

Contribuição a uma crítica da representação – do diálogo engendrado por distâncias

A contribution for the critics of representation – about dialogue made by distances

Resumo

Entendendo a instância da representação como normatividade apartada da experiência, tanto no quesito estético quanto no que tange à deliberação da vida em comum, pretende-se uma aproximação das esferas artística e política. No intuito de apontar para a ligação entre ambas as dimensões, mobilizamos algumas reflexões de Jacques Rancière que podem nos levar a uma chave de leitura onde a arte suspende todo o princípio de ação, ensejando assim uma ruptura na ordem da percepção e do aparecer. Neste exercício, ao se privilegiar o cinema, encontra-se ressonância com a literatura, em romances onde o efeito descritivo rompe com qualquer necessidade de resolução diegética.

Palavras-chave: estética; Rancière; cinema; imagem.

Abstract

Understanding the instance of representation as a normativity separated from experience, both in the aesthetic aspect and in what concerns the deliberation of common life, it is intended in this article an approximation of the artistic and political spheres. In order to point to the connection between these two dimensions, we mobilized some reflections of Jacques Rancière that can lead us to an explication where art suspends all principle of action, thus leading to a rupture as well as in perception and appearance. In this exercise, when privileging cinema, one can find resonances with literature, in novels where the descriptive effect breaks with any diegetic resolution necessity.

Keywords: aesthetics; Rancière; cinema; image.

* Professor do Departamento de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio); E-mail: gustavo.chat.gad@gmail.com.

Introdução

Quais são os limites do visível? O mar, uma montanha, o horizonte, além? O que se vê em um filme? Existe um objeto denominado “filme”? Assim direcionar a pergunta sobre a visibilidade nos encarcera no domínio da reprodução do existente. Por analogia, significa reportar-se a alguma mercadoria indifferente, objeto apreciado tão somente por seu preço, mas certamente agradável ou emocionante – como “o” livro ou “a” imagem, ao invés de tratar de construções específicas de linguagem e seu desdobrar no emaranhado histórico de recepções. Admirar “filmes”, de maneira genérica, equivale a endossar não somente, em uma leitura por assim dizer mais empírica, critérios atuais e efetivamente vigentes, mas, além disso, inserir-se em um campo específico da experiência, chancelando-a, assim, enquanto natural ou mesmo necessidade histórica. Ao se radicalizar o argumento, chega-se a uma inusitada inversão de perspectivas, no sentido de se estabelecer a visão como “fato biológico” ou, por vezes, concomitantemente, atrelá-la à monolítica e dogmática esfera da crença – intocada, incriada. Ou, se se quiser, aurática. Um crer para ver que dispensa o acontecimento fundador das potências do visual – e por que não?,- potências visionárias.

O objetivo desse curto texto não é outro senão apontar para a construção do visível, segundo uma leitura inspirada em Jacques Rancière e, assim, nos contrapormos ao dispositivo de compreensão representacional. O termo crítica reclama seus direitos: estabelecer limites. Limites esses não isentos de historicidade, portanto perfeitamente móveis ou imperfeitos. Ressalta-se assim seu caráter, efetivo, de produção de efeitos para a subjetividade, bem como formações impessoais coletivas. Uma vez mais aposta-se no imbricamento necessário entre estética e política, ou, em última instância, entre teoria e prática. Pois, uma ordem representacional geradora de estabilidade (minimamente necessária para interação e reconhecimento) é também instância de controle de horizontes, assim tornados imóveis. Historicizar linhas, formas e contornos também caminha na direção de um ensaio de mapeamento do campo histórico atual – não só naquilo que se apresenta como norma e legitimidade, mas também como novas forças que deslocam sujeitos e coisas e, portanto, seus desdobramentos no prático e no simbólico.

Manifestações estéticas ou artísticas correspondem (ou melhor: se ligam) a regimes práticos e suas instituições e criações políticas. Ao afirmar isso devemos ter o cuidado de não repetir o gesto da adequação entre arte e política, do retorno a uma teoria do reflexo onde a arte não passaria de maquinação consciente do dominador – em oposição à não menos consciente “espontaneidade”

e pureza do dominado. Ambas as perspectivas pretendem se bastar em sua unilateralidade, ou seja, baseiam suas respectivas normatividades em um horizonte não relacional. Atentemos ao fato de não haver adequação e sim um regime de determinação ou relações ritmadas, estabelecendo como consequência visões de mundo representacionais e pontos tanto de contaminação quanto de ruptura. A representação, uma vez absolutizada, freia a experiência, nos separa do campo do possível. A pergunta do crítico deve ser pela desidentificação: onde ocorre? Que forças libera? Quem mobiliza?

Ao pensar com Rancière, vê-se que arte, política e filosofia se enlaçam em um feixe empírico-transcendental, estabelecendo modos e condições de dicção e visibilidade, bem como de atribuição de funções na vida social. Historicizar as condições de possibilidade de pensamento sem no entanto remetê-las a um *telos* e a uma *archê*, eis o desafio. Eminentemente moventes, por assim dizer, tais condições são obra de um “trabalho do acaso” e da instauração de rupturas.

Isso posto, começaremos abordando as relações entre arte e filosofia. Em um segundo momento, teceremos considerações sobre a leitura rancièrreana da sétima arte e suas distâncias e aproximações com as demais formas artísticas. Em seguida, exporemos as razões do desentendimento, comum à arte e política.

Da arte pensativa

Afirmar que uma imagem pensa é, desde a enunciação da frase, atribuir algo a mais à imagem, considerada então para além de objeto do pensamento ou projeção do sujeito. Isso quer dizer, também, que tal imagem é autônoma em relação a seu criador, e que os efeitos eventualmente produzidos em uma experiência não remetem a uma referencialidade. Ora, o que caracterizaria essa espécie de imagens? Segundo Rancière, trata-se de uma zona de indeterminação entre o duplo da coisa e a produção artística. Dito de outro modo, tem-se um *locus* entre pensamento e não pensamento, atividade e passividade¹. Algo existe, mas não se sabe de antemão as razões de sua existência.

Fotografia, mas também o cinema, relacionam o procedimento mecânico com a expressividade criadora (e criada). Se a imagem pode ser reconhecida é porque emite uma “cifra histórica”; por outro lado, para além das variações

1 Rancière, J. *O espectador emancipado*. Tradução Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012 A, p.103.

de modelos representacionais (apresentação direta do pensamento na tradição icônica, figuração poética que substitui um elemento para intensificar o sentido de antemão almejado, à guisa de “ilustração”), a câmera não escolhe o que registra. Não se esposa aqui, porém, o fetichismo da técnica com nova roupagem, segundo o qual uma matéria inerte cede à intenção onipotente do criador graças à sua ação. Mas, antes, é questão de fazer falar os objetos, tratá-los como sujeitos, já que se ouve a palavra muda das coisas. Um material não específico da arte, algo banal ou até utilitário, muda de figura; é, portanto, desde então interrupção e provocador de indiscernibilidade². Estabelece-se uma dialética entre as inscrições dos corpos e seu aparecer bruto. Em suma, esclarece Rancière, “a imagem da arte separa suas operações da técnica que produz semelhanças”³.

O “destino das imagens” é estético, termo tomado aqui em um sentido empírico-transcendental – refere-se ao “modo de ser dos objetos”⁴. Veja-se que Rancière fala em destino, e não em “fim”. A compreensão da imagem propõe uma ontologia histórico-relacional entre “(...) as operações da arte, os modos de circulação da imageria e o discurso crítico que remete à sua verdade escondida [da imagem] as operações de um [do discurso] e as formas de outra [imagem em circulação]”⁵. Trocando em miúdos, a imagem “funciona” num campo de forças, necessariamente aberto ao acaso e explicitado pelo comentário. Ou, ainda, fenomenologia imagética e historicidade da recepção operam em regime de determinação recíproca. Assim sendo, a estética não se oporia a uma “ontologia” enquanto formulação mínima de sentido; sua circulação impessoal responderia, portanto, a uma partilha epocal, cuja estabilidade é efeito contingente. O próprio à imagem é, logo, a suspensão de sentido, o engendramento de distâncias: o desconhecimento de si no espelho, *fada morgana* tornada efetiva.

Não definimos ainda a referida “pensividade”. O horizonte conceitual é, de certa forma, kantiano, uma vez que a forma artística nos submete ao que

2 Rancière, J. *O destino das imagens*. Tradução Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012 B, p.35.

3 *Ibidem*, p.17.

4 Rancière, J. *A partilha do sensível*. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: 34, 2009 A, p.32.

5 Rancière, *O destino das imagens*, op. cit., p.27.

agrada sem conceito⁶. Deve-se ater à passividade da recepção do fenômeno, avessa à intenção. A imagem pensiva, por via de consequência, se caracteriza pela resistência: tanto à intenção do autor quanto ao desejo de identificação do fruidor. Ora, o que resiste ao conceito não pode se restringir à arte ou a alguma “imagem-tipo” exclusiva. Todo um jogo de separações desloca imagens e seus elementos que, todavia, se encontram presentes em um mesmo plano ou enquadramento⁷. O espaço, longe de ser homogêneo, é o que permite diferenciações e contaminações – quer seja em um enquadramento, quer seja a mera relação de dois corpos dispartados. A espacialidade interfere não apenas no que tange à presença de diferenças, mas à relação entre não identidades. Procedências distintas entrelaçam-se, impedindo que se chegue a uma “identidade da arte” ou sua transparência a si mesma em obras particulares. As funções da imagem passam por uma recategorização em uma paradoxal experiência de opacidade do visível ou de *desapresentação*.

Uma outra consequência, não menos relevante, merece ser apontada. O termo “consequência”, não obstante, nos remeteria a uma causalidade linear, na qual haveria um produto posterior a certo jogo relacional. A questão seria, antes, de ordem lógica ou transcendental: tal dinâmica de separações, como a formulávamos, diz igualmente respeito àquilo mesmo que é exterior à arte, a saber, ao mundo dos encontros e desencontros ritmados por apreciações, naturalizações e rupturas da norma. Isso se dá por meio da “partilha do sensível”. Em *Políticas da escrita*⁸, Rancière define a partilha do sensível para além da filosofia da arte, como a instância criadora da comunidade. Seu sentido é, assim, bidimensional: por um lado designa a participação naquilo que é comum; por outro, inversa e concomitantemente, a separação, a exclusividade. Um grupo, portanto um recorte, participa (desigualmente) de algo – uma comunhão. No opúsculo *A partilha do sensível* a noção é desenvolvida e permite a elaboração de “três regimes de identificação da arte”: o ético, o poético e o estético. Não obstante, o comentário e explicitação desses funcionamentos da arte fogem

6 O vocabulário aqui é kantiano. Para que serve a arte, se pergunta o filósofo de Königsberg? Ora, para nada, diferentemente da razão instrumental, sempre aplicável e portanto agindo segundo uma utilidade ou finalidade. Preservando a língua filosófica que herdara da tradição com os termos “utilidade” e “finalidade”, Kant os reorienta em função das especificidades de arte e sensibilidade. Se “servem” para alguma coisa, tais objetos só se prestam a seguidas reapropriações. Fazemos imagens que nos orientam, o que explica a “finalidade sem fim”. Ver Kant, Immanuel. *Critique de la faculté de juger*. Tradução Alain Renault. Paris: Flammarion, 1995, p.199 e 205-207.

7 Cf. Rancière, *O espectador emancipado*, op. cit., p.124.

8 Rancière, J. *Políticas da escrita*. Tradução Raquel Ramallete. São Paulo: 34, 1995, p.7.

no momento de nossa preocupação⁹. Além disso, há que se levar em conta o papel explicitamente político de uma tal divisão do sensível, imanente às práticas e organização da *polis*, tal como desenvolvido em *O desentendimento*. Pois, mesmo em desenvolvimentos consagrados prioritariamente às artes, postula-se que a autonomização do objeto artístico implica a articulação “(...) a uma ordem geral das maneiras de fazer e das ocupações”¹⁰.

A divisão de partes e lugares decorre da partilha de espaços, tempos e atividades, determinando assim um comum ao qual se engaja de diversos modos¹¹. Assim definem-se formas de ser, dizer e competências laborais. Em suma, em última instância, se estabelece uma divisão entre os que sabem e não sabem, entre especialistas dotados de razão e/ou método e os que silenciosamente contribuem para a reprodução da sociedade. E uma vez que a arte é desde sempre uma maneira de fazer, se inscreve nessa divisão. Contudo, ela não se limita historicamente à restrição da ordem ou da “polícia”, para usar um termo de Rancière. Sua potência de ação, mais do que sua realização no apagamento do objeto prolongado em participação do público ou em exortação moral, reside mais na nova partilha proposta do que em decisionismos. No terreno estético prossegue a batalha pela emancipação – somente, em estética, a arte é das distâncias, mantidas na experiência. A subjetividade criada pelo contato com a obra, e portanto não lhe sendo em hipótese alguma anterior, se inscreve, justamente por ser sensível, no seio da comunidade.

Recapitulemos com conclusões provisórias: a autonomia dos objetos artísticos e de sua feitura (arte pensativa, objetos cuja inteligibilidade se revela em chave não representacional), bem como dos encontros por eles

9 Rancière, *A partilha do sensível*, op. cit., p.28-33. A tradição ocidental, segundo a interpretação de Rancière, apresentaria três grandes regimes de identificação da arte: o ético, o poético (ou representativo) e, finalmente, o estético propriamente dito. No primeiro caso, a imagem é pensada segundo sua origem e destinação ou, se se quiser em função de causa e efeito. Nesse sentido, incidem sobre a educação e a ocupação laboral da cidade. A percepção de objetos sensíveis se presta diretamente à organização (e manutenção) do *ethos*. Já o regime poético se deixa compreender pelo par conceitual *poiesis* e *mimesis*. A *mimesis* é de ordem pragmática, ou seja, é um domínio próprio da fabricação de imitações, distinto da legitimação pelo uso e também da justificativa de discursos. As artes, isso posto, são separadas então por maneiras de fazer (autonomizando justamente as artes) em conexão necessária com modos de fazer; aqui o corpo sensível remete a algo para além de si, já estabelecido enquanto código cifrado. A obra ilustra, por assim dizer, uma ideia. O regime estético propõe por seu turno nova maneira de ser do sensível. Objetos chegam à experiência com uma “potência heterogênea”, um produto para além da intenção e de decisionismos. A arte deixa de ter regras e temas próprios, concentrando-se na experiência da forma.

10 Ibidem, p.32.

11 Ibidem, p.15.

proporcionados (experiência), liga-se necessariamente às práticas positivas exteriores à arte; de um tal contágio se negocia, ou mesmo se impõe, nova distância ou diferença entre objetos artísticos e sua circulação na comunidade – o que nos leva à dita “autonomia”. Dir-se-ia mesmo “autonomia relativa”. Autonomia, escusando-nos da repetição do termo, no sentido de visada de um objeto específico, cuja compreensão, todavia, depende de redes de determinação. Dito de outra maneira, o acaso dado a pensar na vida perpassa o mundo dos objetos e seus sentidos, rompendo assim com regimes tanto de identificação quanto de funcionalidade. Um ponto de ruptura estabelece o visível e o dizível. Em uma palavra, institui distâncias. Porém, na arte, ocorre a identidade do não pensamento com o pensamento, de processos inconscientes e conscientes. No domínio literário, a memória involuntária proustiana “colhe” o livro e restitui não um passado exato, mas seu fluxo. Poder-se-ia inferir que, se a arte guarda alguma relação com a técnica, ela se erige paradoxalmente enquanto *técnica de abertura ou do descontrole* (pelo menos, hegemonicamente, a partir do século XIX). Decifração e reescrita da tradição são o quinhão dos artífices da silenciosa revolução estética.

Trata-se de buscar na imagem tal como se nos apresenta – a saber, sua determinação material que se dá a ver; seu, por assim dizer, “ponto de partida” – lógicas singulares de *indeterminação*. Tomamos imagem aqui em sentido “amplo”. Expliquemo-nos: como anteriormente mencionado, imagem é a instância distinta da identidade do *logos*, o que a ele resiste. Nesse sentido, mesmo uma obra literária poderia ser englobada nessa categoria, na medida em que a linguagem não se presta tão só a descrever fins e a retomar um sentido após a exposição (a chamada “moral da história”). Concomitantemente, sabe-se há muito que produtos audiovisuais não podem ser compreendidos graças a desígnios divinos ou pelo fetichismo da imagem. Museus temáticos e a *pop art* se querem imediatamente reconhecidos, como a antiga tradição icônica¹². Ora, salienta Rancière, “o Verbo só se faz carne por intermédio de uma narrativa”¹³. Cada obra ou dispositivo opera efeitos ao deslocar

12 “Para que as artes mecânicas possam dar visibilidade às massas ou, antes, ao indivíduo anônimo, *precisam primeiro ser reconhecidas como artes*. Isto é, devem primeiro ser praticadas e reconhecidas como outra coisa, e não como técnicas de reprodução e difusão. O mesmo princípio, portanto, confere visibilidade a *qualquer um* e faz com que a fotografia e o cinema possam ser artes” (Rancière, *A partilha do sensível*, op. cit., p.36. Primeiro grifo nosso; o segundo, do autor). Note-se o primado da experimentação e o “trabalho do positivo”, instaurador de modos de ver e de suas possibilidades de ruptura.

13 Rancière, *O destino das imagens*, op. cit., p.39.

interpretações já legitimadas, comentários a posteriori que ensejam ilusões retrospectivas, a parte da intenção e o que não se deixa detectar como escolha do realizador. A circulação desses registros, ainda que produza semelhanças, conclui Rancière, desemboca em uma “semelhança desapropriada”. Eis a inversão (pelo menos em potência). A expressão de uma situação, nos moldes de testemunho empírico estampado no dado sensível, se acomoda mal à “impessoalização” da arte¹⁴. A força da imagem pensativa se “verifica”, se é que o termo é pertinente, no insondável que irrompe “entre” os discursos. Como uma improvisação de jazz, onde os músicos partem de um tema, com seus intervalos de escala e ritmo iniciais, podendo desembocar na autonomia completa de sonoridades e participações.

Cinema, literatura e experiência

Para além do advento técnico da capacidade de registro de imagens, e mesmo de sua interpretação sociologizante, segundo a qual a rapidez dos “hiper estímulos” modernos prepara o advento do cinema, “o cinema como ideia da arte preexistiu ao cinema como meio técnico e arte particular”¹⁵. Segundo Rancière, o grande “modelo” veio da literatura. Se a imediaticidade da imagem eleva à enésima potência os efeitos da experiência estética de um filme, os deslocamentos de sentidos empreendidos pela Sétima Arte já eram moeda corrente antes mesmo de seu advento concreto. A fina interpretação de Rancière sobre Balzac remodela o cânone de escritor realista, geralmente atribuído ao autor de *A comédia humana*. A noção de imagem pensativa vem a nosso socorro. Tomemos como exemplo a última frase do romance *Sarrasine*: “A marquesa ficou pensativa”¹⁶. Nela o fim da narrativa é suspenso justamente pelo termo “pensatividade”. A ação é negada em seu desenrolar cronológico; ao mesmo tempo, enquanto indeterminação, ações futuras são chamadas a restituir o movimento – no entanto, parado em um quadro. Sucessões de descrições de micro-acontecimentos pictóricos levam a narrativa adiante, em

14 Rancière, *O espectador emancipado*, op. cit., p.112-113.

15 Rancière, J. *La Fable Cinématographique*. Paris : Seuil, 2001, p.12.

16 Balzac, Honoré de. *Sarrasine*. In : *La Comédie humaine*. Paris : Gallimard/ Pléiade, 1976-1981, 12 volumes, volume 6, p.1076.

substituição ao encadeamento clássico entre causa e efeito¹⁷. Não que essa última desapareça por completo, mas se vê deslocada e relacionada com uma segunda cadeia factual, não apenas diacrônica, mas sincrônica. A palavra é posta em giro, se torna “a-posta” (não posta segundo cânones), ou, ainda, oposta a posições estáticas e essencialistas.

A ação substituída por encadeamentos de percepção e ocasionando um “curto-circuito” nas expectativas foi técnica introduzida por Flaubert. Narração e descrição trocam de papéis, convidando a pintura ao diálogo com a literatura. Da mesma forma, é-nos permitido vislumbrar a função de uma voz em *off* num filme, cujo relato não necessariamente conduz a ação imagética (que se pense ainda em uma trilha sonora que não dirige a narrativa com um clima, mas antes implica uma nova experiência de visão). Uma mesma fala, um mesmo personagem, um mesmo gesto, dependendo da situação, assegura ou desliga o sentido em curso: “o poder de antecipar um efeito para melhor contradizê-lo” é filho da arte romanesca¹⁸. O filósofo chega ao ponto de enunciar que “um certo cinematografismo” foi inventado pela literatura: primeiramente, as camadas de percepção presentes na palavra muda, as presenças silenciosas; em segundo lugar, a coabitação entre temas tidos por nobres e vulgares, reunidos pelo élan artístico e também pela universalidade da sensibilidade; por fim, o “tratamento sequencial do tempo”, onde os blocos expressivos são desiguais e descontínuos – uma causa não redundante no aguardado, uma vontade não se concretiza em acontecimento. Dito de outro modo, a literatura antecipa os “planos-sequência”¹⁹.

Não nos situamos numa perspectiva evolucionista, partindo do menos complexo e destinados necessariamente a um ponto derradeiro. Há intermitências, permanências, imprevistos e guinadas – impurezas. Com isto queremos dizer que o cinema pode expressar uma variada gama de percepções e ideias – inclusive aquelas do “regime da representação”. A jovem arte se tornou cão de guarda das velhas relações entre causa e efeito. De tal maneira que personagens típicos e intrigas previsíveis povoam telas, pequenas, grandes ou portáteis, com códigos e gêneros bem delimitados²⁰. A reproduzibilidade

17 Rancière, *O espectador emancipado*, op. cit., p.117-118.

18 Rancière, *O Destino das Imagens*, op. cit., p.14.

19 Rancière, J. *As Distâncias do Cinema*. Tradução Estela dos Santos Abreu, Rio de Janeiro, Contraponto, 2012 C, p.56.

20 Rancière, *La Fable Cinématographique*, op. cit., p.10.

de técnica, sob a hegemonia de um padrão facilmente identificável, afasta o mundo que outrora prometera – pois, ao trazê-lo, não fez senão aprisioná-lo. Melhor dizendo, já que o cerne do pensamento estético de Rancière repousa na criação de distâncias instauradoras de subjetividades e comunidades, o que se percebe no conjunto de clichês da maior parte dos *blockbusters* é a manutenção das partilhas de dominação ou a “reprodução” ideológica.

Cinema e pensamento

Após privilegiar o regime estético das artes e descrever alguns aspectos que nos parecerem relevantes das imagens pensativas, que não se resumem a meios técnicos e suportes específicos, dizendo respeito a modos de identificação, fomos levados ao campo do literário, entendido como procedimento artístico que recria e renomeia os objetos. Seus efeitos de visibilidade e dicção se espriam, portanto, no cinematográfico. Jacques Rancière desenvolve em detalhe essa ideia, sobretudo em *A fábula cinematográfica*, cujos argumentos nos propomos agora sucintamente elencar. Todavia, somos levados a crer que as definições ora analisadas se aproximam. Mais especificamente no que tange à “imagem pensativa” e à “fábula contrariada” – ainda mais quando as obras examinadas, em repetido exercício de aproximação e distanciamento, efetivamente estabelecem relações até então inauditas entre seus elementos. Adotemos a fórmula segundo a qual *uma fábula contrariada é pensativa*; por oposição, *uma fábula previsível é representacional*.

O cinema é compreendido como a arte da “punção”, da retirada – do francês *prélèvement*. Sua eficácia própria, maquinica e simbólica, é negociada com as demais artes: música, dança, pintura, escultura, teatro e literatura. O modelo é o da “arte trans”, aquela que passa pelas demais sem a elas se reduzir. A ideia da suspensão da ação é ressignificada, a “reviravolta” aristotélica não detém um *telos* fixo. Se o cinema engendra “fábulas”, o faz a partir de “punções” (aproximações) de outras artes, estabelecendo novas fronteiras (distância fluida). O passado é reinventado no presente. O que está em jogo não é uma “intriga”, mas as relações entre o visível e o dizível – os modos do sensível. É, portanto, uma fábula, sim, mas uma “fábula contrariada”. Contrariada, pois a continuidade com as antigas expressões artísticas se mantém, malgrado sua ressignificação. A desfiguração das imagens em movimento (e com som) não se separa da imitação clássica, bem como a obra acabada “filme” não mantém relação estanque com o cotidiano, com os elementos “não artísticos”.

Em entrevista à extinta revista *Balthazar*, título que homenageia Bresson, recolhida em livro de depoimentos, Rancière explicita a distinção por ele operada entre representação e arte. A imagem se opõe à representação sob a forma de uma tensão. Por um lado, ela é um mistério que chama à decifração; por outro, ela é uma presença ou tida como insignificante (como a tratou, hegemonicamente, a tradição filosófica até fins do século XVIII e início do XIX) ou, haja vista seu mutismo, uma autoimposição (oscilando entre um “depósito” de expectativas e uma zona problemática). Isso nos leva à relação entre o cifrado e o não cifrado (o que é sabido, o que pode ser identificado e portanto se encadear num lastro, numa linguagem que aproxima outras imagens). Mas também, e aqui entra o segundo polo da contradição, a relação com o desconhecido, o que se encontra para além das medidas estabelecidas, devendo portanto se impor por si só. Em uma palavra, define o filósofo, uma “não-relação”, apta à construção de sentido. A anterioridade do não sentido, diria o Deleuze de *Lógica do sentido*²¹; o início do sujeito após o acontecimento, complementar a Badiou²². Trata-se de uma dialética entre o novo e o velho: entre, respectivamente, a presença sensível da obra e sua relação com a infinidade da construção da linguagem. O idealismo não saiu imune diante de tal dinâmica²³. Pois, além de fixar o eterno, a imagem passou a mostrar o visível, processo de fixação dependente da experiência e da contingência – e portanto da história.

21 “É, pois, agradável, que ressoe hoje a boa nova: o sentido não é nunca princípio ou origem, ele é produzido. Ele não é algo a ser descoberto, restaurado ou re-empregado, mas algo a produzir por meio de novas maquinações. Não pertence a nenhuma altura, não está em nenhuma profundidade, mas é efeito de superfície, inseparável da superfície como de sua dimensão própria” (Deleuze, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução Luiz Roberto Salinas Forte. São Paulo: Perspectiva, 1998, p.75).

22 Organizado pela contingência, o sujeito será compreendido enquanto articulador de um real irrepresentável (cf. Madarasz, Norman. *O Múltiplo sem Um. Uma apresentação do Sistema filosófico de Alain Badiou*. São Paulo: Editora Ideias e Letras, 2011, p.56-58). Nem legislador como em Descartes, e tampouco lisível, como em Marx e Freud: o sujeito é vazio (Badiou, Alain. *L'Être et l'Événement*. Paris: Seuil, 1988, p.9) e efeito do Acontecimento. São quatro os “procedimentos de verdade” ou de acontecimentos (estes como o começo daqueles, inauguradores do que esse autor compreende por historicidade, “blocos temáticos” decorrentes do acontecimento ou, em seus termos, “sequências”): o amor, a ciência, a arte e a política. Os “procedimentos de verdade” são “indeterminados e completos”, (Badiou, *L'Être et l'Événement*, op. cit., p.23-4), o que pode trazer o debate para as searas da “atualização” ou “ativação”. Todas essas esferas são irreduzíveis à filosofia. Em verdade, são suas “condições”, cujo papel é a produção da verdade, bem como o de ensinar sua transmissão. Neste espaço do encontro, o universal vazio pode ser preenchido pelo singular – sob o olhar da filosofia.

23 *Et Tant Pis Pour les Gens Fatigués ! Entretiens*. Paris: Amsterdam, 2009, p. 223-239. Rancière se refere a este dualismo também como a tensão entre as “inscrições carregadas pelos corpos” e a “função interruptiva” de suas “presenças nuas” (Rancière, *O Destino das Imagens*, op. cit., p.23).

Conclusão: dos desentendimentos em arte e política²⁴

Há uma logicidade da política que recusa a chantagem entre o consenso comunicativo e o arcaísmo do totalmente outro, entre as luzes da razão e as trevas originárias. Com ambas as perspectivas repete-se o gesto opositor entre *logos* e *alogia*. Por *alogia* deve-se compreender uma exclusão da racionalidade, atrelando as criaturas nela inseridas à animalidade de prazer e dor. Ao mesmo tempo, legitima-se a separação positivista e utilitarista entre a ordenação (geométrica) do bem e a contagem (aritmética) de trocas e reparos. O decisivo é determinar, inscrever “o lugar de uma divisão”. “Tornar manifesta”, escreve Rancière, uma “*aisthesis*”, uma maneira de sentir e portanto de fazer e pensar. A circulação do *logos* se dá pelo litígio, pela distância entre duas apropriações da palavra. O jogo agônico se dá entre uma “língua das ordens” e uma “língua dos problemas”. Dirigir-se a alguém ou a algum grupo e lhe dar ordens, exercer alguma espécie de dominação, desessencializa qualquer solidificação social baseada na “formação”. Compreender uma ordem significa imediatamente participar da racionalidade, compreender a linguagem por meio da qual se a reitera; a verificação da inteligência prossegue, já que uma ordem não demanda justificativa – o que visa a negar a deliberação das partes. Ou melhor, a contagem de seus participantes.

Assim se determina uma comunidade de falantes e sua exclusão. Está aberta uma brecha para outro idioma de poder, a ser forjado. Outro idioma no sentido de inclusão por força na linguagem que é, desde sempre, comum. A desigualdade social se baseia na igualdade de seres falantes. Eis a relação de uma não-relação: o explorado se inclui, enquanto falante, e se demonstra excluído na situação de fala. A demonstração do direito age “como se” comunidade houvesse (seu pressuposto), mesmo que sua constituição seja processual. Sujeito, objeto e lugar estabelecem a cena do litígio, anterior a qualquer disputa. A condição de possibilidade, nada transcendente, é a injustiça presente.

Perspectiva “desrazoável” esta, ao menos aos olhos da gestão da política; razoável, quando apoiada na igualdade irrestrita. Há que se indagar qual desenlace daí decorre. Não há *telos*. As próprias regras do direito, assim como o comum de linguagem e inteligências, devem construir outra cena. Mas como cuidar dessa vida em comum? Estaríamos em uma era pós-ideológica, com indivíduos conectados com *gadgets* e suas próprias pulsões, tornando assim

24 Aqui nos baseamos sobretudo no capítulo “A razão do desentendimento”, de *O Desentendimento* (Rancière, J. *O Desentendimento*. Tradução Ângela Leite Lopes. São Paulo: 34, 1996, p.55-70).

a política uma mera estipulação de papéis e remunerações? A via crítica tem apontado, recentemente, tanto o caminho da “ação comunicativa” habermasiana²⁵ quanto a alternativa estética que ora expomos, desenvolvida por Rancière.

Se a estética é “(...) o que coloca em comunicação regimes separados de expressão”²⁶ pois sua universalidade é vazia de conteúdo, não se pode arbitrariamente opô-la à normatividade. Ora, “a *demonstração* do direito ou a *manifestação* do justo é refiguração da divisão do sensível”²⁷. Em se seguindo Habermas, toda e qualquer comunicação corresponde a um processo de universalização, onde mesmo as linguagens poéticas de abertura para o mundo comungam com formas da validação. Todavia, a radicalidade do argumento da partilha do sensível nos leva a perceber a cena do litígio de outra maneira. Há, portanto, duas entradas no debate, a via estética e a via normativa. O sensualismo da experiência, paradoxalmente, não coloca o universal como já dado. Ele está em jogo e se particulariza – antes do início de qualquer universalização (a possibilidade de ruptura se inscreve assim no próprio curso do efetivo). Cada caso particular, cada existência deve assim ser problematizada. Cada ruptura, ou “caso anormal”, instaura um litígio. O encadeamento argumentativo e a transfiguração metafórica (respectivamente norma e estética) fazem laço, são comunidade de sentido ou de sua construção. A interlocução social não segue padrões. Muito pelo contrário, como temos acompanhado, o comentário é tanto racional quanto poético, ou seja, são “argumentações numa situação e metáforas dessa situação”²⁸, não apontando para reconciliação. Este o campo da interlocução política. Nele, a lógica demonstrativa não se aparta de uma estética de manifestação.

A verificação da igualdade assume a forma concreta de correção de uma injustiça. “O” político, então, é a emergência dessa cena onde se afrontam, inextrincáveis, a ordem e a emancipação em torno de uma injustiça. Novas

25 Há ação comunicativa “(...) sempre que as ações dos agentes envolvidos são coordenadas, não através de cálculos egocêntricos de sucesso, mas através de atos de alcançar o entendimento. Na ação comunicativa, os participantes não estão orientados primeiramente para o seu próprio sucesso individual, eles buscam seus objetivos individuais respeitando a condição de que podem harmonizar seus planos de ação sobre as bases de uma definição comum de situação. Assim, a negociação da definição de situação é um elemento essencial do complemento interpretativo requerido pela ação comunicativa (Habermas, Jürgen. *The theory of communicative action. Vol 1. Reason and the rationalization of society*. Boston: Beacon Press, 1984, p. 285-6).

26 Rancière, *O descentendimento*, op. cit. , p.68.

27 Ibidem, p.66.

28 Ibidem, p.67.

visibilidades vêm à tona, se publicizam. A oposição entre ordem e barbárie, bem como visadas comunitaristas, sufocam a emergência do político. Isso porque a emancipação, enquanto imanência ou autodeterminação, é uma crítica ao egoísmo e a princípios identitários. Como postula Rancière em *Nas fronteiras do político*, essa política é uma “heterologia”²⁹.

Categorias produzem inclusão e, forçosamente, exclusão. Que se pense em trabalhador, negro, mulher, índio ou outras categorias. Como “fazer política” com tais termos? É preciso redefini-los. Podem ser universais? E, mais, em quais condições? Sabemos de antemão que nada se estabelece sem a irrupção do litígio. A igualdade não expressa essências, mas evoca um crime – visto como impessoal, ao nome de ninguém, da lei (e, portanto, de todos). Não se trata da presença de uma “humanidade”, apenas retórica, mas das consequências práticas das desigualdades perpetradas. Uma falha lógica se alia à desigualdade social. Em termos nietzscheanos, qual o valor dos valores³⁰?

É possível a formação de unidade, do “um” que não se fecha num “si” – mas que se vê como um outro. O não dito e o não visto, o nome de qualquer um, institui a política, um sistema de formas de subjetivação que põe em xeque as distribuições dos corpos. Um novo nome, oriundo de nova posição, reposiciona um grupo já sem lugar. Entre a humanidade e a desumanidade, entre o homem e a ferramenta, ser e não ser vêm a ser.

Uma tal identificação só pode ser impossível. Jamais haverá adequação total entre enunciadores e causas, entre a injustiça e sua eventual reparação. A disputa é a de um espaço para o outro que nos faz outros, em um regime de “desidentificação”. Acolhe-se o diferente sem se projetar no outro, o que aniquilaria, justamente, a diferença. O “processo da igualdade” é a diferença. Não o surgir de identidade diferente, mas o conflito implicado pelas identidades e a diferença no seio destas. A diferença, portanto, não é uma “propriedade”, mas o espaço – conceitual e prático-discursivo, aberto pela reivindicação. A via do desentendimento expõe impiedosamente os intervalos entre a realidade e o conceito.

O vazio de um nome não contado, o do povo, abre espaços de liberdade. O desaparecimento da política é um mundo sem litígios, controlado, conformado, *onde tudo se vê*, onde sequer há resto nas contagens³¹. Em um paralelo

29 Rancière, J. *Aux bords du politique*. Paris : Gallimard/Folio, 2012 D, p. 115.

30 Nietzsche, Friedrich. *A genealogia da moral*. Tradução Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.12.

31 Rancière, *O desentendimento*, op. cit., p.105.

com a sétima arte, um cinema de transparências, que faz tudo ver, não é um cinema de política – mas, isto sim, um cinema de polícia. “Fazer de outra maneira”, para além de uma abertura destinal de acontecimento intangível, talvez resida aí a “modesta” proposta rancièreana. Outra sensibilidade deseja outro mundo. E aqui a obra de arte desempenha papel fundamental.

Referências

- BADIOU, A. *L'être et l'événement*. Paris : Seuil, 1988.
- BALZAC, H de S. Vol. 6. In : _____. *La Comédie humaine*. 12 volumes. Paris : Gallimard/ Pléiade, 1976-1981.
- DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. Tradução Luiz Roberto Salinas Forte. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- HABERMAS, J. *The theory of communicative action*. Vol 1: Reason and the rationalization of society. Boston: Beacon Press, 1984.
- KANT, I. *Critique de la faculté de juger*. Tradução Alain Renault. Paris: Flammarion, 1995.
- MADARASZ, N. *O múltiplo sem um*. Uma apresentação do sistema filosófico de Alain Badiou. São Paulo: Editora Ideias e Letras, 2011.
- NIETZSCHE, F. *A genealogia da moral*. Tradução Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- RANCIÈRE, J. *Políticas da escrita*. Tradução Raquel Ramalhete. São Paulo: 34, 1995.
- _____. *O desentendimento*. Tradução Ângela Leite Lopes. São Paulo: 34, 1996.
- _____. *La Fable Cinématographique*. Paris: Seuil, 2001.
- _____. *A partilha do sensível*. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: 34, 2009a.
- _____. *Et Tant Pis Pour les Gens Fatigués ! Entretien*. Paris: Amsterdam, 2009b.
- _____. *O espectador emancipado*. Tradução Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012a.
- _____. *O destino das imagens*. Tradução Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.
- _____. *As Distâncias do Cinema*. Tradução Estela dos Santos Abreu, Rio de Janeiro, Contraponto, 2012c.
- _____. *Aux bords du politique*. Paris : Gallimard/ Folio, 2012d.