

>A palavra muda de Rancière através de um diálogo entre Flaubert e Ibsen

>Rancière's mute speech through a dialogue between
Flaubert and Ibsen

por Ana Carolina Calenzo Chaves

Mestre em Filosofia na linha de pesquisa Subjetividade, Ética e Política do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ).E-mail: ana.calenzo@gmail.com. ORCID: 0000-0002-1149-3707.

Resumo

A palavra muda é um conceito importante na compreensão da literatura estética por propor modos específicos de trato com a letra e com as contradições decorrentes da quebra com os pressupostos representativos. Por isso, este trabalho tem como objetivo investigar a reflexão que Rancière propõe sobre a obra de Gustave Flaubert em diálogo com o teatro. Visto que a palavra muda enlaça formas de expressão que encontram, na arte, um lugar (mesmo que impermanente), esta abordagem pode ajudar a vislumbrar caminhos para o pensamento de outros modos do fazer artístico e o trânsito entre eles. Por fim, buscou-se conectar o teatro de Henrik Ibsen e o gesto estético de Flaubert mediante a relação entre *Bouvard e Pécuchet* e *O pato selvagem*.

Palavras-chave: Palavra muda. Rancière. Flaubert. Ibsen.

Abstract

Mute speech is a key-concept on the reflection about the aesthetic literature by proposing specific ways of writing practices and their consequent contradictions, resulting from the rupture with the representative presuppositions. Therefore, this work aims to investigate Rancière's reflection on Gustave Flaubert's work in dialogue with theatre. Since the mute speech entwines forms of expression that find, in the art of writing, an important place (albeit an impermanent one), this approach can help to find out paths for thinking about other ways of artistic making, as well as moving between them. Finally, an attempt was made to connect Henrik Ibsen's theater and Flaubert's aesthetic gesture through the relationship between *Bouvard and Pécuchet* and *The Wild Duck*.

Keywords: Mute speech. Rancière. Flaubert. Ibsen.

> Artigo recebido em 03.08.2021 e aceito em 19.10.2021.

1. Introdução

O presente artigo visa propor a filosofia de Jacques Rancière como uma espécie de farol para pensar a literatura de Gustave Flaubert (1821-1880) e o teatro de Henrik Ibsen (1828-1906). Este procedimento teórico mostra-se relevante tendo em vista a pertinência do filósofo para uma nova abordagem do entendimento do momento histórico em que ambos estão situados. Para tanto, visa promover uma leitura guiada pelo conceito de palavra muda, situando-o no horizonte mais amplo dos conceitos formulados por Rancière. Nesse sentido, buscou-se passar por alguns de seus conceitos principais a fim de montar um percurso de pensamento que abarque os componentes necessários para refletir acerca da obra inacabada de Flaubert, *Bouvard e Pécuchet*, em conjunto com a peça de Ibsen *O pato selvagem*, que marca uma mudança significativa no feito de suas peças.

Dessa forma, mostra-se necessário compreender como a ruptura em relação aos ditames representativos instaura uma nova experiência tanto para o leitor quanto para o espectador. Afirmar uma aproximação entre o escritor de romances francês Gustave Flaubert e o escritor de peças de teatro norueguês Henrik Ibsen não deve, contudo, pressupor a negação de suas particularidades, ligadas às maneiras específicas de articulação próprias da forma de fazer em questão em seus meios, assim como no sentido das práticas que as mobilizam e que são mobilizadas por elas. Contudo, é importante pontuar que Rancière se debruça tanto sobre a obra de Flaubert, como em *La parole muette*¹, livro lançado na França em 1998, e *O fio perdido*²– livro que termina com uma leitura sobre Ibsen e Brecht³–, quanto sobre a obra de Ibsen, em *L'inconscient esthétique*⁴ e *Aisthesis* (neste caso, em conexão especialmente com a leitura de Maeterlinck)⁵. Além disso, torna-se relevante considerar que relações entre as

¹ Jacques Rancière, “The Book in Style”, 2011.

² Jacques Rancière, “O barômetro da sra. Aubain”, 2017.

³ Jacques Rancière, “O teatro dos pensamentos”, 2017.

⁴ Nos capítulos “Lesdeux formes de la parole muette” e “Une médecinecontre une autre”. Jacques Rancière, *L'inconscientesthétique*, 2001.

⁵ Jacques Rancière, *Aisthesis*, 2013. Trata-se de dois capítulos: “El teatro inmóvil. París, 1894-1895” e “La escalera del templo. Moscú-Dresde, 1912”.

personagens Madame Bovary, do romance homônimo de Flaubert, e Hedda Gabler, que dá nome a uma peça de Ibsen, foram traçadas, por exemplo, em textos como “Emma Bovary and Hedda Gabler: A comparative Study”⁶, que, apesar de afirmar o fracasso de ambas, exalta seu caráter de rebeldia contra a estupidez reinante que se dá por um meio de um modo de vida baseado em regras rígidas que não servem aos anseios dos indivíduos.

Parece haver, em ambos, um gesto estético que se dá justamente pela retirada do juízo do autor, o que faz com que o espaço que o espectador tem para preencher com sua própria experiência seja alargado. Contudo, haveria simultaneamente um modo de lidar com a reprodução de uma história enredada por causalidades, o que lhes fornece um caráter contraditório que faz ver o que Rancière percebe como um combate entre princípios em questão na literatura. Abre-se, assim, a possibilidade de enredar o leitor na obra de modo que lhe é facultado encarar o fato de que ele mesmo está implicado pelas ações dos personagens que lhe saltam aos olhos diante da página. A oportunidade da experiência estética deve ser captada, o que não implica que o será, pois é sempre possível tomar para si o discurso já dado, cujo enunciado deve ser, contudo, distorcido, para que seja possível realmente ouvir as palavras em sua relação com o sem sentido – e o fundo pático que as produz – e, assim, abrir-se à possibilidade inconstante de fundar uma nova visibilidade da imagem, cuja articulação não se dá por relações já estabelecidas entre as partes, mas, justamente, através de sua desmontagem e posterior remontagem.

Por isso, justifica-se a abordagem acerca de Flaubert e Ibsen mediante as características do que Rancière pensa como a literatura estética, em que se busca analisar a maneira como a obra, em sua abertura, desperta um tipo particular de atividade, que se dá justamente na imobilidade em questão na leitura e no teatro. É preciso levar em consideração o modo como as contradições são ativadas pelo jogo com o espectador, que pode simplesmente escolher recolher vestígios de respostas a fim de construir um aparato de

⁶ Elsie M. Wiedner, “Emma Bovary and Hedda Gabler: A comparative Study”, 1978.

inteligibilidade rígido, ao invés de aceitar que as respostas sempre suscitam novas perguntas.

2. Conceitos basilares na filosofia de Rancière

Para tecer considerações sobre a palavra muda, conceito importante no pensamento de Jacques Rancière, é preciso ter em vista algumas proposições centrais, com as quais o filósofo costura as relações entre estética e política. Uma delas é a “partilha do sensível” (*partage du sensible*)⁷, termo que aponta para uma problematização marcada pela dupla face do tecido social, através da simultaneidade da participação no comum e de uma cisão que divide os que nele tomam parte dos que não o fazem. A sociabilidade é marcada por ações, pensamentos e modos de sentir que participam da constituição de uma comunidade em que uns são percebidos como parte, ao mesmo tempo que certas pressuposições marcam divisões entre aqueles que são vistos como aptos ou não a elaborar uma palavra que contribua para a implementação da justiça do bem comum.

A partilha do sensível é constituída por modos de experiência que verificam a igualdade entre falantes ou são calcados em pressuposições que marcam um desnível, sobretudo na relação entre seres percebidos como partes constituintes de posições assimétricas, em função das ocupações que executam, assim como do tempo e do espaço em que ocorrem. Essa construção de pensamento torna possível que Rancière oponha a polícia (esquema que naturaliza as desigualdades) e a política, a partir da qual a capacidade dos invisíveis é comprovada.⁸

Em relação à estética e à política, podemos dizer que ambas se relacionam à maneira como as conexões entre os corpos e as almas são tecidas mediante certa disposição no tempo e no espaço. Há que se ter em vista que a partilha do sensível com a qual nos defrontamos cotidianamente é a policial, cuja base é alguma proposição já dada a partir da desigualdade pressuposta em

⁷ Jacques Rancière, *A partilha do sensível*, 2005, p. 7.

⁸ *Idem*, *O desentendimento*, 1996.

jogo na percepção, pois também nela reside uma estética. A problemática gira em torno da visibilidade e sua relação com o que é passível de ser dito e uma dimensão do saber. Um ser falante tratado como desigual por natureza, portanto, é um corpo precário que deve existir para o trabalho e exercício de sua função. Esses corpos deveriam, de acordo com a lógica policial, abster-se de participar dos momentos de constituição de deliberações coletivas e não são percebidos como merecedores de fazer parte da mesma comunidade de sentido, ainda que dominem o uso da palavra. A política torna-se o momento em que a contagem é reaberta mediante uma ação que comprova a igualdade das inteligências, explicitando os elos que ligam indivíduos pelo compartilhamento de uma vivência marcada por um dano, que fere a igualdade.⁹ A partilha do sensível traz consigo, então, uma estética, enquanto a arte postula uma maneira de dispor corpos e almas (assim como palavras, imagens e sons) para tornar sua experiência possível, fomentando uma política da estética, que Rancière chama de “politicidade sensível”¹⁰, de modo que as “artes podem ser percebidas e pensadas como artes e como formas de inscrição do sentido da comunidade”¹¹, quaisquer que sejam as intenções ou a inserção social do artista. Sendo assim, há uma estética em jogo na maneira como a política refaz a organização sensível do mundo, instaurando a contagem dos que não eram contabilizados como integrantes da comunidade – ou seja, considerando-os como corpos aptos a enunciar uma palavra digna de ser ouvida –, tendo em vista que o ato político é marcado pela suspensão das posições rígidas do ordenamento policial.

Para pensar a arte, a noção de regime é importante por entrelaçar as condições de produção, identificação e pensamento acerca das obras. O regime é “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”¹². Longe de sugerir uma linearidade em que um regime da arte extingue o anterior, sua progressão demarca o surgimento de cada regime enquanto possibilidade histórica e faz ver que seu registro funciona, na

⁹*Ibidem*, p. 40.

¹⁰ Jacques Rancière, *Op. Cit.*, 2005, p. 20.

¹¹*Ibidem*, p. 18, grifo do autor.

¹²*Ibidem*, p. 27-28.

contemporaneidade, por meio da existência simultânea dos regimes, nos quais eles não se auto abolem, o que permite que uma mesma obra possa conter traços de cada um dos “três regimes de identificação” que o filósofo posiciona na tradição ocidental¹³.

No primeiro deles, o regime ético, a arte não existe enquanto um espaço demarcado de experiência, e está, portanto, atrelada à questão das imagens. Rancière pontua que elas eram valoradas mediante sua origem e seus efeitos: “Pertence a esse regime a questão das imagens da divindade, do direito ou proibição de produzir tais imagens, do estatuto esignificado das que são produzidas”¹⁴. O regime representativo estaria fundamentado na concepção aristotélica sedimentada na obra *Poética*. Sobre este regime Rancière coloca que é o “*feitio* do poema, a fabricação de uma intriga que orquestra ações representando homens agindo que importa”¹⁵. A base para este regime encontra-se, portanto, numa determinada maneira de pensar a representação a partir da noção de verossimilhança, o que delimita a arte enquanto tal ao mesmo tempo que estabelece uma analogia entre ela e as partes constitutivas da sociedade em que vigora uma concepção desigualitária pressuposta. Isso está ancorado no fato de que os personagens devem se comportar, sentir e expressar de um modo que seja conforme ao seu nível no campo social; caso isso não seja executado, haverá um erro que rejudicará a boa execução do gênero próprio a uma peça, no qual, de acordo com o tema, cada um deve agir em conformidade com sua posição, assim como se espera que a ação produzirá uma série de efeitos nos humanos – o que já coloca em questão uma ideia do que é existir como um ser no mundo.

O regime estético, que Aspe posiciona “no fim do século XVIII”¹⁶, faz com que a arte seja identificada mediante a “distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte”¹⁷, o que faz com que ela conquiste certa

¹³*Ibidem*, p.28.

¹⁴*Ibidem*, p. 28.

¹⁵ *Ibidem*, p. 30.

¹⁶ Bernard Aspe, *A revolução sensível*, 2013, p. 61.

¹⁷ Jacques Rancière, *Op. Cit.*, 2005, p. 32.

autonomia diante dos discursos, ao mesmo tempo que a coloca numa relação direta com os modos de ser da vida. O regime estético informa como a vida é constituída por um retalho de contradições que a atravessam em seus diferentes âmbitos, fazendo com que termos opostos coexistam num esquema que desafia qualquer inteligibilidade que não aceite abrir mão de binarismos cujos termos são autoexcludentes, já que humano e inumano, assim como razão e emoção, imaginação e realidade, divino e profano, por exemplo, são pares de opostos cujas fronteiras mostram-se derretidas, resultando na indistinção.

3. Acerca da querela do teatro e da escrita

A literatura usufrui de um determinado tipo de primazia quando se trata do regime estético em Rancière. O filósofo credita à palavra escrita uma dificuldade maior de se autoafirmar e estabelecer limites positivamente estipulados acerca do que é feito com a letra.¹⁸ Até certo ponto, isso fez com que ela tivesse se mostrado fadada a afirmar as capacidades em jogo em outras formas de fazer que não nela própria, já que ela se mostrou muito aberta à contaminação. A literatura apareceria como um meio de enxergar mais intensamente a mudança que possibilitou o surgimento do regime estético, reconfigurando o significado do que é arte e do que é política, operando tal “redefinição de modo que deveria ser impossível continuar a escrever separadamente suas duas histórias”¹⁹ por promover um descentramento mútuo. Olhar a revolução estética a partir da literatura nos ajuda a reconhecer, portanto, as fissuras entre o representativo e o estético.

Para tratar o tema da literatura em sua conexão com o teatro é importante nos remetermos à problemática de Platão com a poesia e com a imitação tal como interpretada por Rancière. Sobre a interdição da imitação em Platão, Rancière coloca que o conteúdo das fábulas concretizadas em cena, tanto em seu modo trágico quanto épico, seria um problema ao proporcionar o deleite

¹⁸ *Idem, Mute speech*, 2011.

¹⁹ Bernard Aspe, *Op. Cit.*, 2013, p. 61.

através da reprodução de simulacros que permitem entrever os distúrbios da alma pelo vislumbre de seres humanos arrastados pelo descomedimento.²⁰ Mediante a visibilidade teatral trágica ou aquela própria ao épico, as almas dos espectadores seriam afetadas negativamente, pois o desajuste tumultuoso proporcionado pelo espetáculo do *pathos* enfraquece a fecundidade das virtudes requeridas para a reprodução social ordeira.

Para Platão, de acordo com o que Rancière nos mostra em *O espectador emancipado*, o teatro “transmite a doença da ignorância que faz as personagens sofrer por meio de uma máquina de ignorância, a máquina óptica que forma os olhares na ilusão e na passividade”²¹. Rancière, por sua vez, é visivelmente um crítico de Platão ao pontuar que o espectador é preenchido por um modo particular de atividade, ao estabelecer conexões com coisas vividas, desejadas e imaginadas, de modo que

Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto²².

Marcadas as distinções entre Platão e Rancière, faz-se necessário atentar ao segundo problema concernente à imitação: a mentira do poeta. Ela carrega consigo não somente a apresentação de deuses e heróis esvaziados de seu caráter positivo quanto à esfera ética da coletividade, mas reforça-se, sobretudo, a mentira que a obra traz consigo através da ocultação da paternidade do autor, por meio da qual ele renuncia sua responsabilidade – e, por esse motivo, a letra é órfã –, dissimulando sua voz naquela dos atores e dos personagens, instaurando o reino da duplicidade na política. Poder-se-ia concluir, assim, que a ficção poética, em jogo na tragédia e na epopeia, “perturba o temperamento

²⁰ Jacques Rancière, *Op. Cit.*, 2011, p. 95-96.

²¹ Jacques Rancière. *O espectador emancipado*, 2012, p. 9.

²² *Ibidem*, p. 17.

dos cidadãos ao manipular as contradições das paixões e a duplicidade da voz”²³.

Por mais que a ficção poética trágica e épica embaralhe as identidades predeterminadas, a perturbação engendrada pela escrita seria mais radical, pois as letras avivadas são como uma pintura muda que fala sem se dar conta de seus interlocutores, de maneira despreocupada em relação aos efeitos no que tange à divisão entre aqueles que podem ou não saber o que está escrito.²⁴ A literatura significaria um distúrbio por si só, sempre passível de ser acionado, especialmente pelos leitores que a podem traduzir e lhe proporcionar um corpo à sua maneira.

A escrita é órfã e perambulante, o que Rancière demonstra no sexto capítulo de seu livro *La parole muette* ao nos levar ao mito da invenção da escrita narrado por Sócrates.²⁵ Pode-se vislumbrar a contraposição do rei Thamus em relação a Theuth quanto à invenção. O rei trata a escrita como uma pintura muda que imita uma coisa incessantemente. Seu segundo argumento relaciona a mudez da escrita à tagarelice, pois ela não é direcionada por seu criador ao caminho legítimo que poderia fazê-la florescer, já que fala a todos e a qualquer um:

Seu discurso é aquele de um órfão privado do poder do discurso vivo, isto é, aquele do mestre: a capacidade de “defender a si próprio”, de responder quando questionado sobre o que diz e tornar-se, assim, uma semente viva que pode dar frutos²⁶.

Os pressupostos da construção mimética são ressignificados no regime estético da arte. A partir do exemplo de Dom Quixote, Rancière demonstra que a imitação não segue mais os critérios representativos de “glória, vilania, coragem ou medo”, mas entende a imitação do livro como “a simples

²³ “[...] disturbs the citizens’ temperament by manipulating the contradictions of the passions and the duplicity of voice.” *Idem, Op. Cit.*, 2011, p. 96. Tradução minha.

²⁴ *Ibidem*, p. 96.

²⁵ *Ibidem*, p. 93-94.

²⁶ “Its speech is that of an orphan, deprived of the power of living speech, that is, the speech of the master: the ability to “defend itself,” to answer when asked about what it says and thus to become a living seed that can itself bear fruit.” *Ibidem*, p. 93. Tradução minha.

reduplicação da igualdade da escrita”²⁷ que ativa a sua literariedade e “embaralha qualquer distribuição do discurso entre corpos que legitimamente falam e são mencionados”²⁸. A escrita que fez ruir o regime monárquico do discurso está ligada, portanto, não à encarnação do discurso, mas à sua destruição através da mudez da letra errante.

A questão parece colocar-se mais profundamente, pois não envolve simplesmente a literatura como forma estética, mas a literariedade que manifesta o tornar-se concretamente sensível (e constatado pela experiência) do pensamento e da palavra. O cerne da problemática estaria no desvio na ordem da experiência policial pré-determinada, de modo a corporificar tanto a constatação de palavras como *demos*, mas também liberdade, amor e felicidade, e daquelas que funcionam abstratamente como substrato de uma lei que deve ainda ser colocada em prática, a fim de constatar mais frequentemente os elos de constituição do comum, desprivilegiados em função de pressuposições desiguais. Trata-se da proposição de um modo de encenar o discurso sem que se tenha sido chamado a fazê-lo, proporcionando a uma letra desviada de seu curso original um corpo e uma voz que tornem possível a concretização de palavras destinadas às almas de elite, encarnando a igualdade mediante um encontro face a face com a possibilidade de um vir a ser precário, dilacerado, cindido e conflituoso, já que entra em choque com a ordem policial, que tenta constantemente remediar a enfermidade democrática.

É útil atentar-se ao fato de que, diante da dissolução do representativo – e da ideia de palavra e de escrita em questão em sua cena fundada na retórica enquanto arte da fala de homens de qualidade –, a literatura torna-se, ao mesmo tempo, o lugar de um princípio de indiferença, que possibilita que os temas não sejam mais condicionantes do material da linguagem, e de um princípio de linguagem que coloca a necessidade de sua existência na relação com os objetos. Nesse sentido, a expressão primeira do romantismo busca equivaler as propriedades da palavra com as da pedra – já que a catedral seria

²⁷*Ibidem*, p. 98.

²⁸*Ibidem*, p. 98.

um “poema de pedra”²⁹ –, o que se manifesta mediante a escrita de Victor Hugo em *Notre-Dame de Paris*, o que funda a base literária antirrepresentativa, inicialmente, no princípio do Verbo feito carne, de modo que a linguagem do poeta expressa o “poder comum do Verbo tornado visível pela catedral, o poder divino da palavra feita espírito coletivo de um povo”³⁰. Sendo assim, a potência do poema de pedra é análoga ao poder da comunidade habitada pela palavra, cujo poder, em última instância, é aquele através do qual o verbo é encarnado. Apesar disso, segundo Rancière, “ocorreu uma substituição no paradigma da palavra viva, de modo que a escritura passou a ser palavra viva”³¹. Mesmo assim, há mudanças significativas que são operadas, pois

À primazia da ficção se opõe à primazia da linguagem. À sua distribuição em gêneros se opõe o princípio antigenérico da igualdade de todos os temas representados. Ao princípio de decoro se opõe a indiferença do estilo com relação ao tema representado. Ao ideal da palavra em ato se opõe ao modelo da escritura. São estes quatro princípios que definem a nova poética³².

No entanto, o princípio de indiferença e o da linguagem são de difícil conciliação. Assim, a “Literatura existe como um nome neutralizado de uma poética contraditória”³³. Ainda assim, é preciso que nos atentemos à torção promovida pelo ato de Hugo, já que

A prosa de Hugo é poética, porque reproduz não a cena esculpida no tímpano da catedral, mas o que esta cena expressa – isto é, manifesta e simboliza ao mesmo tempo – o que o seu silêncio, então, diz duas vezes: a diferença pela qual a pedra se torna verbo e o verbo, pedra³⁴.

²⁹ “The cathedral is a poem of stone”. *Ibidem*, p. 54.

³⁰ “[...] the common power of the Word made visible by the cathedral, the divine power of speech become the collective spirit of a people”. *Ibidem*, p. 55. Tradução minha.

³¹ “There has nonetheless occurred a substitution in the paradigm of living speech, so that writing has become living speech”. *Ibidem*, p. 55. Tradução minha.

³² “In opposition to the primacy of fiction, we find the primacy of language. In opposition to its distribution into genres, the antigeneric principle of the equality of all represented subjects. In opposition to the principle of decorum, the indifference of style with respect to the subject represented. In opposition to the ideal of speech in action, the model of writing. These four principles define the new poetics”. *Ibidem*, p. 50. Tradução minha.

³³ “Literature exists as the neutralized name of a contradictory poetics”. *Ibidem*, p. 99. Tradução minha.

³⁴ “Hugo's prose derives its poetic character not from its reproduction of the sculpted scene on the tympanum of the cathedral, but from what that scene expresses, that is, what it both manifests and symbolizes-what it says twice in its muteness-: the difference by which stone becomes Word and Word stone”. *Ibidem*, p. 55. Tradução minha.

Para Rancière, a equivalência entre a pedra e a palavra desvela uma série de conexões entre o livro, a vida e o povo, cujas facetas são diversas. O fato é que, na medida em que a potência poética é identificada à potência da linguagem, há uma espécie de espelhamento nas relações entre a linguagem e a sociedade, uma vez que “A linguagem é apenas autossuficiente porque as leis de um mundo se refletem nela”³⁵, pois as “palavras contêm um mundo”³⁶. Sua dupla face seria uma autonomia, já que não há um regramento que define o modo de fazer em questão na expressão da poeticidade.

Nesse sentido, apesar de a literatura tornar-se análoga à lei de fabulação – tal como pensada por Vico em sua *Ciência Nova*, na qual a ficção passa a ser “figura, maneira de falar”³⁷ –, o romance resiste a qualquer identificação, já que ele “É o lugar em que a contradição da antiga e da nova poética é agravada pela contradição interna da nova. Mas isso é parte do que o torna o gênero essencial da literatura, o gênero que retira sua vida do confronto de seus princípios”³⁸.

Rancière se debruça, para compreender mais profundamente esses princípios, sobre o *topos* do livro encontrado, por vezes em pedaços, próprio à fantasia romanesca e que é transformado em fábula social do ingresso na escrita. Essa problemática acaba por evocar a contenda em torna da chamada literatura dos trabalhadores, que teria surgido por volta de 1830.³⁹ Para o filósofo, é significativo que os que se inquietam diante dela são os defensores da poética nova, pois são eles que promovem uma relação entre “o encontro casual com o livro e a obra da morte”⁴⁰. Um dos exemplos mobilizados por Rancière é a obra *Le curé de village (The Country Parson)*, de Balzac, que conta a história de Véronique, filha de um sucateiro, que chega ao ponto de inspirar um crime em função de sua leitura de um livro encontrado numa feira. De acordo com os

³⁵“Language is only self-sufficient because the laws of a world are reflected in it”. *Ibidem*, p. 63.

³⁶[...] the way in which words contain a world”. *Ibidem*, p. 64. Tradução minha.

³⁷“Fiction is a figure, a way of speaking”. *Ibidem*, p. 57. Tradução minha.

³⁸“It is the place where the contradiction between the old poetics and the new is aggravated by the contradiction internal to the new. But this is part of what makes it the essential genre of literature, the genre that draws life from the banging together of its principles”. *Ibidem*, p. 109.

³⁹*Ibidem*, p. 90.

⁴⁰[...] establish the relation between the chance encounter with the book and the work of death”. *Ibidem*, p. 91. Tradução minha.

escritores letrados, esses aprendizes que invadem o terreno da literatura seriam desajeitados e incapazes de produzir frutos substanciais, de modo que destinados ao fracasso. No entanto, o que estaria por trás dessa ideia, segundo Rancière, é o fato de que o encontro com o livro “perturba a ordem que destina os homens de ferramentas às obras governadas pela ferramenta e os homens de pensamento às vigílias do pensamento”⁴¹, de modo que “as intrigas de Nodier, Hugo, Balzac e muitos de seus numerosos seguidores, são variações modernas dessa regra de ouro da república Platônica”⁴². Segundo este pensamento, a desordem da ficção poética estaria em analogia com uma cidade mal constituída, de modo que a desordem da literariedade lhe seria constitutiva ao se identificar com a ordem política democrática.

Como resposta a essa anarquia democrática, soluções foram propostas para a perturbação ocasionada. Para Platão, ela se daria pelo fato de que a cidade se tornaria, ela mesma, a realidade do poema vivo como consumação da imitação benéfica.⁴³ É nesse sentido que a fábula de Balzac seria expressão do perigo manifesto no vínculo entre escrita e democracia. A partir do efeito do livro encontrado por acaso, uma impressão muito forte é produzida, de modo que a realidade do livro e a da vida se misturam e a personagem passa a sonhar com amores sublimes. Quando adulta, Véronique seduzirá um trabalhador que, com vistas a fugir com ela, matará um velho que esconde um tesouro numa ilha. Ele vai pagar pelo crime com sua vida e ela, por sua vez, dedicará seu tempo a expiá-lo ao dirigir as obras de irrigação para fertilizar as terras do povoado. Desse modo, a moral da história seria que não há que se oferecer livros aos filhos do povo, mas os meios práticos de alcançar melhorias na vida através do trabalho – o que está em analogia com a máxima platônica de que cada um deve cuidar de seus próprios assuntos. O crime, assim, é o do próprio livro, “o crime da letra muda e demasiado tagarela, morta e letal, que, quando fala àqueles aos

⁴¹[...]it also disturbs the order that destines the men of tools for the regulated works of the tool and the men of thought to the nights of thinking”. *Ibidem*, p. 91. Tradução minha.

⁴²[...]the plots of Nodier, Hugo, Balzac, and any number of their epigones, are modern variations on this golden rule of the Platonic republic”. *Ibidem*, p. 92. Tradução minha.

⁴³“The disorder that poetic fiction introduced into the polity is corrected by the city itself becoming the reality of the living poem, the fulfillment of good imitation”. *Ibidem*, p. 97. Tradução minha.

quais não convém falar, desvia de seu destino as almas da raça de ferro”⁴⁴. Assim, faz sentido pontuar que, entre a publicação inicial do romance como folhetim e sua publicação em volume, Balzac estendeu a última parte que dá uma moral à fábula e opõe os malefícios da escrita ao antídoto contra o mal: “os benefícios da palavra viva, a ordem moral e social extraída do Livro da Vida Cristão”⁴⁵, pois

A “moral” da história não é um contraste entre a ação eficaz e os devaneios perigosos, mas entre duas formas de escrita: uma escrita de vida e uma escrita de morte. O traçado das linhas de água, que conduzem, de maneira precisa e para um único uso, o princípio de vida desde a sua origem até seu destinatário, opõe-se estritamente ao traçado da letra muda, a de *Paul and Virginia* ou de qualquer outro livro como ele⁴⁶.

Em decorrência disso, a escrita muda, através do mutismo de uma escrita não escrita e mais do que escrita, retorna à ideia platônica da comunidade como poema que expressa a boa imitação. Por isso, mostra-se importante a menção à história de Véronique, já que ela “Coloca-nos diante da relação paradoxal da literatura com sua condição, a literariedade”⁴⁷. Isso ocorre porque “A enfermidade democrática e a performatividade literária têm o mesmo princípio: essa vida da letra muda-tagarela, da letra democrática que perturba toda relação ordenada entre a ordem do discurso e a ordem das condições sociais”⁴⁸. Assim, é operada uma mudança na consistência “linguística” do romantismo, notadamente, segundo Rancière, a identidade entre a carne da linguagem e o verbo poético, de modo que é operada uma “reversão de uma poética que queria assimilar o princípio antirrepresentativo em uma poética da encarnação do

⁴⁴[...] the crime of the mute and overly talkative, dead and murderous letter, which speaks to those to whom it should not and turns souls of the race of iron away from their proper destiny”. *Ibidem*, p. 97. Tradução minha.

⁴⁵[...] namely the benefits of living speech, the moral and social order drawn from the Christian Book of Life”. *Ibidem*, p. 103. Tradução minha.

⁴⁶The moral of the story is not a contrast between effective action and dangerous dreaming, but rather between two forms of writing: a writing of life and a writing of death. The tracing of the lines of water, which lead the principle of life quite precisely, and for a single purpose, from its origin to its destination, stands in strict opposition to the tracing of the mute letter, whether that of *Paul and Virginia* or any other book like it”. *Ibidem*, p. 103-104. Tradução minha.

⁴⁷It confronts us with literature's paradoxical relation with its condition, literariness”. *Ibidem*, p. 105. Tradução minha.

⁴⁸The democratic disease and literary performance have the same principle, namely the life of the mute-loquacious letter, the democratic letter that upsets any ordered relation between the order of discourse and the order of social conditions”. *Ibidem*, p. 106. Tradução minha.

verbo”⁴⁹. Em função disso, a linguagem das coisas transforma-se num mutismo irreversível. Dessa forma, é aberto o caminho aos poemas de uma hiperescrita que protege a comunidade da perambulação da letra muda e tagarela. Assim, a “outra” escrita, enquanto uma língua estrangeira e capaz de enunciar o poder de linguagem em qualquer coisa, “está condenada a ser não a matéria prima da literatura, mas sua utopia constitutiva”⁵⁰. Isso acontece porque a identificação da poeticidade com a essência da linguagem destrói a poética representativa, mas coloca um “nó de contradições no cerne da nova poética: o Verbo encarnado e a letra muda-tagarela”⁵¹, pois a “literatura tem como fundamento aquilo que destrói seu conceito, ou seja, a literariedade”⁵².

Desse modo, há que se explorar o potencial que uma obra literária carrega consigo no sentido de afetar seus leitores, de modo que eles possam se abrir à possibilidade de ter seu destino desviado pela vontade de ver palavras, que leram em livros não destinados para si, concretizadas em seus gestos, fazendo ressoar, em seus próprios corpos, uma linguagem criada por si mesmos, mediante o contato com várias línguas e usos da sintaxe. Nesse sentido, é importante ter em vista a conexão que Rancière traça entre a personagem de Flaubert e experiências emancipatórias dos operários, a despeito do que desejava o autor do romance:

A história de Emma, que desejava verificar em sua vida o sentido de algumas palavras furtadas aos livros destinados às almas de elite – felicidade, embriaguez ou paixão – é parente da tentativa dos operários emancipados que reconstróem sua experiência cotidiana a partir das palavras desses heróis românticos que sofrem por não terem “nada para fazer na sociedade” ou dos revolucionários que formulam a nova igualdade em termos extraídos da antiga retórica ou do texto evangélico⁵³.

⁴⁹“It is the reversal of a poetics that attempted to assimilate the anti-representative principle to a poetics of the incarnation of the Word”. *Ibidem*, p. 107. Tradução minha.

⁵⁰“This “other writing” is condemned to be not the raw material of literature but its constitutive utopia”. *Ibidem*, p. 109. Tradução minha.

⁵¹“[...] a knot of contradictions at the heart of the new poetics: the incarnate Word and the mute-loquacious letter”. *Ibidem*, p. 99. Tradução minha.

⁵²“Literature’s foundation is what saps its concept, namely literariness”. *Ibidem*, p. 99. Tradução minha.

⁵³ Jacques Rancière, *O fio perdido*, 2017, p. 27-28.

Pode-se afirmar que a democracia é, primeiramente, uma determinação específica do sensível e de seu espaço, no qual vigora a literariedade⁵⁴ enquanto regime da escrita em que a “perversão da letra é a lei da comunidade”⁵⁵. Ela é instituída pelo despedaçamento do tecido comunal platônico pelos espaços da escrita cujos poderes são extraídos dos vazios superpovoados e da mudez-tagarela. É a andança da letra órfã da escrita, ao ocupar o espaço do discurso vivo e da alma viva da comunidade, que estabelece a forma da lei na democracia. A política pode ser vislumbrada, dentro deste ponto de vista, como uma forma de dar carne à igualdade, materializada na possibilidade de fruir de qualquer experiência.

4. A palavra muda a partir de Flaubert

A literatura da idade estética intenta conciliar as contradições em seu âmago, decorrentes do romantismo, já que, de acordo com Silva, foi a partir de sua “doutrina do *romance* como forma que dissolve toda a história dos gêneros que se originou a concepção moderna de Literatura”⁵⁶. A palavra muda⁵⁷ surge, então, como ruptura com os enquadramentos representativos, uma vez que ela possibilita o vislumbre da incorporação das palavras nos signos presentes no mundo em que vivemos e, por outro lado, uma palavra que transborda qualquer significado.⁵⁸

Para tê-la em vista, é relevante o fato de que Rancière evoca a leitura que Flaubert faz de Honoré de Balzac no que diz respeito à sua dificuldade em fazer coincidir visão e discurso, decorrente de uma falha na criação do instrumento necessário à literatura. Essa falha é sintetizada no veredito de Flaubert sobre o

⁵⁴ *Idem*, *Op. Cit.*, 2011, p. 95.

⁵⁵ “[...] the perversion of the letter is the law of the community.” *Ibidem*, p. 95. Tradução minha.

⁵⁶ Márcio Seligmann-Silva, “Friedrich Schlegel e Novalis: Poesia e Filosofia”, 2006, p. 95.

⁵⁷ É importante ter em vista que o pano de fundo para essa expressão é a *Ciência Nova*, de Vico, que posiciona a fábula no nascimento da palavra e como estado primeiro de um pensamento formulado através de uma “linguagem que mistura gestos e sons em uma palavra ainda equivalente ao mutismo”. Do original: “language that mixes together gesture and sound in a speech that is still equivalent to muteness”. Jacques Rancière, *Op. Cit.*, 2011, p. 58.

⁵⁸ Jacques Rancière, *L’Inconscient esthétique*, 2001.

autor, no qual ele afirma que Balzac não sabia escrever. Longe de afirmar a incompetência do autor, essa sentença, segundo Rancière, conecta poder e impotência, pois Balzac personificaria a potência do vidente e não seria um artista – o que, para Flaubert, soava como a marca da grandeza das mentes do passado.⁵⁹

O tempo em que era possível ser poeta sem ser artista estaria no passado, em que havia a possibilidade da existência da arte como manifestação da poética do mundo ético, como na Grécia épica de Hegel.⁶⁰ A idade da poética representativa era, ao contrário, marcada pela necessidade de ser um artista a partir da vontade do poema, pois o olhar que produz a ideia e aquele que se debruça sobre a prosa do mundo encontram-se desvinculados. O vidente e o escritor estariam irremediavelmente separados a não ser que se buscasse uma forma de reconciliação perpassada pelo despojamento da intenção da criação, produzindo um poema em que intenção e desinteresse fossem fundidos voluntariamente, criando um equivalente romântico ao épico. Nos termos hegelianos, a forma romântica cairia na tentativa fracassada de poetizar o mundo à sua volta por meio da recolocação infinita da imaginação ou acabaria no terreno da filosofia, aniquilando a própria arte com seu final fatídico, perdendo a materialidade sensível que lhe era própria ao interiorizar-se completamente.

Segundo Rancière, uma proposta de resposta foi levantada por Flaubert por meio do termo estilo, cujo significado apontaria para a identidade entre a articulação das palavras e o olhar, através de uma aposta em uma escrita que poderia criar uma obra capaz de traduzir as letras presentes na vida do espírito de um povo no tempo. Esse livro não seria a obra como catedral, mas como deserto, “o “livro sobre nada” que faz a palavra e o pensamento aderirem um ao outro somente pela força do estilo”⁶¹. Segundo as palavras do escritor, esse livro “seria mantido junto pela força interna de seu estilo, assim como a terra,

⁵⁹*Idem, Op. Cit.*, 2011, p. 113.

⁶⁰*Ibidem*, p. 114.

⁶¹ “[...]the ‘book about nothing’ that makes word and thought adhere to one another by the force of style alone.” *Ibidem*, p. 115. Tradução minha.

suspensa no vazio, não depende de nada externo para seu suporte; um livro que quase não teria assunto, ou no qual o assunto seria quase invisível, se tal coisa é possível”⁶².

Contudo, a libertação da forma poética dos ditames hierárquicos representativos acaba ocasionando sua própria aniquilação, pois as contradições inerentes à nova literatura acabam por ocasionar sua supressão, por meio de caminhos diversos, quando se tenta escapar de seus paradoxos constitutivos. A fórmula flaubertiana, por estar condensada no estilo como uma maneira de ver as coisas, desconstrói os pressupostos representativos ancorados na divisão dos gêneros a partir dos temas e na conseqüente escolha do discurso apropriado às situações e personagens. A partir do gesto de Flaubert, Rancière manifesta o que está em jogo no sistema representativo, pois ele “repousava sobre uma ideia do que são os acontecimentos e os sentimentos, o que é pensar, falar e amar e o que são as ações dos sujeitos, quais causas os fazem agir e quais efeitos essas causas produzem. Repousava, em resumo, sobre certa ideia da natureza”⁶³.

O rompimento com as normativas vigentes significou uma abertura a uma forma de pensamento e apresentação das coisas e indivíduos, das conexões entre os acontecimentos, as palavras, sons e imagens. Nesse sentido, o estilo de Flaubert manifesta uma nova maneira de pensar a ideia, reconectando visão e discurso pela visão das coisas em sua materialidade ideal, o que justificaria seu uso de metáforas para dar corpo a abstrações através de analogias imagéticas estabelecendo uma relação entre o real e o ideal. Essa forma de visão das coisas não é imposta por uma força exterior às coisas, já que pretende mostrá-las além de qualquer experiência particular. É como se o indivíduo tentasse vislumbrá-las em seu ambiente natural e atemporal antes de compor um quadro com elas, compreendendo que sua existência prescinde da vida e entendimento humanos:

⁶² “[...]which would be held together by the internal strength of its style, just as the earth, suspended in the void, depends on nothing external for its support; a book which would have almost no subject, or in which the subject would be almost invisible, if such a thing is possible.” Flaubert *apud* Rancière, *Op. Cit.*, 2011, p. 115. Tradução minha.

⁶³ “[...] rested upon an idea of what events and feelings are, what thinking and speaking, loving and acting subjects are, what causes make them act and what effects those causes produce. It rested, in short, upon a certain idea of nature.” Jacques Rancière, *Op. Cit.*, 2011, p. 116. Tradução minha.

é “uma maneira de ver as coisas como elas são, em sua ‘incondicionalidade’”⁶⁴, pois intenção e atravessamento pelo afeto são fundidos.

Flaubert cria, assim, uma fórmula realista da concepção romântica que não se identifica com as escolhas puramente individuais e arbitrárias do autor, uma vez que este representa um espaço “onde não é mais possível separar os atributos da substância, o ser das qualidades ou as determinações da força do indeterminado”⁶⁵. Assim, a individualidade é desfeita e pulverizada, dando lugar a novas formas de individualização verificadas pelo poder das frases e pelo choque entre mundos. Esse estilo poderia ser identificado à expansão da individualidade por meio de sua perda, pois ela se configura através da relação com a circulação aleatória dos componentes da atmosfera na qual o ser se encontra, onde qualquer objeto vislumbrado como insignificante pode tornar-se propulsor da intensidade de um afeto que imobiliza o ser, desde que o modo de compreensão do agenciamento possibilite sua existência no sentido do inumano para o humano. Esse atravessamento propõe a imobilidade como abertura da configuração sensível individual, pois uma conexão com algo particular é estabelecida para, posteriormente, perder-se a noção de particularidade em que os sentidos haviam imergido.

Os indivíduos seriam delimitados em decorrência desses afetos nos quais seus limites são transbordados a partir da relação com algo que momentaneamente lhes constitui, dispositivo no qual propriedade e impropriedade se manifestam através dos personagens. Esses afetos não podem ser controlados pelos indivíduos, pois somente lhes atravessam, fazendo com que os processos de individualização sejam resultado da “dança fortuita dos ‘agregados de átomos que se fundem uns aos outros, separam-se e se reúnem em uma vibração perpétua’”⁶⁶. A problemática gira em torno do fato de tornar

⁶⁴ “[...] it is a manner of seeing things as they are, in their ‘absoluteness’”. Flaubert *apud* Rancière, *Op. Cit.*, 2011, p. 116. Tradução minha.

⁶⁵ “[...] where it is no longer possible to separate attributes from substance, being from qualities, or determinations from the force of the indeterminate.” Jacques Rancière, *Op. Cit.*, 2011, p. 117. Tradução minha.

⁶⁶ “[...] chance dancing of the clusters of atoms that merge with one another, come apart, and reunite in a perpetual vibration”. *Ibidem*, p. 117-118. Tradução minha.

essa vibração manifesta, já que a prosa imanente à materialidade do mundo é expressão de uma força desorganizadora, pois a realidade da vida apresenta sua própria dispersão em frases cuja configuração é, em última instância, igualmente desagregada, pois “Não há linguagem adequada à literatura, somente uma sintaxe que é, acima de tudo, uma ordem de visão, ou seja, uma desordem da representação”⁶⁷.

A normativa representativa é deslocada para a movimentação casual dos átomos ao longo do “grande rio do infinito, o poder das percepções e afetos desatados, de individualizações nas quais indivíduos são perdidos, do ‘imenso tédio’ que é a própria Ideia”⁶⁸. Existiria um deslocamento operado no que a ideia representa em sua relação com a forma sensível da arte, pois ela deixa de ser um modelo para uma racionalidade causal para ser um meio que possibilita a visão através de um mecanismo de impessoalização que faz coincidir a posição do que é visto com a posição daquele que vê. De acordo com a leitura de Rancière, atravessar a materialidade da ideia significaria fazer o trabalho com as palavras unir-se à potência de um olhar a partir do qual ambos coincidiriam com a impotência e com a passividade da ideia que quer, na verdade, possuir a despossessão, unindo a impessoalidade do conhecimento à da paixão. Assim,

A “vontade livre” do artista é idêntica à penetração integral nessa paixão que colapsou em seu objeto, nesse infinito de percepções e afetos, nessas combinações de átomos que compõem “um” sujeito e “um” amor. É a identidade de um *amor intellectualis Dei* e uma paixão cuja “estupidez” radical a torna igual ao esplendor da Ideia pura⁶⁹.

Na teoria de Rancière, quanto aos desdobramentos da poética romântica, trata-se de uma despossessão proporcionada pelas paixões cujo movimento não pode ser controlado pelos seres humanos, pois eles são lançados, inintencional e

⁶⁷ “There is no language proper to literature, only a syntax that is above all an order of vision, that is, a disorder of representation”. *Ibidem*, p. 118. Tradução minha.

⁶⁸ “[...] the great river of the infinite, the power of unbound perceptions and affections, of individualizations in which individuals are lost, of the ‘immense boredom’ that is the Idea itself”. *Ibidem*, p. 118. Tradução minha.

⁶⁹ “The artist’s ‘free will’ is identical with the integral penetration into this passion that has collapsed into its object, into the infinity of these perceptions and affections, these combinations of atoms that make up ‘a’ subject and ‘a’ love. It is the identity of an *amor intellectualis Dei* and a passion whose radical ‘stupidity’ renders it equal to the splendor of the pure Idea.” *Ibidem*, p. 119. Tradução minha.

aleatoriamente, em direção às coisas, esvaziados dos elementos alicerçados na consciência, alcançando a amplitude de si pela impessoalidade. Essa conciliação entre uma intuição que leva à ação e uma desposseção decorrente da intensidade da paixão proporciona novos contornos à indissociabilidade entre forma e conteúdo requerida pelos parâmetros da poética romântica.

A ideia é, propriamente falando, a equivalência de qualquer determinação com a força do indeterminado; é o vir a ser sem sentido de qualquer significado. A idealidade estética tinha sido a adequação entre o vir a ser sensível do significado e o vir a ser significante do sensível. Isso agora foi invertido; é, agora, a adequação entre o significado que se tornou sem sentido e um sensível que se tornou apático, “uma impassividade infinita, escondida”⁷⁰.

A ideia, anteriormente identificada à encarnação na manifestação sensível do pensamento, tem seu modo de ser modificado pela desposseção do sujeito cujo afeto engendra a invenção de uma experiência que faz o significado caminhar em direção ao insignificante e sem sentido.⁷¹ A “vontade livre” do artista seria sobrepujada, em Flaubert, pelo movimento estético que proporciona um corpo à “Ideia pura” mediante uma paixão arrebatadoramente estúpida que pode ser entrevista ou renunciada intuitivamente (diante da leitura dos signos do mundo) e, assim, seu poder é deslocado para a potência poética da linguagem em fusão com a materialidade. Esse movimento que desloca o vínculo entre ideia e matéria é visto por Rancière como análogo à mudança promovida pela teoria de Schopenhauer quanto ao significado da palavra “vontade”, visto que o termo passou a designar não mais a soberania de um indivíduo à procura da consecução de finalidades predeterminadas, mas, ao contrário, “a grande profundidade indeterminada que subtende o mundo da representação sob o princípio da razão”⁷².

⁷⁰ “The idea is properly speaking the equivalence of any determination with the force of the indeterminate; it is the becoming-meaningless of any meaning. Aesthetic ideality had been the adequation between the becoming-sensuous of meaning and the becoming-meaningful of sensuousness. It has now been inverted; it is now the adequation between a meaning that has become meaningless and a sensuousness that has become apathetic, a ‘hidden, infinite impassivity.’” *Ibidem*, p. 120. Tradução minha.

⁷¹ *Ibidem*, p. 120.

⁷² “[...]the great indeterminate depth that subtends the world of representation, beneath the principle of reason.” *Ibidem*, p. 120. Tradução minha.

Assim, Rancière percebe uma identificação da contemplação estética como um conhecimento da Ideia com o conhecimento *sub specie aeternitatis*, que carrega consigo uma inversão da “intuição intelectual” que passa a estar em correspondência com a objetividade de um amor intelectual a um deus identificado, agora, como a figura de uma ausência, enquanto esse amor é vislumbrado como a figura de uma passividade.⁷³ O movimento de Flaubert é posicionado por Rancière como uma concepção cujos princípios formulam uma metafísica da literatura que fornece uma base à poética antirrepresentativa, pois, ao postular a identidade do pensamento e do seio, Flaubert esvazia a lacuna entre a poética da literatura e sua teologia, como é possível ver no fragmento a seguir:

Tinham sido assaltados pela ideia da morte. [...] Afinal ela não existe. As pessoas vão-se no orvalho, na brisa, nas estrelas. Tornam-se qualquer coisa da seivadas árvores, do brilho das pedras finas, da plumagem das aves. Devolvem à Natureza o que ela lhes emprestou e o Nada que está diante de nós nada tem de mais horrível que o nada que se encontra atrás⁷⁴.

Rancière também vê esse movimento da forma escrita ser sublinhado no encontro de Emma e Charles, no romance *Madame Bovary*, de Flaubert: a cena que o filósofo alude ocorre quando Charles é convidado para jantar e a conversa transborda para os lobos nos bosques, permitindo vislumbrar detalhes e entrever costumes decorrentes de fatores inumanos como o clima e da lida com o tédio dos intervalos entre as conversas banais. Charles volta à sala e encontra Emma com a testa contra a janela (um símbolo que articula uma passagem entre o interior e o exterior) a observar o jardim onde as estacas de feijão foram derrubadas pelo vento. Ele procura por seu chicote de montaria de tal modo que, quando Emma inclinou-se sobre os sacos de farinha para procurar o objeto, Charles sentiu seu peito roçar sobre as costas dela. “Ao invés de voltar de Bertaux em três dias como havia prometido, ele voltou no dia seguinte”⁷⁵.

⁷³*Ibidem*, p. 120.

⁷⁴ Gustave Flaubert, *Op. Cit.*, 2005, p. 222.

⁷⁵ “Instead of returning to Bertaux in three days as he had promised, he went back the very next day.” Flaubert *apud* Rancière, *Op. Cit.*, 2011, p. 122. Tradução minha.

O silêncio em questão na suspensão da intriga pelo olhar imóvel de Emma não ocasionaria uma ruptura total com a narração ao proporcionara aceleração da ação – conduzindo do indeterminado rumo ao particular –, pois tais momentos fazem parte do fio da narrativa, que, contudo, corre o risco de perder-se no deserto de um vazio que faz brilhar o escuro só para depois retornar a ele. Flaubert coloca, no lugar da concepção representativa da natureza, “a grande desordem ou a ordem superior que as estacas derrubadas testemunham, antes do olhar de Emma”⁷⁶. Seu olhar não interrompe a ação, mas estabelece em seu núcleo a impassividade oculta que é a base da paixão desmedida e das frases do romance. O escritor se utiliza de determinados meios, como as distorções da sintaxe, de modo que

a “vontade livre” do artista pode coincidir com a passividade absoluta da contemplação perdida em seu objeto. É assim que a figura de Emma passivamente absorvida no sem sentido das estacas derrubadas pode se tornar o equivalente da figura Grega plástica animada por uma consciência coletiva da divindade⁷⁷.

O comum configura-se mediante a possibilidade de compartilhamento do afeto decorrente da contemplação e tradução enquanto manifestação de uma capacidade, que reside em qualquer um, de perceber os elementos constituídos pela ausência de sentido que tomam parte no campo de sua própria existência, numa constante contenda contra a estabilidade do sentido. Não se trata de uma separação não dialógica entre a construção ficcional que caminha desde o começo até o fim e um silêncio literário que emergiria para rompê-la, pois existe somente uma linha e é nos enredamentos e nós inerentes a ela que a contradição entre fala e silêncio é performada – e, por isso, existe o risco iminente de que ela perca os rumos de seu trajeto. O argumento de Rancière é que, à procura de uma pátria, depois que as bases do sistema representativo foram rompidas, a literatura implode a si mesma desde dentro. Os exemplos

⁷⁶ “[...]the great disorder or the superior order to which the overturned beanpoles testify here before Emma's gaze.” Jacques Rancière, *Op. Cit.*, 2011, p. 122. Tradução minha.

⁷⁷ “[...]the artist's ‘free will’ can coincide with the absolute passivity of contemplation lost in its object. This is how the figure of Emma passively absorbed in meaninglessness of overturned beanpoles can become the equivalent of the Greek plastic figure animated by a collective consciousness of divinity.” *Ibidem*, p. 123.

que o filósofo utiliza são Flaubert e Mallarmé e, em ambos os casos, a performatividade da implosão da literatura envolve o conceito de música.

5. Sobre a relação com Ibsen

Procuro, aqui, propor o encaminhamento de uma visão que relaciona o movimento estético de Flaubert com aquele de Ibsen. Os dois autores são comumente atrelados ao realismo enquanto movimento literário. Há uma frase de Ibsen sobre *Ghosts* na qual ele aponta que “Minha intenção era evocar no leitor a impressão de que, durante a leitura, ele estivesse experienciando uma parte da realidade”⁷⁸. No texto “O efeito de realidade e a poética da ficção”, Rancière, ao se debruçar, dentre outras coisas, sobre o barômetro de “Um coração simples”, coloca que “O centro do problema do realismo não era o excesso de coisas, mas a quebra com a lógica da ação, a autocontradição da lógica causal”⁷⁹.

É a primazia da ação, enquanto alicerce da inteligibilidade em vigor no representativo, que está a ruir e a se dissolver – e, com isso, toda uma forma de estabelecer relações entre saber, ação e história. Ibsen e Flaubert são passíveis de interesse e de aproximação na medida em que permitem um deslizamento que ocorre entre a intriga e a concretização da desordem dos átomos, assim como a emergência de uma letra que postula uma forma de manifestação do conceito de “música” enquanto expressão da “Vontade”⁸⁰, uma indistinção entre saber e não saber que toma parte no ser e em suas ações.

A palavra muda, como aparece em *L'inconscient esthétique*, é vislumbrada em sua dupla forma: uma delas ocorre mediante a incorporação, ou seja, manifesta-se, pela ação do curso dos dias, no corpo das coisas que habitam o cotidiano e cujos contornos da aparência são constituídos mediante o

⁷⁸ “My intention was to evoke in the reader the impression that during the reading he experienced a piece of reality.” Ibsen *apud* Thomas F. Van Laan, “The Novelty of The Wild Duck: The Author's Absence”, 1986, p. 18.

⁷⁹ Jacques Rancière, “O efeito de realidade e a poética da ficção”, 2010, p. 88-89.

⁸⁰ Jacques Rancière, *Op. Cit.*, 2011, p. 124.

trânsito imposto pelos humanos, enquanto a outra é expressa como potência de aparição do desconhecido e do sem sentido⁸¹, por mais que a distinção entre ambas seja problemática. A primeira forma parece evocar mais propriamente artes que envolvem uma construção direta através do corpo dos materiais (como a pintura, a arquitetura e objetos escultóricos) enquanto a segunda suscita uma desincorporação (ligada à música mais nitidamente, mas também a um teatro que não pressupõe efeitos *a priori* da copresença).

Tanto Ibsen como Flaubert articulam mundos e desvelam o esvaziamento da linguagem ou seu preenchimento transbordante, trazendo o espectador para a cena mediante um processo de “contratradução”⁸² ao utilizar princípios que confundem desde dentro da reprodução de alguns princípios representativos, colocando o espectador no centro da narrativa na medida em que opera uma dinâmica entre pontos de vista que obriga este a se colocar dentro do livro desde sua própria experiência, caso ele aceite o desafio. A fim de esboçar tais relações, gostaria de expor brevemente alguns pontos de correlação entre a obra *Bouvard e Pécuchet*, de Flaubert⁸³ e *O pato selvagem*, de Ibsen⁸⁴.

É importante ter em vista que tais obras lidam com o predomínio da estupidez e da vitória da lógica policial mediante o peso do dano infligido na igualdade, que fere os seres em sua autoimagem, que se traduz em ações a partir de seu corpo. Essa expressão da vitória da estupidez do mundo, conforme o que é apontado por Rancière⁸⁵, é expressa no gesto da dupla de copistas Bouvard e Pécuchet, que, depois de passar, por exemplo, pela jardinagem, pelo estudo da arqueologia, da história, da literatura, da filosofia, do espiritismo, pela construção de um museu de arte e prática do magnetismo, retornam (segundo o manuscrito desta obra inacabada) ao ato de copiar, demonstrando a impossibilidade, vislumbrada em cada área enquanto constituição de uma disciplina, de se atingir a verdade dos fatos, a menos que se possa conhecê-los,

⁸¹ Jacques Rancière, *L'Inconscient esthétique*, 2001.

⁸² Jacques Rancière, *O mestre ignorante*, 2015, p. 102.

⁸³ Gustave Flaubert, *Op. Cit.*, 2015.

⁸⁴ Henrik Ibsen, *O pato selvagem*, 1884.

⁸⁵ Jacques Rancière, *Op. Cit.*, 2011, p. 126-127.

particularmente, desde cada ponto de vista possível, sem perder de vista suas relações com a totalidade dos fatos implicados como que num tecido bordado.

Essa empreitada significaria o estudo à exaustão de todas as áreas do conhecimento e, ademais, dificultaria a reprodução da vida em termos da necessária relação com o ordenamento policial da sociedade –vislumbrado na instabilidade na maneira como a dupla é vista pela vizinhança, oscilando entre a desconfiança e a admiração –, seu sucesso mostra-se como de impossível consecução e serve para mostrar o imbricamento em jogo na configuração do mundo em termos de ambições, desejos, aspirações, erros e enganos, de modo que somos, enquanto leitores, chamados a perceber como estamos sempre negociando os termos de nossa felicidade com outrem, de modo que abrimos mão dela por habitar a incerteza acerca do que queremos, calcada na incerteza sobre o que devemos fazer com nossa existência diante dos conflitos e pontos de vista possíveis. A literatura acaba remetendo ao ceticismo, à igual plausibilidade de termos divergentes – temática recorrente na inacabada obra de Flaubert na qual se pode perceber a alusão aos “‘modos’ que levam à suspensão do juízo”⁸⁶. Diferentemente do que era pretendido por Sexto Empírico, essa suspensão, no romance, não torna possível o alcance da tranquilidade, a ataraxia.⁸⁷

A relação com o não saber pode parecer mais óbvia em *O pato selvagem*. A faceta mais nítida é o fato de que Gina, mãe de Hedvig, criança que morre ao fim da peça, não sabe quem é o pai da menina, já que a governanta foi envolvida num caso de assédio na propriedade de seu antigo patrão, até que sua esposa arrumou uma briga com ela em função das investidas do marido. Depois da confusão, ela passou a não mais trabalhar na casa, mas mesmo assim Werle continua com suas investidas, pois, segundo Gina, “ele não sossegou enquanto não conseguiu tudo o que queria”⁸⁸. O fato de que o casamento de Gina com Hjalmar resulta de um arranjo decorrente da sugestão de Werle para ele depois que seu pai, o velho Ekdal, é preso em função de uma usurpação de uma

⁸⁶ Sexto Empírico, “Hipotiposes Pirrônicas”, 1997, p. 115.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 116.

⁸⁸ Henrik Ibsen, *Op. Cit.*, 1884, p. 268.

demarcação de terras que efetuou em conjunto com Werle – já que o proprietário sugeriu que Hjalmar fosse morar no quarto que a mãe de Gina alugava – dá uma feição profunda à indecisão quanto à paternidade de Hedvig, demonstrando o movimento desde o sentido da vida para sua faceta ausente de significação.

A posição das criadas é permanentemente colocada em questão. De certa forma, elas sofrem, no corpo, as desmesuras de seus patrões. Em *Bouvard e Pécuchet*, Germaine e Mélie são colocadas numa posição contraditória. A última por ter uma relação sexual com Pécuchet, da qual ele contrai uma doença venérea, colocando em questão a problemática da doença como uma questão social e como um símbolo a partir do qual podemos pensar como certos corpos são adjetivados e tratados mediante circunstâncias coletivas. No caso de Germaine, Pécuchet chega a tratá-la mal e desfazer-se dela tendo em vista que esperava sua saída para concluir sua investida em Mélie. Assim, seu desejo faz com que ele releve o sofrimento de um terceiro, de modo a demonstrar que ela não conta como uma parte. Sua existência precária é descartada enquanto igualmente plena de necessidades e afetos. Isso mostra como as personagens são vistas como esvaziadas de inteligência e, por isso, sempre prontas a ser requeridas e descartadas. Em perspectiva com Ibsen, a criada é responsabilizada por uma vida de mentiras por Hjalmar quando Gregers decide contar a ele a verdade sobre o passado de Gina, já que Hedvig era, segundo aquele que se pensava seu pai, a razão de sua existência, conforme expresso pelo personagem: “E, para mim, era um sonho poético a ideia do amor que ela tinha por mim... Seu amor, como eu o imaginava”⁸⁹.

Essa declaração por parte de Hjalmar acerca da importância de Hedvig soa como manifestação de sua própria dificuldade em significar sua existência mediante uma prática que a preencha. Torna-se visível, ao longo da peça, que ele nutre dentro de si a crença de que irá fazer uma descoberta importante no campo da fotografia. Mesmo assim, essa ideia parece mais cansá-lo do que gerar nele satisfação, já que ela divide tempo, simultaneamente, com sua atividade

⁸⁹*Ibidem*, p. 295.

laboral de fotógrafo e seu lazer, materializado na figura do sótão, no qual ele e seu pai inventam engenhocas e criam animais, cuja figura mais célebre é o pato selvagem. Pode-se pensar que a ação conjunta de pai e filho demonstra como Hjalmar sofreu, primeiramente, como filho, por seu pai ter sido preso num esquema ilegal – do qual ele foi responsabilizado para que o senhor Werle pudesse libertar-se da culpa. Com vistas a tornar-se um pai ideal, Hjalmar faz de Hedvig uma extensão das imagens que ele cria a fim de preencher seu próprio vazio existencial e seus traumas, o que pode ser vislumbrado através do sótão cuja reinvenção parece imitar uma brincadeira de criança que vê uma paisagem selvagem onde só existe um porão. Quando sua paternidade é apontada como falsa e a vida de Hedvig como expressão de uma relação criminoso, seu motivo de existir torna-se abjeto. A menina procura, diante das negativas do pai, refazer um estado idílico no qual ela era o motivo de sua existência de modo a acatar a ideia de Gregers de “sacrificar o que tinha de mais precioso”⁹⁰, deixando permanecer uma dúvida se ela teria apontado a pistola intencionalmente para si própria ou morrido de forma acidental quando buscava acertar o pato. Diferentemente dos copistas, que lembram que não fizeram o testamento quando iam se matar, a menina é sacrificada, mostrando como a estupidez do mundo impossibilita a melhoria da sociedade ao aniquilar a sementeira dos mais valiosos frutos.

Em *Bouvard e Pécuchet*, a relação com crianças é emblemática: eles adotam Victor e Victorine, cujo pai estava na prisão e cuja mãe havia morrido, que “andavam a mendigar”⁹¹. As crianças, apesar de todo o esforço pedagógico dos copistas, não conseguem semear virtudes. O menino chega a envolver-se num furto quando Bouvard e Pécuchet encontram-se a pensar a organização da cidade, enquanto a menina foi expulsa do catecismo⁹² e acabou dormindo com o alfaiate⁹³. Apesar da diferença na forma de ser das crianças, já que Hedvig vislumbra o reconhecimento do sacrifício, enquanto as crianças do romance de Flaubert são marcadas pela vida viciosa de seus pais, pode-se perceber que,

⁹⁰*Ibidem*, p. 297.

⁹¹ Gustave Flaubert, *Op. Cit.*, 2015, p. 241.

⁹²*Ibidem*, p. 281.

⁹³*Ibidem*, p. 290.

quando da impossibilidade de ficar com as crianças, já que não as tinham adotado legalmente, a dupla de copistas é acometida por um sentimento de vazio, o que fica expresso na reação de ambos diante da indiferença das crianças: “Elas demonstram uma insensibilidade revoltante. Bouvard e Pécuchet choram por causa disso.[...] Já não têm qualquer interesse na vida”⁹⁴. A volta à cópia, a seguir, decorre de não saber manejar a vida e do desconhecimento acerca da cura dos males decorrentes do não sentido que toma parte no sentido comumente partilhado – o que, em *O pato selvagem*, é ligado ao fato de que Werle se salva da prisão enquanto Ekdal é responsabilizado e, quando este sai da prisão, o primeiro lhe oferece um trabalho de copista. De todo modo, a existência plena das crianças é sacrificada, pois elas se tornam objeto dos desejos, frustrações e vazios daqueles que as criam. Elas são marcadas pela precariedade, material ou espiritual, dos indivíduos e da lógica policial enquanto reprodução não problematizada.

A cura é uma questão, colocada através da figura dos médicos, tanto em *O pato selvagem* quanto em *Bouvard e Pécuchet*. Neste, Vaucorbeil é uma figura que aparece com frequência e mostra-se como um antagonista que contesta a dupla de copistas quando da sua atividade em relação aos doentes. Em momentos diferentes eles começam a tratá-los de forma não reconhecida pela medicina da época, levando em conta seus conhecimentos sobre o corpo humano e organismos variados e conhecimentos espirituais e magnéticos. Flaubert aponta, dessa forma, para o tensionamento entre razão e afeto, já que nem tudo que é sentido pode ser explicado na totalidade, demonstrando uma limitação que habita o humano e apontando para a necessidade de criação de mundos outros, marca tanto da arte quanto da religiosidade.

O doutor Relling, por sua vez, advoga que os humanos são doentes e que a forma de tratamento seria o cultivo de uma mentira vital. Faz parte de seu método de tratamento a ideia de Hjalmar de seus talentos para uma invenção na fotografia – o que lhe proporcionava uma alegria “pela fé que ela inspirava a

⁹⁴*Ibidem*, p. 298.

Hedvig. Ela acreditava na descoberta com todas as forças”⁹⁵. A menina comenta que gostava dos livros do sótão, apesar de não saber sua língua, por fitar suas figuras. Ela comenta sobre um livro em que “tem uma gravura que representa a Morte com uma ampulheta e uma Virgem”⁹⁶, o que desvela sua sensibilidade para sentir as forças ocultas presentes na vida corriqueira, antevendo a tragicidade que lhe espera. Ela diz querer gravar figuras e demonstra afeto pelo lado selvagem do pato já que “ninguém conhece ele e ninguém sabe de onde ele veio”⁹⁷. A menina avança na sua leitura de mundo, já que consegue ver além, pois vislumbra o sótão como fundo do mar, demonstrando um horizonte mais largo. Ao mesmo tempo, ela anula tal feito ao enunciar que considera este pensamento uma coisa boba, porque parte de uma imaginação. Parece que o vislumbre do horizonte em questão é o que a mantém viva até o momento de sua morte.

Hedvig demonstraria uma habilidade em reconhecer os signos presentes na realidade em sua conexão com o mundo dos mortos e, por isso, ela está disposta a abrir mão de si mesma, por compreender que mesmo a finitude da vida humana já contém em si uma conexão com o infinito. Contudo, a figura da infinitude não parece ser nada mais que a sobreposição de momentos de construção de um novo paradigma da experiência marcado por uma capacidade de sacrificar-se em prol de um comum, o que deve ser constantemente problematizado. Estes momentos lutam constantemente contra o apagamento, pois, diante de tanta estupidez reproduzida pela lógica policial, a regra parece ser a impossibilidade de abrir mão de algo que lhe seja aprazível, mesmo que isso signifique uma vida melhor para uma parte invisibilizada da comunidade.

Quase nenhuma relação humana, nestas ficções, apareceria marcada pelo caráter em que ambas as partes estariam dispostas a abrir mão de suas vontades para fomentar o incremento da relação pelo compartilhamento de uma experiência desinteressada. Quase nenhuma atividade igualmente pareceriam merecer uma atenção prolongada e uma persistência aguerrida, já que

⁹⁵ Henrik Ibsen, *Op. Cit.*, 1884, p. 295.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 250.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 251.

há tanto motivo para acreditar que sim ou que não, fazer isto ou aquilo. A vida e o mundo no qual ela acontece são implodidos pela estupidez que é a regra e não a exceção – e o que se coloca contra ela é julgado como desmedido e anormal e, por vezes, de fato chega a encontrar as bordas da loucura, pois a mediação entre diferentes mundos não é concretizada. Resta a necessidade constante de refundar as bases da experiência.

6. Conclusão

Pode-se concluir que há, em ambas as obras, uma problematização do coabitar o espaço e o tempo, de modo que os desejos individuais se chocam com outros corpos igualmente desejantes, que, no entanto, se movem em direções contrárias. Sendo assim, a forma estética das obras em questão parece elevar o tempo ao estatuto de personagem, problematizando sua ação implacável no processo de constituição dos indivíduos, já que os personagens manifestam um problema que se inscreve no cerne do processo de costura da colcha de retalhos que a passagem do tempo evoca, diante da lida com a figura de outras temporalidades e corpos que se colocam como obstáculo –e, assim, produzem sofrimento – ou objeto de prazer. Há, portanto, uma temporalidade própria de mundos distintos: um em que a intensidade no âmbito do desejo se concretiza e outro, marcado pela impossibilidade, que remete aos assuntos humanos, à utilização da linguagem em prol da obtenção de vantagens que, no entanto, perdem o sentido na medida em que não podem ser usufruídas. No entanto, devido à tentativa dos personagens de retomar o controle sobre suas vidas, vê-se que a distinção entre mundos não faz mais muito sentido, pois eles se confundem e se implicam.

Percebe-se, nas cenas em questão em *Bouvard e Pécuchet* e *O pato selvagem*, um desencaixe em relação à estrutura familiar nuclear que emerge historicamente ao longo do século XIX, uma problemática recorrente cuja reorganização dos elementos e da forma de valoração opera uma mudança significativa na maneira como a obra é experimentada, de modo a confundir e

abrir o campo de possibilidades de inteligibilidade. Por isso, a relação entre o que é o principal e o que é secundário é transformada, assim como a apresentação de uma moral que, antes, era ofertada ao leitor e ao espectador sem esforço na medida em que somente reforçava a expectativa e comprovava a reprodução do mesmo modelo. No entanto, essa moral ainda é apresentada como uma armadilha, pois, tal como Rancière nos alerta em *L'inconscient esthétique* quanto à recondução de Freud, a potência da palavra como choque entre contrários, que produz um desamparo da consciência, pode ser reconduzida à palavra como vestígio de uma história a ser cifrada pelo médico, que deveria, então, diagnosticar os males da doença da vontade, assim como conduzir a cura através de um tratamento. No entanto, mesmo diante da tentativa de “retocar a fotografia”, ou seja, melhorar a aparência das coisas, resta a necessidade de remanejar a configuração sensível do mundo habitado – de modo que o trabalho de retoque diante do encontro com as forças obscuras seria infinito –, e o peso dessa vontade contraditória que colide com suas próprias limitações e impasses diante do mundo social promove uma colisão que transborda a capacidade racional e cognitiva do ser humano em encontrar respostas. Coloca-se a necessidade de aprender a, apesar de todo o caos, manter o mínimo controle sobre a implosão e reconstrução das fronteiras entre os existentes vivos e não vivos, que toma parte na vida através do uso de uma linguagem que oscila entre a encarnação e a desincorporação.

Referências

ASPE, Bernard. A revolução sensível. *Aisthe*, v. 7, n. 11, p. 61-88, 2013.

EMPIRICO, Sexto. Hipotiposes Pirrônicas (Livro I). *O que nos faz pensar?*, v. 9, n. 12, p. 115-122, 1997.

FLAUBERT, Gustave. *Bouvard e Pécuchet*. Lisboa: Edições Cotovia, 2015.

IBSEN, Henrik. *O pato selvagem* (1884). Disponível em: <https://vdocuments.mx/o-pato-selvagem-ibsen.html>. Acesso: 03ago. 2021.

LAAN, Thomas F. Van. The Novelty of The Wild Duck: The Author's Absence. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, v. 1, n. 1, p. 17-33, 1986.

RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: escenas Del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *Apartilhadosensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *L'inconscient esthétique*. Paris: Éditions Galilée, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. *Mute speech: literature, critical theory, and politics*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. São Paulo: Editora 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. *Novos Estudos*, n.86, p.75-90, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Friedrich Schlegel e Novalis: Poesia e Filosofia. *Revista Terceira Margem*, v. 10, n. 15, p. 95-111, 2006.

WIEDNER, Elsie M. Emma Bovary and Hedda Gabler: A comparative Study. *Modern Language Studies*, Selinsgrove, v. 8, n. 3, p. 56-64, 1978.

Referência para citação deste artigo

CHAVES, Ana Carolina Calenzo. A palavra muda de Rancière através de um diálogo entre Flaubert e Ibsen. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 3, número 2, p. 192–224, dezembro de 2021.