

Rancière: história, narrativa, indiferença

Pedro Hussak van Velthen Ramos¹

Resumo: O presente artigo procura mostrar que Rancière articula o problema da História com a ficção, ao mostrar que, em grande medida, toda construção discursiva que visava dar um sentido à história articulando os fatos em direção a uma meta é o resultado de uma analogia com as regras de estruturação da narrativa do regime representativo das artes, a qual dava um primado da ação sobre a passividade no sentido de encontrar um desenlace final. Rancière sustenta que no século XIX, a circulação do romance operou uma transformação nas regras de verossimilhança ao introduzir o que ele chama de *palavra muda* que, ao invés de estruturar-se com base na trama, produzia uma suspensão na temporalidade, o que produz outra dimensão estética, o *ne rien faire*.

Palavras-chave Rancière, filosofia francesa contemporânea, estética

Abstract: The present article aims to show that Rancière articulates problem of History with fiction when he explains that, in great measure, all discursive construction that tried to give to a direction to history articulating the facts in direction to a goal is the result of an analogy with the construction rules of the narrative of the representative regimen of the arts, which gave a primate of the action on the passivity in the direction of finding an outcome end. Rancière supports that in century XIX, the circulation of the romance operated a transformation in the rules of verisimilitude when introducing what he calls *la parole muette* that, instead of structuralizing on the basis of the plot, produces a suspension in the temporality, therefore in History, and supplies to one another aesthetic dimension : *le ne rien faire*.

Key-words: Rancière, contemporary french philosophy, aesthetics

Para compreender o pensamento político e estético de Rancière, é preciso, antes de mais nada, desfazer um mal entendido que uma primeira leitura apressada poderia ocasionar, pois se se trata de um pensamento político baseado na crítica à dimensão do *consenso*, este não deve ser entendido simplesmente como um acordo entre duas ou mais partes com vistas a equacionar um conflito. Tal como se pode ler em *La Méésentente*, o consenso deve ser entendido muito mais como a agregação do consentimento da coletividade a fim de garantir a instauração de uma ordem policial, cuja noção também não está livre de causar equívocos, pois ela, nesse sentido, não é nem a "instituição policial", nem as "técnicas disciplinares", mas simplesmente uma operação de divisão que distribui as ocupações, os modos de visibilidade e a linguagem, definindo ao mesmo tempo os poderes e quem pode tomar parte nos lugares socialmente estabelecidos². Tomado a partir de um ponto de vista global, o consenso, hoje, tem a forma do pensamento gerencial o qual define as funções das relações sistemáticas, características do mundo produtivo, de meios que visam a resultados eficientes. Disto

¹ Prof. Dr. de Estética na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Bolsista pos-doc CAPES Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (phussak@gmail.com)

² RANCIÈRE, J. *La méésentente*. Paris: Galilée, 1995. p. 51

resulta o sentimento de que, hoje, o domínio da economia em escala mundial, ao aplacar as diferenças e alongar os povos em um só, controla todas as dinâmicas da vida³.

Ao adotar a crítica ao consenso como o elemento central de seu pensamento, Rancière quer mostrar que a política em sentido próprio só pode existir quando produz um litígio em relação à ordem policial que consiste na reivindicação de igualdade que embaralha as hierarquias sociais e os termos da partilha. Ao retirar um corpo do lugar no qual ele estava previamente destinado a ocupar, a política caracteriza-se pela possibilidade de dar visibilidade aos *sans part* que, reivindicando justamente tomar parte, restabelecem um elemento comum.

Portanto, o dissenso não significa discordância entre duas posições, mas o conflito entre duas lógicas que não se encaixam – a policial e a política. A essas duas lógicas correspondem dois modos de subjetivação específicos que, por sua vez, estão conectados com certa dimensão estética. No primeiro caso, para que haja produção de consenso é preciso um acordo entre a regra de apresentação das coisas e o modo de interpretação de seu sentido, o que impede a possibilidade da pluralidade de interpretações e o surgimento de novas perspectivas sobre algo. Já a política implica, ao contrário, em outro modo de subjetivação particular, a saber, a reivindicação de igualdade, que produz ao mesmo tempo uma mudança real na configuração social e uma transformação no plano da experiência subjetiva.

Pensar a política como modo de subjetivação constitui uma das chaves para se pensar a articulação ente estética e política, pois o que Rancière entende por "partilha do sensível" deve ser pensado a partir do modelo filosófico conhecido como transcendental. Assim como Kant, na *Estética Transcendental*, dizia que o espaço-tempo são condições de possibilidade *a priori* de qualquer experiência, o pensador francês sustenta que a distribuição social dos lugares e das ocupações determinam os modos de ver e sentir, modos esses que são transformados quando confrontados com as formas dissensuais da política⁴.

A arte é política não porque apresenta um conteúdo engajado em que o artista defende tal ou tal causa, mas porque distribui o sentido. Rancière quer discutir essa tese particularmente em relação ao problema da literatura, e, por isso, propõe uma interpretação política do problema da escrita no *Fedro* de Platão. Diferente do diálogo vivo, a letra é "órfã", e, sem um pai para defendê-la, dirige-se indiscriminadamente a "qualquer um". Rancière opõe a circulação livre da letra à noção da justiça da

³ “A longa degenerescência e o brutal destruição do sistema soviético, como o enfraquecimento das lutas sociais e dos movimentos de emancipação permitiram que se instalasse a visão consensual alcançada pela lógica do sistema oligárquico. De acordo com esta visão, não há senão uma única realidade que não nos dá escolha de interpretá-la e nos pede apenas respostas adaptadas que são as mesmas, quaisquer que sejam nossas opiniões e aspirações. Esta realidade se chama economia: em outros termos o ilimitado do poder da riqueza” Cf. RANCIÈRE, J. *La haine de La démocratie*. La fabrique, 2005. p. 85 (tradução nossa)

⁴ “Se nos mantivermos na analogia, podemos entender a partilha do sensível em um sentido kantiano – eventualmente revisitado por Foucault –, como o sistema de formas *a priori* que determinam o que dá sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do barulho que define ao mesmo tempo o lugar e o desafio da política como forma de experiência”. Cf. RANCIÈRE, J. *Le Partage du sensible*. Paris: Fabrique, 2014. pp. 13-14 (tradução nossa)

República, cujo principio básico é a restituição – a cada qual o que lhe é de direito. Se, para que a comunidade funcione, cada um deve ater-se exclusivamente à tarefa que lhe foi "naturalmente" destinada, é possível entender, então, que o poeta, no livro X, é expulso não tanto porque ensina fábulas moralmente condenáveis, mas porque se apresenta como um ser duplo, capaz de fazer duas coisas ao mesmo tempo, dividindo a temporalidade daqueles que não têm tempo senão para fazer uma só coisa⁵.

No entanto, Rancière opõe o caráter democrático da livre circulação da letra não apenas contra a noção de justiça como restituição no pensamento platônico, como também às regras de composição poética e retórica das "Belas letras", cuja tradição remonta ao legado aristotélico e latino. Tais regras de argumentação visavam estabelecer um discurso bem argumentado com o objetivo da persuasão. As fases do discurso, a *inventio*, a *dispositio* e a *elocutio*, estruturavam-no a fim de definir respectivamente o que dizer, a ordem da exposição do tema e o modo de adornar a linguagem. Esta última figura, a elocução, versa sobre o modo de expressão correto para a transmissão de uma mensagem, levando-se em conta tanto o público-alvo – a tragédia para os "homens livres" e a comédia para o "povo" – quanto o estilo adequado para o tema tratado – a um tema heróico, por exemplo, não convém uma linguagem cômica⁶. (Rancière, 2010, pp. 44)

As regras de argumentação produzem as hierarquias que caracterizam o regime representativo das artes, definindo, portanto, a superioridade de certos gêneros literários sobre outros, bem como a que tipo de público convém apresentar tal ou qual obra. A literatura, ao contrário, quando se dirige a qualquer um, sem buscar alcançar determinado efeito no sujeito, realiza o que Rancière compreende por emancipação. O leitor emancipa-se quando é capaz de produzir por si mesmo seus próprios juízos, comparações, interpretações. Assim, ele coincide com Kant quando argumenta que a obra de arte deve ser capaz de engendrar um processo comunicativo, cujo resultado será a criação de um *médium* que favoreça as disputas hermenêuticas em torno dela.⁷

A questão da formação de uma *comunidade de iguais* – a que *Aux bords du politique* dedica toda uma seção⁸ – que a escrita promove é perseguida por Rancière pelo menos desde *Le nuit des prolétaires*, no qual ele sustenta, baseando-se em pesquisas de arquivo, que a literatura realiza uma forma de política com relação aos operários franceses do século XIX extremamente diferente daquela proposta pela ideia de que alcançando a consciência de classe a organização dos trabalhadores levaria à revolução social. A "noite", e os processos imaginativos a que lhe estão relacionados, possibilitou

⁵ RANCIÈRE, J. *Le Partage du sensible. op. cit.* p. 14

⁶ *Id.* *La parole muette*. Paris: Fayard, 2010, p. 44.

⁷ Tal pensamento fornece subsídios para a discussão em torno do papel da crítica de arte que, caso parta do pressuposto igualitário de Rancière, não pode ter a tarefa de esclarece ou desmistificar a obra de arte, mas contribuir, fazendo o uso público da razão como queria Kant, no sentido de aumentar a partilha.

⁸ A política entendida como a parte dos sem-parte em *Aux bords du politique*, mas também em *La mésestante*, passa obrigatoriamente pelo problema da linguagem como elemento constitutivo da comunidade: "A pressuposição igualitária, a invenção comunitária do discurso pressupõe uma invasão primeira que introduz na comunidade seres falantes entre aqueles que não eram contados ali". Cf. RANCIÈRE, *Aux bords du politique*. Paris: Galimard, 2012, pp. 164-165 (tradução nossa). O reconhecimento como ser falante inclui na comunidade aqueles que antes não eram contados, daí o peso que a palavra escrita possui para Rancière no processo emancipatório.

para aqueles primeiros proletários outros modos de subjetivação que não lhes era inicialmente destinados.

Se Rancière pretende pensar os laços desfeitos por uma certa postura pós-moderna entre arte e emancipação, ele não o faz para restaurar o projeto de uma educação estética do século XVIII, cuja concepção partia do princípio de que uma formação cultural colaboraria para que gradualmente a humanidade chegasse a um grau superior de esclarecimento. A discussão em torno do conceito de "partilha do sensível" aponta que a arte mais do que acrescentar algo para o elevar o nível cultural do indivíduo, ao contrário, rouba-lhe algo, descentrando-o de sua posição consolidada. O que Rancière retira da lição de Joseph Jacotot no livro *Le maître ignorant* é que a emancipação não é um fim a ser alcançado pelo qual um sujeito ajuda outro a sair da sua "menoridade", mas um princípio a ser adotado no processo pedagógico – "Todas as inteligências são iguais". O seu princípio contrário, o embrutecimento, ocorre justamente quando há a submissão de uma inteligência à outra, quando o mestre coloca-se na posição de quem precisa explicar algo a quem supostamente não é capaz de aprender por si mesmo⁹.

Rancière transpõe essas considerações, em *Le spectateur émancipé*, em torno do modelo pedagógico para a questão estética a fim de elaborar sua crítica às ilusões criadas ao que nos anos 1960 chamava-se "arte crítica". Tal proposta revelou-se falha porque partia do princípio de que a obra de arte seria capaz de desvendar os mecanismos de dominação ideológica para converter o espectador/leitor "passivo" em "ator" consciente para a transformação do mundo. Rancière argumenta que, tal como o caso do "mestre ignorante", há aqui a pressuposição de uma inteligência seria superior à outra, e, no fundo, quem quer envolver-se em política já está de alguma forma previamente convencido a entrar no âmbito da participação, e não seria o desvelamento dos mecanismos de dominação ideológica que faria algo pela politização do cidadão¹⁰.

A tese de Rancière é que a arte é política na medida em que promove certos processos de equivalência no sensível, e, por isso, ele é especialmente atento ao papel que o acontecimento literário do romance no século XIX teve na Europa. O romance pode ser entendido como um gênero sem gênero porque suprime a hierarquia dos temas dignos ou não de serem representados ao promover uma equivalência dos assuntos contrapondo-se assim à ideia de que há gêneros adequados para cada tema e público, como as "Belas letras" estabeleciam como norma. *Madame Bovary*, aparece, sob esse aspecto, como modelar, pois a despeito do elitismo cultural de Flaubert, o livro mostra que "qualquer assunto", mesmo o mais prosaico, assim como "qualquer um", mesmo uma personagem supostamente sem importância, pode ser digno de interesse de representação.¹¹

O romance afirma a potência muda do mundo, decifrando e reescrevendo os signos históricos inscritos sobre as próprias coisas, e Rancière opõe a esta *palavra muda* – que não pode nem dizer outra coisa que ela diz, nem parar de falar, portanto uma palavra que fala e se cala, fala e não fala, sabe e não sabe o que diz – a *palavra em ato*, uma

⁹ RANCIÈRE, J. *O Mestre ignorante: cinco lições de emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, pp. 27-30

¹⁰ *Id.* *Le spectateur émancipé*. Paris: Fabrique, 2009, pp. 30-55.

¹¹ *Id.* *Partage du sensible. op.cit.*, pp. 48-49

palavra guiada por uma significação e que busca assegurar um efeito. Atendo-se mais a um processo descritivo que a uma ação dramática, o romance revela o tempo lento das coisas, pois não se trata mais de contar uma história, mas agenciar signos. No lugar das regras clássicas de construção da narrativa as quais basicamente constituem-se na estrutura tríplice de conflito-ação-desenlace, no romance a linguagem adere ao próprio corpo das coisas. Ao invés da trama – que articula personagens, situações, objetos e ideias segundo determinadas regras de verossimilhança – o romance descobre a poesia inscrita no sentir o mundo ao redor. O romancista, por seu turno, torna-se um geólogo ou um arqueólogo, que recolhe vestígios e exume fósseis, traduzindo os hieróglifos inscritos nas coisas. O livro chamado *La parole muette* trata justamente de uma poética causal da narrativa para uma poética expressiva da linguagem¹².

É assim que a literatura promove uma equivalência sensível: não apenas porque há uma indiferença no que toca aos temas e personagens, mas porque descortina a possibilidade de que todo sujeito possa sentir o mundo e, pela linguagem, compartilhar essa experiência.

Ao rompimento da hierarquia das Belas letras e das Belas artes, Rancière denomina "Revolução estética" a qual, por sua vez, produz, em oposição ao "regime representativo", um novo regime de identificação das artes: o "regime estético". Este regime caracteriza-se por não pressupor nenhuma forma de adequação entre os gêneros artísticos que qualificam as coisas da arte não segundo as regras da sua produção, mas por identificar-las como pertencendo a um sensório próprio e a um modo específico da experiência. Em grande medida, o tema da revolução estética em Rancière guarda uma estreita relação com a problemática da morte da arte em Hegel que *grosso modo* significa que o vínculo entre a Ideia e sua expressão sensível teria sido superado após o advento da arte romântica, a arte cristã no vocabulário hegeliano, para dar lugar historicamente a uma sociedade guiada pelo saber racional. Embora o quadro seja de um pintor espanhol, Murillo, a referência a *Meninos comendo uvas e melões*, nas *Lições sobre estética*, vai no mesmo sentido da admiração de Hegel em relação à arte holandesa, pois longe dos grandes temas religiosos, o que se vê são simplesmente dois mendigos comendo. O comentário que Rancière faz a este fragmento na segunda cena de *Aisthesis* radicaliza a posição hegeliana ao afirmar que a pintura holandesa representa a liberdade de um povo não tanto porque apresenta cenas do trabalho cotidiano ou naturezas-mortas contrariamente ao conteúdo religioso que caracterizava a arte anterior, mas porque ao colocar um conteúdo prosaico o que se faz é produzir uma *indiferença* com relação ao próprio conteúdo. Ele poderia ser, portanto, *qualquer um*, inclusive dois mendigos comendo. Ao libertar-se do tema, a pintura volta-se para pintar a si mesma, e a liberdade surge da possibilidade de admirar o próprio ato de pintar, independente do que está sendo representado¹³.

No entanto, quando se fala em uma revolução estética e busca-se demarcá-la historicamente, não é para identificá-la com os ditames da revolução política; elas mesmas possuem temporalidades diferentes e não coincidentes. Sobre isso, afirma Rancière no final do prelúdio de *Aisthesis*: “A revolução social é filha da revolução estética e não pode negar esta filiação senão transformando em polícia de exceção uma

¹² *Id. La parole muette.op. cit.*, p. 41

¹³ *Id. Aisthesis*. Paris: Galilée, 2011, pp. 41-60

vontade estratégica que tinha perdido seu mundo”¹⁴. Esta passagem finaliza um parágrafo em que Rancière recusa o total afastamento de um espírito apressado poderia no seu pensamento entre a estética e uma ação política revolucionária real, pois que se trata de entender que a transformação na esfera sensível a partir do tecido comum promovida, no século XIX, pela circulação da literatura, a qual deve ser entendida como uma "estética primeira" que constitui o solo a partir do qual o sonho da igualdade política podia aparecer. A revolução estética, uma revolução latente e silenciosa, encontra seu sentido político não porque produza uma "consciência revolucionária", mas porque, pelo poder das palavras, produz um modo de subjetivação que retira o sujeito de sua "destinação natural".

Rancière considera que, com isso, está dando sua contribuição particular para o debate em torno da estética moderna ao mostrar que por baixo das grandes teses que caracterizaram o modernismo, há outra ideia da modernidade artística. Se a noção de *modernidade* suscita-lhe pouco interesse, isso se deve ao fato de que ele considera que sua contribuição para os debates estéticos está justamente em pensar a modernidade artística fora dos modelos tradicionais de explicação em torno do modernismo, particularmente aqueles que o pensam a partir do problema do desenvolvimento formal. As teses do modernismo devem, ao contrário, ser entendidas a partir do surgimento de um regime específico de identificação das artes, o regime estético, que promoveu na esfera artística uma *equivalência* sensível em oposição às hierarquias do regime representativo.

É à luz da revolução estética que, em *Partage du sensible*, são discutidos termos como modernismo, pós-modernismo e vanguarda¹⁵. No caso das vanguardas históricas, que mantinham uma utopia ligada à revolução política, é preciso apontar a falha em seu projeto justamente porque queriam, ao lançar mão do projeto de integrar a arte com a vida, realizar a utopia da revolução política. Propondo um rompimento com o passado, as vanguardas históricas vincularam-se à utopia política do progresso e da emancipação humana como uma meta histórica a ser alcançada, e tomando de empréstimo o termo do vocabulário militar – significando o que vai à frente –, aliou ao mesmo tempo um sentido político e estético: no primeiro caso, trata-se do partido que, conhecendo a direção da história, seria capaz de conduzir a massa no sentido da revolução; no segundo, a antecipação das formas da sociedade que viria no futuro. Com o fim das ilusões revolucionárias, a vanguarda artística viu seu projeto inicial de integração da arte com a vida fracassar.

Neste sentido, o *pós-modernismo* – que em um primeiro momento foi identificado com o hibridismo das linguagens e a fluidificação das fronteiras entre as artes – ganhou sua verdadeira face com as reflexões de Lyotard em torno do sublime que, segundo Rancière, devem ser entendidas como um diagnóstico de uma época. Com o fim das ilusões utópicas em relação ao futuro das vanguardas, a arte voltou seu olhar para o passado e adotou como tarefa a elaboração da memória do sofrimento humano, passando a encarar o problema de como se posicionar em sua dimensão formal diante dos genocídios e violações dos direitos humanos no século XX. A resposta da estética

¹⁴ *Id. Ib.* p. 17. (tradução nossa) Sobre a relação entre a revolução estética e a revolução política, ver artigo de Bernard Aspe *A revolução sensível*.

¹⁵ *Id. Partage du sensible., op. cit., pp, 26-45*

do sublime de Lyotard é de que não haveria uma representação cabível para o sofrimento e disso se deduz o estabelecimento do tabu da não-representação como forma de lidar com a memória do sofrimento¹⁶.) Segundo Rancière, a estética do sublime pós-moderno deve ser entendida em relação ao próprio projeto do modernismo já que ela não expressa outra coisa senão o luto e o desencanto com as promessas não realizadas pelo projeto das vanguardas¹⁷

Rancière adota como estratégia um método em que se estabelecem comparações tanto no que se refere ao fato de que é possível pensar as hierarquias do regime representativo como análogas àquelas produzidas no plano social, quanto ao fato de que a equivalência sensível trazida pelo regime estético ser análoga à igualdade no plano político. Para o que nos interessa, cabe mostrar como as regras de composição da narrativa tradicional foram transpostas para o plano político, produzindo uma "narrativa" que aproxima História e ficção e que a era da estética trouxe outra promessa no campo da política que Rancière nomeia de "princípio da indiferença". É assim que a terceira cena de *Aisthesis*, *Le ciel du plébein*¹⁸ (Rancière, 2011, 61-78), enfoca uma passagem no final de *Le rouge et le noir* que narra a personagem principal, Julien Sorel, no momento em que se encontra preso, após ter dado um tiro em Madame de Renal. O herói que passou todo o livro elaborando a cada instante seus gestos, palavras e atitudes; o filho do povo que calcula os fins e meios para ascender socialmente, na prisão desfruta enfim uma felicidade perfeita – o *ne rien faire*. Rancière quer imaginar que com isso é suspendida toda a rede de intrigas que caracteriza a lógica ficcional de causa e efeito, colocando a personagem em uma relação feliz de indiferença em relação às coisas, cujo resultado é a equivalência sensível da experiência de "sentir o mundo", a qual pode ser partilhada por qualquer um.

Também a primeira cena de *Aisthesis*, que consiste em uma análise de uma passagem que descreve um torso grego em *História da arte na antiguidade* de Winckelmann, adota como fio condutor o problema da indiferença¹⁹. Naturalmente, é de causar alguma estranheza o fato de *Aisthesis* começar em 1764 sua contrahistória do modernismo já que o que estava em jogo para o autor alemão era, em grande medida, fundar o ideal, que mais tarde vai guiar todo neoclassicismo do século XIX, da norma estética baseada nos princípios clássicos da harmonia das proporções que define o discurso da representação como a ordenação de um corpo com membros bem ajustados.

Para entender por que Rancière recorre a Winckelmann é preciso levar em conta o próprio procedimento do livro que se compõe por *cenais*. Como é dito na introdução, o método de *Aisthesis* é inspirado em *Mimesis*, de Erich Auerbach, com a diferença de que não se trata de discutir o devir literário ocidental, mas oferecer uma perspectiva sobre o modernismo a partir de estratos que evocam diferentes artes como a dança, o teatro, o cinema, a fotografia. As cenas são fragmentos de textos que não necessariamente estão de acordo com o todo da obra da qual ele foi extraído. Assim, tanto faz se a cena vem de uma grande obra ou de uma crítica de arte em um jornal, a questão é a força que ela vai encontrar no sentido de fazer certas relações e mobilizar

¹⁶ Cf. LYOTARD, J.F. *L'inhumain: causeries sur temps*. Paris: Galilée, 1993

¹⁷ RANCIÈRE, J. *Partage du sensible*. , op. cit. P. 41

¹⁸ *Id. Aisthesis*, op. cit. pp. 61-78

¹⁹ *Id. Ib.* pp. 19-40

certas percepções: "a cena não é a ilustração de uma ideia. Ela é uma máquina ótica que nos mostra o pensamento ocupado em tecer laços que unem percepções, afetos, nomes e idéias, em constituir a comunidade sensível que esses laços tecem e a comunidade intelectual que torna esse tecido pensável"²⁰. O procedimento aqui é inspirado na montagem cinematográfica: uma vez retirado do contexto, um extrato pode produzir novos significados ao ser articulado como outros. Os textos heterogêneos entre si ganham sentido ao serem colocados lado a lado formando uma espécie de discurso no qual a visualidade tem um papel fundamental.

Por isso, quando retira uma passagem em que uma estátua mutilada é apresentada como a expressão mais alta do povo grego, Rancière produz uma fissura no pensamento de Wickelmann sobre o corpo harmonicamente constituído na medida em que a interpretação de *Aisthesis* ressalta o fato de que a admiração aqui não é pelo Hércules vencedor dos 12 trabalhos, mas por um corpo privado de qualquer membro próprio para qualquer ação de força. De mais a mais, a estátua representa um herói acolhido pelos deuses após terminar seus trabalhos, um herói que descansa, cuja ação não é mais do que motivo de lembrança e contemplação. Se Wickelmann mostra que os músculos do Torso são como as ondas do mar, é porque a natureza, que serve como modelo do belo, caracteriza-se justamente pela potência indiferente do repouso. O corpo grego legado à posteridade então não seria o corpo unitário que celebraria a perfeição da vida coletiva, mas um corpo definitivamente fragmentado, separado de si mesmo, muito diferente do corpo do guerreiro ativo. Assim, o corpo não seria a representação de uma sociedade saudável, tal como aparece na estética oficial dos regimes totalitários. Se a representação dos deuses pela escultura grega está dentro de um contexto religioso, a democracia nasce justamente pela indiferença em relação aos deuses, cuja expressão é a ruptura de todo laço determinado entre uma presença sensível e um público que seria *seu* público. Mas se é assim, o laço entre a arte e a política que o regime estético estabelece não é, portanto, aquele de uma relação direta entre uma forma sensível e uma forma de pensamento que lhe corresponda, mas, ao contrário, o desentendimento entre estas duas esferas, o que implica portanto, no fato de que a presença sensível não está vinculada a uma significação precisa e fechada, mas aberta às disputas hermenêuticas.

De maneira geral, a concepção da política da arte tal como entendido por certa visão de uma estética dita marxista adotava como premissa a ideia de que a obra poderia realizar um efeito no espectador no sentido de retirá-lo de sua "passividade" e colocá-lo na dimensão da "ação", uma vez que somente a *práxis* política seria transformadora. Diferentes propostas estéticas do século XX guiaram-se por esta ideia: as vanguardas russas, Brecht, Guy Debord, a defesa marxista do abstracionismo em pintura nos anos 1950, as concepções revolucionárias da arte na América Latina do anos 1960/70, entre outras. Para Rancière, a promessa da estética não é a de retirar sujeito de sua condição "passiva" e colocá-lo na dimensão da "ação" política, mas, ao contrário, desmontar esta separação entre "ativo" e "passivo". Mais uma vez é possível encontrar a estratégia do pensamento por analogias entre o estético e o político: se a revolução *política* solicita a ação visando alcançar um fim, a revolução estética na literatura implicou o rompimento com a relação do estabelecimento de meios para alcançar determinados fins.

²⁰ *Id. Ib.*, p. 12

Como foi visto, Rancière coloca-se em franca oposição às regras de composição para estruturar a narrativa. Cabe remarcar que essa compreensão ficcional foi transposta para certa filosofia da história, invertendo o primado da *Poética* de Aristóteles de que a poesia é superior à história porque ela consegue estruturar certa relação causal entre os acontecimentos chegando a um desenlace final. Toda teoria da história moderna de matriz hegeliana procurava mostrar justamente como, tal como na ficção, os fatos poderiam estar articulados no sentido de conduzir a história na direção de uma meta. Assim como é possível fazer uma analogia entre a narrativa clássica e certa teoria da história, Rancière vai sustentar que a revolução estética promovida pela literatura no século XIX engendra outra relação com a história já que a literatura passa a expressar a significação inerente a toda coisa muda.

Em seu livro, *Figures de l'histoire*, o pensador francês mostra como a pintura histórica europeia produziu como um dos seus temas principais imagens dos "grandes homens", cuja analogia com o "espírito do mundo" hegeliano é evidente – aqueles homens que fazem a história andar. A passagem entre as hierarquias que definiam os "grandes temas" a serem representados, cujas cenas históricas tinha evidente destaque, para a indiferença constitui o procedimento de base daquilo que Rancière entende por "revolução estética". Se a construção da história como uma narrativa precisa do herói como aquele que *age* e assim faz a história, imaginar outra dimensão da história significa projetar na imagem que lhe é criada para além de seus signos visíveis: "a história é o tempo em que aqueles que não têm o direito de ocupar o mesmo lugar podem ocupar a mesma imagem"²¹. Retirar a hierarquia entre "os que fazem" e "os que não fazem" a história significa partilhar as diversas temporalidades que a constituem, tornando-a efetivamente a história de qualquer um.

A história não é uma marcha, mas uma interrupção. Daí a noção schilleriana de *jogo* ser tão importante para o pensamento de Rancière, particularmente pelo fato de ele ser um conceito-chave na era da estética, pois a partir dele é possível entender em que sentido o século XVIII posicionou a arte como pertencente a certo tipo de sensibilidade que produzia uma indiferença com relação à racionalidade de meios e fins da sociedade burguesa que se formava e do mundo do trabalho que lhe era associado. Em outro contexto, afirma Giorgio Agamben que o jogo é um "meio puro", um meio que não visa a uma finalidade, ou seja, ao suspender a esfera da atividade, o jogo afirma-se como uma atividade que não tem outro fim senão ela mesma²².

Schiller faz uma leitura política do "livre jogo das faculdades" da *Crítica da faculdade de julgar*, pois se Kant quer pensar sobre o juízo de gosto – cuja universalidade "sem conceito" só pode ocorrer graças a um acordo entre a liberdade da imaginação e a legalidade do entendimento –, Schiller considera que a estética poderia servir como um princípio de organização social. Espantado com terror que se seguiu à Revolução Francesa ele acreditou que a barbárie surgiu exatamente do fato de que havia um erro ao considerar a razão como a essência do homem uma vez que ele é um "cidadão de dois mundos". Portanto, entre a divisão tradicional entre o impulso formal, ligado à razão, e o impulso material, ligado à sensação, seria o caso de encontrar um terceiro, o *Spieltrieb*, o impulso lúdico, que poderia constituir-se como outro princípio de

²¹ RANCIÈRE, J. *Figures de l'histoire*. Paris: Puf, 2012, p. 19 (tradução nossa)

²² AGAMBEN, G. *Profanaciones*. Trad. Edgardo Dorby. Barcelona: Anagrama, 2005, p. 99

organização social. O jogo suprime as dicotomias entre a ideia de uma "forma" ativa que modela uma "matéria" passiva, suspendendo ao mesmo tempo o poder cognitivo, que a tudo determina segundo categorias, e a sensação, que coloca os objetos no plano do desejo.

Rancière interessa-se muito particularmente pelo fato de que o jogo aponta para a superação da dicotomia entre o trabalho intelectual e a servidão do trabalho manual, pois o regime representativo estabeleceu as Belas artes como pertencentes às "artes liberais" em oposição às "artes mecânicas", emancipando assim a figura social do artista daquela do artesão. O regime estético, ao contrário, produziu um modelo de identificação que deixa a arte em uma fronteira entre a sua autonomia e sua diluição entre os objetos cotidianos. Portanto, não é de se espantar que Rancière admire tanto os movimentos que visaram incorporar a estética à vida cotidiana, como *art déco*, *arts and crafts* e *Bauhaus*²³.

No entanto, se o filósofo francês reivindica para seu pensamento uma proximidade com Schiller, esta também se reveste de problemas, pois ele também aponta para o fato de que o projeto de uma educação estética é o pano de fundo da proposta de integração da arte com a vida levada a cabo pelas vanguardas históricas. Assim, se Rancière demonstra, em vários momentos, uma admiração pelas vanguardas russas e pelo construtivismo isso acontece porque ele procura fazer uma interpretação que aponta para uma dimensão que ultrapassa o seu caráter "produtivista". O comunismo, assim, vê-se envolto em uma contradição fundamental entre os seus objetivos e os meios para alcançá-los, pois ao mesmo tempo em que crê que a superação do conflito de classe viria pelo desenvolvimento das forças produtivas, ele aponta para a superação da exploração do trabalho. A propósito do cinema de Vertov, afirma pode-se ser em *Les écartes du cinema*:

O tempo em que o socialismo científico pretendeu refutar o socialismo utópico, ligando o futuro comunista ao desenvolvimento intrínseco das forças produtivas, é também o tempo que rompeu com as teorias que atribuíam à vida um propósito e à ciência a tarefa de conhecer esse propósito e de definir os meios de alcançá-lo. "A vida não quer nada" é o segredo niilista que corrói por dentro os grandes otimistas científicos e cientificistas do século XIX. A ciência marxista camufla o segredo ao transformar essa ausência de fins em estratégia dos meios e dos fins: explica que o avanço para o socialismo deve combinar-se com a expansão das forças produtivas, não pode antecipar o desenvolvimento do processo e impor seus desejos à marcha das coisas. Mas, por trás da ideia da ciência que vai seguindo o movimento da vida, há um saber mais secreto: o pressentimento destruidor de que esse movimento não vai a lugar nenhum, que a vontade de transformar o mundo não está garantido por nenhuma realidade objetiva²⁴.

A ideia de que a arte, no paradigma formado pelo pensamento estético, promete de alguma forma a libertação da servidão do trabalho é amplamente explorada em *La nuit des prolétaires*, cujo objetivo é justamente mostrar como, diferente das promessas de revolução social que a "consciência de classe" prometia, o contato particularmente com a literatura levou certos proletários franceses a sair do destino que o mundo produtivo reservava-lhes para quebrar as hierarquias que os dividia daqueles que supostamente eram os privilegiados por terem acesso ao pensamento e à cultura. Tal temática interessou também a Theodor Adorno que, na famosa interpretação do episódio de

²³ RANCIÈRE, J. *Aisthesis*, op. cit., pp. 161-183

²⁴ *Id. As distâncias do cinema*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 44

Ulisses com as sereias na *Dialética do esclarecimento*, acentua o fato de que enquanto o indivíduo burguês pode desfrutar de um pouco da felicidade prometida pela obra de arte, os remadores são obrigados a trabalhar com cera no ouvido.

Grande parte do projeto de contra-leitura do modernismo levado a cabo em *Aisthesis* consiste em elaborar esta promessa do *ne rien faire* que está na base do regime estético das artes. Se esse tema aparece, como vimos, na interpretação da felicidade de Julien Sorel experimenta na prisão, ele repercute por todo o livro. Rancière busca na era da estética subsídios para pensar os laços entre arte e política hoje para mostrar que o que a construção daquele paradigma prometia não era aquilo que conduz à ação, mas ao contrário: a indiferença.

Sob muitos aspectos, o pensamento estético-político de Rancière pode decepcionar alguns que esperam ver ali a saída para os impasses colocados no século XX. Rancière recusa-se a dar uma resposta à pergunta *que faire?*, tanto em política quanto em estética. No entanto, não há dúvida que reconsiderar a estética em termos de um discurso político da emancipação, que fora decretado caduco com fim das grandes narrativas, abre uma nova perspectiva em relação às considerações pós-modernas que dominaram a estética nas últimas décadas.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, G. *Profanaciones*. Trad. Edgardo Dorby. Barcelona: Anagrama, 2005.
- RANCIÈRE, J. *Le spectateur émancipé*. Paris: Fabrique, 2009.
- _____. *La nuit des prolétaires: archives du rêve ouvrier*. Paris: Fayard, 2012. (Collection Pluriel)
- _____. *Aisthesis*. Paris: Galilée, 2011.
- _____. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.
- _____. *Le Partage du sensible*. Paris: Fabrique, 2014.
- _____. *O Mestre ignorante: cinco lições de emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002
- _____. *La haine de la démocratie* Paris: La fabrique, 2005.
- _____. *La parole muette*. Paris: Fayard, 2010. (Collection Pluriel)
- _____. *Figures de l'histoire*. Paris: Puf, 2012.
- _____. *La mécontente*. Paris: Galilée, 1995.
- _____. *O desentendimento*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 34, 1996.
- _____. *Les écarts du cinéma*. Paris: La Fabrique, 2011.
- _____. *As distâncias do cinema*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. (Coleção Artefíssil)
- _____. *Aux bords du politique*. Paris: Galimard, 2012.
- LYOTARD, J.F. *L'inhumain: causeries sur temps*. Paris: Galilée, 1993.