the novel *The red and the black* ****

*Miriam Mendonça Martins**

RESUMO

Este artigo objetiva apresentar as principais considerações que Erich Auerbach e Jacques Rancière elaboraram em torno do romance *O vermelho e o negro*, do escritor francês Stendhal. Ambos os autores apresentam pontos de vista dissonantes quanto à importância desse romance para o desenvolvimento do realismo literário francês. Enquanto Auerbach argumenta que *O vermelho e o negro* simboliza a representação da realidade de maneira trágica e verossimilhante, Rancière defende que o romance marca o advento de uma arte não-representativa que contesta a noção de verossimilhança clássica.

PALAVRAS-CHAVE: *O vermelho e o negro*; Erich Auerbach; Jacques Rancière; Verossimilhança; Realismo literário francês

ABSTRACT

This article aims at presenting the main considerations that Erich Auerbach and Jacques Rancière elaborated concerning the novel *The red and the black*, by the French writer Stendhal. They both present dissonant points of view concerning the importance of the novel for the development of the French literary realism. Whereas Auerbach argues that *The red and the black* symbolizes the representation of reality in a tragic and verisimilar way, Rancière defends the idea that the novel marks the advent of a non-representative art which refutes the notion of classical verisimilitude.

KEYWORDS: *The red and the black*; Erich Auerbach; Jacques Rancière; Verisimilitude; French literary realism

** Este texto é uma versão adaptada do segundo capítulo de minha monografia, defendida em 30 de janeiro de 2017 no Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia.

* Universidade Federal de Uberlândia – UFU; Instituto de História – Programa de Pós-graduação em História – Uberlândia – MG – Brasil – mmm.miriam.martins@gmail.com

Julien Sorel – protagonista de *O vermelho e o negro*, romance do escritor francês Stendhal¹ – pode ser considerado o mais novo discípulo de Dom Quixote, pois também é seduzido pelos livros e encontra neles um refúgio para abrigar-se da decepcionante realidade proporcionada pela vida prática. Contudo, as leituras de Sorel não o levam à loucura, ao contrário, fazem dele um profundo admirador dos homens de ação, homens que – como Napoleão Bonaparte – saíram do anonimato e conquistaram um lugar na História. Sonhando auferir uma posição de destaque na sociedade francesa, Julien maquina inúmeros artifícios para abandonar sua situação de camponês provinciano e elevar-se a um cargo que lhe confira poder e respeitabilidade. Filho da Revolução Francesa, ele vivencia o período da Restauração com bastante repugnância; todavia, se vê obrigado a inserir-se em sua teia de favores e intrigas para alcançar seus ambiciosos objetivos.

Nesse sentido, analisando a relevância da obra de Stendhal para o desenvolvimento da literatura ocidental, o filólogo alemão Erich Auerbach defende que *O vermelho e o negro* é um dos primeiros romances a apresentar indícios da influência que o estilo inaugurado pelos textos neotestamentários – o realismo trágico – exerceu nas obras ficcionais modernas. Em seu livro *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, ele pondera que os textos do Novo Testamento romperam com as regras de genericidade clássicas ao narrarem os acontecimentos cotidianos de maneira séria (AUERBACH, 2002, p. 134). Essa ruptura culminou com a elaboração de um novo estilo, que conseguiu estreitar o grotesco e o sublime por meio de um único viés narrativo. Concomitantemente, Auerbach analisa o realismo trágico mediante o conceito de *figura*², com a finalidade de demonstrar que ele tenderia a se repetir nas demais composições escritas da cultura ocidental. É sob essa perspectiva que o filólogo alemão aponta que Stendhal – ao tomar indivíduos quaisquer enredados em sua condição histórica como objeto de representação literária séria – efetivou a interpretação figural que prescrevia o realismo trágico presente no Novo Testamento como figura à espera de um preenchimento.

¹ Esse romance foi publicado em 1830. Stendhal era o pseudônimo utilizado pelo francês Marie-Henri Beyle.

² O conceito de figura é entendido por Auerbach como “[...] algo real e histórico que anuncia alguma outra coisa que também é real e histórica.” (AUERBACH, 1997, p. 27). Essa exegese surgiu quando os pais da Igreja passaram a interpretar os textos do Velho Testamento como prefigurações da chegada de Jesus Cristo. Segundo essa lógica, as escrituras antigas eram uma figura à espera de um preenchimento, ou seja, possuíam um sentido incompleto que só viria a conquistar sua plenitude com a narrativa do Novo Testamento. Por conseguinte, figura é um acontecimento afastado temporalmente de sua significação integral.

Dessa maneira, Auerbach postula que Stendhal estabeleceu uma conexão direta com o estilo narrativo inaugurado pelos escritos do Evangelho ao romper com a regra clássica de divisão dos gêneros que determinava que “[...] a realidade quotidiana só poderia ter seu lugar na literatura no campo de uma espécie estilística baixa ou média, isto é, só de forma grotescamente cômica ou como entretenimento agradável.” (AUERBACH, 2002, p. 500).

À vista disso, a representação do plebeu, sob a ótica do filólogo alemão, não é consequência de uma mudança de paradigma estético e político que admite a igualdade de todos os temas e de todos os indivíduos perante a arte, mas, sim, resultado do amadurecimento de uma *consciência cristã da realidade* (AUERBACH, 2002, p. 38). A ruptura que a narrativa do Evangelho causou na teoria dos gêneros clássicos evoluiu à medida que a consciência histórica do homem moderno se aprofundou. De tal forma que o povo só passou a ocupar um lugar estável na literatura europeia a partir do século XIX; quando do estabelecimento definitivo de uma história universal erigida nos marcos temporais definidos pelo cristianismo.

Desse modo, Auerbach garante que – dentre os movimentos artísticos europeus – o realismo literário moderno foi o que mais levou a sério a representação da realidade de forma trágica e comprometida com a verossimilitude histórica. Da mesma forma, em seu livro *Introdução aos estudos literários*, certifica que o realismo como gênero literário apareceu na cultura ocidental com a cristianização dos povos pagãos, “[...] suscitado pela necessidade que experimentava o clero de estabelecer um contato linguístico direto com o povo e de tornar-lhe mais familiares as verdades da fé.” (AUERBACH, 1972, p. 63). Além disso, inicialmente seu principal objetivo era imitar a língua falada, buscando “sugerir ao leitor as entonações e os gestos” para que mesmo aqueles que não pudessem ler as pregações evangélicas conseguissem entendê-las.

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

Diante disso, Stendhal, ao descrever seus personagens sempre engastados “[...] numa realidade político-sócio-econômica de conjunto concreta e em constante evolução [...]”, não somente “[...] quebra com a regra clássica de diferenciação dos níveis [...]”, como também abre caminho para que o realismo moderno se desenvolva “[...] em formas cada vez mais ricas, correspondendo à realidade em constante mutação e ampliação da nossa vida.” (AUERBACH, 2002, p. 500).

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

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

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

[...]. Este se dirigiu ao galpão; ali entrando, *em vão procurou Julien no lugar onde ele deveria estar*, ao lado da serra. Avistou-o cinco ou seis pés acima, a cavalo numa das vigas do telhado. Em vez de vigiar atentamente a ação de todo o mecanismo, Julien lia. [...]. De nada adiantou chamar Julien duas ou três vezes. A atenção que o rapaz dava ao livro, bem mais que o barulho da serra, impedia-o de ouvir a voz

terrível do pai. [...]. Um golpe violento fez cair no riacho o livro que Julien segurava; um segundo golpe tão violento quanto o primeiro, dado na cabeça em forma de cascudo, o fez perder o equilíbrio. Julien, embora atordoado pela força do golpe, ofendido aproximou-se de seu posto oficial, ao lado da serra. Tinha lágrimas nos olhos, menos por causa da dor física do que pela perda de um livro que adorava. [...]. De passagem, olhou tristemente o riacho onde caíra o livro; era de todos o que mais prezava, o *Memorial de Santa Helena* [...]. (STENDHAL, 2010, p. 35-36, grifo nosso).

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

Em face disso, Auerbach ressalta que os escritos de Jean-Jacques Rousseau evidenciam a preocupação do filósofo em restaurar “[...] os sentimentos naturais e simples em meio aos dados da vida moderna [...]”, assim como revelam a necessidade de possuir uma “[...] alma sensível [...]”, que funcione como “[...] árbitro supremo da vida presente [...].” (1972, p. 224). Isto posto, Rousseau, em seu livro *Confissões*, ao narrar sobre a sua reclusão na Ilha de Saint-Pierre, afirma não sentir falta da vida em sociedade; haja vista que a solidão lhe proporciona altos voos estéticos com sua “[...] imaginação enchendo todas as lacunas, mesmo na mais perfeita falta de ocupação.” (2008, p. 542).

De tal maneira, é irônico que Julien Sorel, o herói do romance moderno – que marca o desenvolvimento de uma literatura comprometida com a representação da realidade contemporânea – imagine o mundo a partir de um livro que propõe o isolamento social e a fuga da realidade como elemento para o desenvolvimento do caráter artístico e da fruição estética.

Procurando explicar essa estranha coincidência, Auerbach declara que devido à sua origem modesta – destituído de nobreza por ser filho de relojoeiro e órfão de mãe – Rousseau “[...] não se sentiu nunca à vontade no mundo parisiense em que se tornou célebre.” (1972, p. 222). Diante disso, ele elegeu o conceito de natureza para servir de contraponto a uma realidade social historicamente determinada, atribuindo-lhe um

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

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

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

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

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

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

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

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

Portanto, o filólogo alemão avalia que, ainda que *O vermelho e o negro* possua o mérito de romper com os princípios de genericidade clássicos, sua representação da realidade não está inteiramente atrelada à moldura bíblica que lê os acontecimentos como elementos integrantes de um todo. Ora, as atitudes de Julien Sorel evidenciam

uma disjunção entre o agir e o pensar, visto que, se por um lado ele age como um homem de sua época, por outro as “[...] ideias que cultiva têm pouca semelhança com a realidade.” (STENDHAL, 2010, p. 65).

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

Dessa forma, o realismo do literato francês está “[...] estreitamente ligado à sua existência [...]” e, por isso, seus personagens são guiados muito mais por motivos “[...] empíricos e sensualistas [...]” do que pela verossimilitude histórica. Diante disso, Stendhal narra em seu romance os acontecimentos mediante uma rede de embustes e superstições, fazendo com que os aspectos históricos pouco ou nada transpareçam nas ações de seus personagens. Nas palavras de Auerbach, “[...] a intriga astuciosamente urdida (junto com a paixão) desempenha um papel decisivo na sua estrutura da ação, enquanto que as forças históricas que lhe servem de base mal aparecem.” (2002, p. 414).

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

Em tal caso, Auerbach sustenta que o estilo homérico pode ser conceituado como de “[...] primeiro plano [...]”, uma vez que “[...] deixa agir o que é narrado, em cada instante, como presente único e puro, sem perspectiva [...]”. Enquanto que os

relatos bíblicos são ricos em diversos planos, criando, por sua vez, um panorama de “[...] profundidade quanto ao tempo, ao destino e à consciência histórica das personagens.” (2002, p. 10). Desse modo, por mais que os poemas de Homero sejam elaborados em uma linguagem trabalhada esteticamente, eles apresentam uma imagem simplificada do homem “[...] na sua relação com a realidade da vida que descrevem [...]”, de maneira que “[...] a alegria pela existência sensível é tudo para eles, e a sua mais alta intenção é apresentar-nos esta alegria.” (AUERBACH, 2002, p. 11, grifo nosso).

Por outro lado, os textos bíblicos, apesar de não utilizarem recursos estilísticos ornamentados, apresentam maior relevância histórica que os textos homéricos porque são narrados com o compromisso de “[...] fê na verdade da tradição [...]”. Portanto, estão inteiramente envolvidos com a descrição verossímil dos fatos, além de visarem a uma história universal que abarque tanto o início quanto o fim dos tempos. É por isso que, para Auerbach, as grandes figuras dos textos sagrados são “[...] mais plenas de desenvolvimento, mais carregadas da sua própria história vital e mais cunhadas na sua individualidade do que os heróis homéricos.” (2002, p. 14).

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

2

Jacques Rancière, de maneira oposta, pondera que o realismo literário é o auge do desenvolvimento de uma arte não representativa. Segundo o filósofo francês, a lógica clássica da representação define a obra de arte como uma estrutura organicamente constituída por partes que estão subordinadas ao todo e formam, assim, um conjunto unívoco à semelhança de um corpo vivo regido por uma cabeça organizadora. O

romance realista afasta-se dessa condição, pois introduz na narrativa uma série de elementos e detalhes que atravancam e não contribuem para o desenrolar da trama dos fatos rumo a um desfecho que fixe as partes ao todo, isto é, que possua um encadeamento racional e verossímil. Em seu artigo “O efeito de realidade e a política da ficção”, Rancièrè ressalta que “[...] o novo romance realista é um monstro. Ele pertence a uma nova cosmologia ficcional na qual a concatenação funcional de ideias e ações, de causas e efeitos não funciona mais.” (2010a, p. 78).

Desse modo, o filósofo francês mobiliza argumentos no sentido de provar como o romance realista francês afasta-se dos ideais do sistema representativo e se inscreve em um espaço mais amplo de abolição das hierarquias artísticas e sociais. Para tanto, em seu livro *A partilha do sensível* ele retoma os clássicos e afirma que Platão reconhece apenas dois tipos de artes: aquelas que são verdadeiras porque imitam “[...] modelos com fins definidos [...]” e aquelas outras que são apenas simulacros porque “[...] imitam simples aparências.” (RANCIÈRE, 2005, p. 28). As primeiras circunscrevem-se em torno da imitação dos modelos derivados do mundo inteligível e, por consequência, estão ancoradas no princípio de verossimilhança; enquanto as segundas estão vinculadas ao mundo sensível, ao universo das sensações, e, por isso, são imitações falsas e distorcidas do real³.

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

³ Por meio dos escritos de Platão (retomado por autores modernos, como Spinoza, Vico e Hegel) é possível entender de onde se originaram as interpretações de Auerbach concernentes à divisão que ele traça entre a irrelevante contribuição do estilo homérico e a importância dos textos bíblicos para o desenvolvimento do realismo literário moderno. Ora, os personagens de Homero são apenas simulacros, não estão baseados na imitação de modelos reais. Já as figuras bíblicas estão marcadas pela verossimilitude e, por isso, são capazes de fabricar imagens condizentes com o real ao qual se encontram vinculadas.

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

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

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

No entanto, o que o filósofo francês revela é que as regras que estruturam a ficção representativa estão estreitamente relacionadas a uma hierarquia social e política capaz de determinar os papéis que os indivíduos ocupam na sociedade baseando-se nas funções que eles exercem. Sendo assim, “[...] o primado representativo da ação sobre os caracteres, ou da narração sobre a descrição, a hierarquia dos gêneros segundo a dignidade dos seus temas entram em analogia com toda uma visão hierárquica da comunidade.” (RANCIÈRE, 2005, p. 32). Isso acontece porque, ao se propor representar as ações de forma verossímil, o regime representativo instaura uma divisão na partilha comum do sensível, haja vista que traça uma separação entre os homens ativos – os que realizam ações capazes de mudar os rumos de sua história – e os homens

passivos – aqueles que estão apartados da ordem dos fins porque não são donos de seu próprio tempo.

A proposição aristotélica referente à tragédia, ao mesmo tempo que concebe o poema como um mensageiro de ações nobres e elevadas, estabelece também um terreno de existência da qual os indivíduos comuns – excluídos da esfera da ação – não podem partilhar. O enredo narrado de maneira verossímil contribui para reforçar essa cisão do sensível, uma vez que determina a coesão entre o agir e o pensar. Logo, presume-se que os indivíduos de classes sociais inferiores devem ser representados nas obras de arte como seres incapazes de pensar algo para além do limite que sua realidade material lhes impõe. Isso não implica tratá-los como seres incapazes de formular uma consciência a respeito de sua situação, todavia resulta na pressuposição de que eles estão impossibilitados de agir e pensar à revelia de sua condição. De certo modo, é o que Rancière reconhece ao garantir que a verossimilhança “[...] não concerne só à relação entre as causas e os efeitos. Concerne também às percepções e aos sentimentos, aos pensamentos e às ações que podem se esperar de um indivíduo segundo a sua condição.” (2015, p. 22, tradução nossa)⁴.

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

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

⁴ “La verosimilitud que es el corazón de la poética representativa no concierne solo a la relación entre las causas y los efectos. Conciérne también a las percepciones y a los sentimientos, a los pensamientos y a las acciones que pueden esperarse de un individuo según la condición que es la suya.” (RANCIÈRE, 2015, p. 22).

ficção, ou seja, certo padrão de vinculação entre pensar, sentir e fazer.” (RANCIÈRE, 2010a, p. 83).

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

Jacques Rancière, portanto, acredita que Sorel é o filho caçula de uma revolução estética que coloca em causa “[...] a distribuição dos papéis, dos territórios e das linguagens.” (2005, p. 60). Mesmo que a divindade tenha lhe dado alma de ferro, Julien é aquele que escapa de sua condição material ao sensibilizar-se com o som grave dos sinos da igreja. De modo que o próprio narrador do romance reconhece que “[...] uma alma que vagava nos espaços imaginários, exaltada por aqueles sons tão vigorosos e tão cheios, nunca dará nem um bom padre nem um bom administrador, pois serve quando muito para produzir um *artista*.” (STENDHAL, 2010, p. 243, grifo nosso).

De fato, o herói de *O vermelho e o negro* não é somente o filho do camponês que quer alçar uma posição de destaque na sociedade parisiense. Ele é, antes de tudo, aquele personagem que “não estava no lugar onde ele deveria estar.” É o filho do povo que não contente com sua condição, sonha com a possibilidade de “conquistar o mundo”, assim como o obscuro Bonaparte havia feito outrora. Sorel é o homem simples que cultiva ideias destoantes da realidade. É aquele que pode gozar o belo e aproveitar as pequenas sensações de prazer como um homem que é dono do seu tempo. Ele é, portanto, o jovem que mesmo não tendo frequentado a escola por conta de sua pobreza, nasceu com alma de artista. Pertence, assim, àquela família de filhos de camponeses que aparecem como protagonistas nos romances realistas e afirmam sua capacidade de “[...] sentir qualquer desejo violento, assim como qualquer aspiração ideal.” (RANCIÈRE, 2010a, p. 77).

Desse modo, o romance realista, por sua vez, assegura a possibilidade de “[...] qualquer um experimentar qualquer tipo de vida.” (RANCIÈRE, 2010a, p. 80). Sob esse ponto de vista, *O vermelho e o negro* inaugura o realismo literário não por que

representa a realidade de maneira séria, mas, sim, porque rompe com a lógica que conduz os personagens a agir em conformidade com aquilo que deles se espera. Por essa razão, Stendhal entrepõe, durante todo o desenvolvimento de sua fábula, cenas episódicas que escandem o andamento racional do enredo, de tal forma que o desfecho da obra é resultado de um desses episódios: um ato impensado que anula a soberania da ação sobre a passividade e as coloca em pé de igualdade.

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

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

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

Essa conquista é da mesma natureza daquela que estabelece a igualdade entre Julien e seus patrões: a do “[...] compartilhamento da igualdade sensorial.”

(RANCIÈRE, 2010a, p. 86). Destarte, ao condenar a natureza passional de Sorel e confessar que seus rompantes idealistas impedem que o romance caminhe de modo verossímil, Auerbach não está somente criticando um romance que não se enquadra ao princípio aristotélico-representativo de ficção. Ora, as cenas episódicas que escandem o ordenamento linear da narrativa são, exatamente, os momentos em que Julien abandona a lógica dos fins e meios e entrega-se “[...] à pura felicidade de um momento sensível compartilhado.” (2015, p. 53). Essa felicidade, de acordo com Rancière em seu livro *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*, “[...] se resume a uma fórmula simples: desfrutar de uma qualidade da experiência sensível que se alcança quando deixa de calcular, querer e esperar, e se resolve a não fazer nada.” (2013, p. 63, tradução nossa)⁵.

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

Em virtude disso, o filósofo francês argumenta que “[...] não é difícil advertir que origem tem o céu do plebeu de que Julien desfruta em sua cela ou no terraço do cárcere. É o mesmo céu de que desfrutava setenta anos antes, do outro lado do Jura, outro filho de artesão: Jean Jacques Rousseau.” (RANCIÈRE, 2013, p. 64, tradução nossa)⁶. Ao ser banido do convívio em sociedade, Rousseau exilou-se, por um tempo, na ilha de Saint Pierre. Em seu livro, intitulado *Os devaneios do caminhante solitário*, ele descreve essa experiência como o único momento de sua vida em que fora verdadeiramente livre; haja vista que podia entregar-se o dia todo, “[...] sem obstáculos e sem preocupações [...]”, às ocupações de seu gosto ou “[...] à mais lânguida

⁵ “[...] Esa dicha se resume en una fórmula simple: gozar de la calidad de la experiencia sensible que uno alcanza cuando deja de calcular, querer y esperar, y se resuelve a no hacer nada.” (RANCIÈRE, 2013, p. 63).

⁶ “No es difícil advertir qué origen tiene el cielo del plebeyo del que Julien disfruta en su celda o en la terraza de la cárcel. Es el mismo cielo del que gozaba setenta años antes, del otro lado del Jura, otro hijo de artesano, Jean-Jacques Rousseau [...]” (RANCIÈRE, 2013, p. 64).

ociosidade.” (ROUSSEAU, 2014, p. 72). Feliz por ter encontrado, antes de morrer, “[...] um intervalo de plena quietude e repouso absoluto [...]”, ele passava seus dias sem qualquer temor quanto ao futuro, absorvido pelas belezas naturais e pela meditação, afastando de sua alma “[...] qualquer outra agitação [...]” e mergulhando-se em um “[...] devaneio delicioso.” (ROUSSEAU, 2014, p. 68).

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

Contudo, Rancière aponta que por trás desse artifício retórico esconde-se a preocupação com o colapso da lógica do enredo que identificava “[...] a concatenação causal das ações narrativas com o jogo das intrigas sociais.”. Ora, conforme ele afiança, “[...] a força de inércia e a força do devaneio plebeu contra as hierarquias sociais [...]” foram responsáveis pela mutilação do sistema platônico-aristotélico que estabelecia uma “[...] estrutura ficcional de concatenação de fins e meios e de causas e efeitos [...]” e traçava uma “[...] partilha desigual do sensível.” (2010a, p. 86).

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

À vista disso, em *O espectador emancipado*, Jacques Rancière demonstra que o romance realista francês é, desse modo, o exemplo mais evidente da união entre estética e política; visto que, ao romper com a estrutura formal da arte representativa, ele coloca

em evidência “[...] a capacidade de corpos quaisquer se apoderarem de seu destino.” (2012b, p. 78).

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

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- AUERBACH, E. *Introdução aos estudos literários*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1972.
- _____. *Figura*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. Jacob Guinsburg. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- RANCIÈRE, J. *A noite dos proletários: arquivos do sonho operário*. Trad. Marilda Pedreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. 1. ed. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- _____. O efeito de realidade e a política da ficção. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 86, p. 75-90, mar. 2010a. Disponível em: [\[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002010000100004\]](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002010000100004). Acesso em: 5 mar. 2018.
- _____. Política da Arte! Urdimento. *Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, vol. 1, n. 15, p. 45-59, out. 2010b.
- _____. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.
- _____. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012b.
- _____. *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*. Trad. Horacio Pons. 1. ed. Buenos Aires: Manantial, 2013.

_____. *El hilo perdido: ensayos sobre la ficción moderna*. Trad. María Del Carmen Rodríguez. 1. ed. Buenos Aires: Manantial, 2015.

ROUSSEAU, J. J. *Confissões*. Trad. Rachel de Queiroz e José Benedicto Pinto. Bauru, SP: EDIPRO, 2008.

_____. *Os devaneios do caminhante solitário*. Trad. Júlia da Rosa Simões. 2. ed. Porto Alegre, L&PM, 2014.

STENDHAL. *O vermelho e o negro*. Trad. Raquel Prado. São Paulo: Abril, 2010.

Data de submissão: 21/06/2017

Data de aprovação: 31/10/2017