

## Jacque Rancière: estética e política



Abril 2021 – Atualização citações antigas e algumas notas



Bibliografia produzida por Rancière: <https://journals.openedition.org/labyrinthe/183>



RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.



A filosofia estética de Jacque Rancière tem sido muito prolífica para eu refletir sobre as obras híbridas, particularmente a partir do conceito de frase-imagem. Através deste conceito tive a oportunidade de refletir sobre as questões de representação, ou seja, como se desvencilham as relações de verossimilhança no contemporâneo e que tipo de novas relações são construídas entre o dizível e o visível. Rancière é uma ótima leitura para refletir sobre o potencial político da estética e sobre como obras modernas e contemporâneas a partir de fissuras no âmago das diferentes linguagens expressivas, possam criar novas linguagens que exigem novas epistemologias.

**Para citar essas notas de estudo use:**

[CAPUTO, Irma. Estudo de pesquisa de pós-doutorado “Da escrita para a *phoné*: estudo comparado da produção literária e da obra plástica de Nuno Ramos”. Supervisão de Paulo Henriques Britto. Fomento Faperj: Rio de Janeiro, 2021].



Attribution-NonComercial, NoDerivatives 4.0 International

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

## Citações:

Falando do filme de Godard história de cinema Godard, Rancière escreve:

A essa literalização, de espírito surrealista, responde aqui uma relação enigmática do texto com a voz, e da voz com os corpos visíveis. (...) O que fazem as palavras do texto relativamente aos elementos visuais? Como se ajustam aqui o poder de conjunção, pressuposto pela montagem, e a potência de disjunção implicada na radical heterogeneidade de um plano não identificado de uma escada noturna, do testemunho sobre o fim do gueto de Varsóvia e da aula inaugural de um professor no *Collège de France* que não tratou nem de cinema nem da exterminação nazista? Já



podemos entrever aqui que a medida, o comum e a relação entre os dois se dizem e conjugam de várias maneiras. (RANCIÈRE, 2013, p. 48).

Começemos pelo começo. A montagem de Godard pressupõe a aquisição daquilo que alguns chamam de modernidade, e que eu, para evitar as teleologias inerentes aos indicadores temporais, prefiro chamar de regime estético da arte. A aquisição pressuposta é a distância tomada no que diz respeito a determinada forma de medida comum, aquela expressa pelo conceito de história. A história era essa "articulação de ações" que, desde Aristóteles, definia a racionalidade do poema. Essa antiga medida do poema segundo um esquema de causalidade ideal – encadeamento pela necessidade ou pela verossimilhança – era também uma certa forma de inteligibilidade das ações humanas. Era ela que instituiu uma comunidade dos signos e uma comunidade entre "os signos" e "nós": combinações e as sensibilidades chamadas

a sentir o prazer que elas dão. Tal medida implicava uma relação de subordinação entre uma função dirigente, a função textual de inteligibilidade, e uma função imageadora colocada a seu serviço. Imaginar era levar à sua mais alta expressão sensível os pensamentos e sentimentos pelos quais se manifestava o encadeamento causal. Era também suscitar afetos específicos reforçando o efeito da percepção desse encadeamento. Tal subordinação da "imagem" ao "texto" no pensamento do poema fundava a correspondência das artes sob sua legislação. Se considerarmos como dado que essa ordem hierárquica foi abolida, que a potência da "imagem" ao "texto" no pensamento do poema fundava a correspondência das artes sob sua legislação. Se considerarmos como dado que essa ordem hierárquica foi abolida, que a potência do visível, há dois séculos, se libertaram dessa medida comum, impõe-se uma questão: como pensar o efeito desse desligamento?

A resposta mais comum é conhecida. Esse efeito seria simplesmente a autonomia da arte das palavras, da arte das formas visíveis e de todas as outras artes. A autonomia teria sido demonstrada de uma vez por todas, nos anos 1760, pela impossibilidade de traduzir na pedra, sem tornar a estátua repulsiva, a "visibilidade" dada pelo poema de Virgílio ao sofrimento de Laocoonte. A ausência de medida comum, a constatação da disjunção entre os registros de expressão e, portanto entre as artes, formulada pelo Laocoonte de Lessing, é o núcleo comum da teorização "modernista" do regime estético das artes, aquela que pensa a ruptura como regime representativo em termos de autonomia da arte e de separação entre as artes. (RANCIÈRE, 2013, p. 50)

A separação das artes não é garantida pela simples falta de medida comum entre a palavra e a pedra, mas pela racionalidade mesma das sociedades modernas. Esta é caracterizada pela separação das esferas da experiência e das formas de racionalidade que são próprias de cada uma,

separação que deve apenas completar o laço da razão comunicacional.

Versão dramática de Adorno trabalho e gozo.

A autonomia das formas artísticas, a separação das palavras e das formas, da música e das formas plásticas, da arte erudita e das formas de divertimento tomam então outro sentido. Elas afastam as puras formas da arte das formas da vida cotidiana e comercial estetizada que dissimula a fratura. Assim permitem que a tensão solitária dessas formas autónomas manifeste a separação primeira que as fundamenta, faça aparecer a "imagem" do recalcado e relembre a exigência de uma vida não separada.

Versão patética Lytoard > a ausência de medida comum se chama catástrofe A separação da arte é assimilada à fratura original do sublime. Defecção de toda a relação entre ideia a apresentação sensível

*Como se insere Godard nisso?*

O cinema que nos conta aparece como uma série de apropriações de outras artes. E ele o apresenta num entrelace de palavras, frases e textos, pinturas metamorfoseadas, planos cinematográficos misturados com fotografias ou fitas de cinejornal, eventualmente ligadas por citações musicais. Em suma, *História(s) do cinema* é inteiramente tecida com essas "pseudometamorfoses", com essas imitações de uma arte por outra, que recusa a pureza vanguardista. E, nesse emaranhado, a própria noção de imagem, a despeito das declarações iconolundadas de Godard, aparece como aquela que tem uma operatividade metamórfica, que atravessa as fronteiras das artes e denega a especificidade dos materiais. **Assim a perda de medida comum entre os meios das artes não significa que daí em diante cada qual fique no seu compartimento, outorgando-se sua própria medida. Isso quer dizer sobretudo que toda a medida comum doravante é uma produção singular, e que essa produção é possível somente à custa de afrontar, na sua radicalidade, o sem medida da mistura.** (RANCIÈRE, 2013, p. 52)

**(...) já não são mais as formas que se analogizam, são as materialidades que se misturam diretamente. A mistura das materialidades é ideal antes de ser real.** Sem dúvida foi preciso esperar a era cubista e dadaísta para que se visse surgir nas telas dos pintores palavras de jornais, poemas ou tíquetes de ônibus; a era de Nam June Paik para transformar em escultura os alto-falantes empregados na difusão de som e as telas destinadas à reprodução das imagens (RANCIÈRE, 2013, p. 53) [desde Balzac].

Hegel p. 53 a separação das esferas da racionalidade > não autonomia gloriosa da arte e das artes, mas perda de seu pensamento comum > foi a essa medida que responderam ao procurar o princípio de sua arte não em alguma medida que seria própria a cada um, mas ao contrário, lá onde todo "próprio" desmorona, onde todas as medidas comuns das quais se nutre mas opiniões e as histórias são abolidas em proveito de uma grande justaposição caótica, de uma grande mistura indiferente das significações e das materialidades. (RANCIÈRE, 2013, p. 54)

### **A frase-imagem**

A nova medida comum, desta forma contraposta à antiga, é a de um ritmo, do elemento

vital de cada átomo sensível desligado que transpões a imagem na palavra, a palavra no toque, o toque na vibração da luz e do movimento. Podemos dizê-lo de outra forma: a lei do “profundo hoje”, a lei da grande parataxe, consiste em que não exista mais medida, apenas o comum. É o comum da desmedida ou do caos que doravante confere à arte sua potência. (RANCIÈRE, 2013, p. 55)

Esquizofrenia ou consenso > a grande explosão o “pavoroso riso do idiota”.

A medida da arte estética, portanto, teve de se construir como medida contraditória, alimentada pela grande potência caótica dos elementos desligados, mas, por isso mesmo, própria para separar esse caos – ou essa “burrice” – da arte dos furores da grande explosão ou torpor do grande consentimento.

Proporei chamar essa medida de frase-imagem. Todavia, designo com isso algo distinto da união verbal com uma forma visual. A potência da frase-imagem pode se expressar em frases de romance, mas também em formas de encenação teatral ou de montagem cinematográfica, ou na relação do dito e do não dito de uma fotografia. A frase não é o dizível, a imagem não é o visível. Por frase-imagem entendo a união de duas funções a serem definidas esteticamente, isto é pela maneira como elas desfazem a relação representativa do texto com a imagem. No esquema representativo, a parte que cabia ao texto era o encadeamento ideal das ações, a parte da imagem, a de um suplemento de presença, que lhe conferia carne e consistência. A frase-imagem subverte essa lógica. A função frase ainda é a de encadeamento. Mas a partir daí, a frase encadeia somente enquanto ela é aquilo que dá carne. E essa carne ou essa consistência, de modo paradoxal, é a grande passividade das coisas sem razão. A imagem tornou-se potência ativa e disruptiva do salto, da transformação de regime entre duas ordens sensoriais. A frase-imagem é a união dessas duas funções. É a unidade que desdobra a força caótica da grande parataxe em potência frástica de continuidade e potência imageadora de ruptura. Como frase, acolhe a potência paratáxica rejeitando a explosão esquizofrênica. Como imagem, rejeita com sua força disruptiva o grande sono da repetição indiferente ou a grande embriaguez comunal dos corpos. A frase-imagem retém a potência da grande parataxe e não deixa que ela se perca na esquizofrenia ou no consenso. P. 57-58

(...) o dizer e o ver entraram em um espaço de comunidade sem distância e correspondência. O resultado é que nada se vê: não se vê o que diz o que se vê, nem o que dá a ver aquilo que se diz.

A frase justa deixa passar a potência do caos separando-o da explosão esquizofrênica e do embrutecimento consensual cfr. p. 58 frase-imagem relações enigmáticas p. 64

O choque dos heterogêneos que fornece a medida comum

### **O que quer dizer representação**

O exemplo nos permite compreender o que quer dizer representação como modo específico da arte. De fato, a obrigação representativa consiste em três coisas. Em primeiro lugar, é uma dependência do visível em relação à palavra. Nesse caso, a palavra é essencialmente um fazer ver, cabe-lhe pôr ordem no visível desdobrando um quase visível em que se vê fundir duas operações: uma operação de substituição (que põe “diante dos olhos” o que está distante no espaço e no tempo) e uma operação de manifestação (que faz ver o que é intrinsecamente subtraído à vista, os mecanismos íntimos que movem personagens e acontecimentos). (...) O excesso denuncia o jogo duplo habitual da representação. Isto é: por um lado, a palavra faz ver, designa, convoca o ausente, revela o oculto. Mas esse fazer ver funciona de fato na sua falta no seu próprio retraimento.

(compromisso tácito entre o fazer ver e não fazer ver da palavra). (RANCIÈRE, 2013, p. 123).

A essa regulação da visão corresponde uma segunda regulação, que diz respeito à relação entre saber e não saber, entre agir e padecer. É o segundo aspecto da obrigação representativa. A representação é um desdobramento ordenado de significações, uma relação regulada entre o que compreendemos ou antecipamos e o que advém de surpresa, segundo a lógica paradoxal analisada na Poética de Aristóteles. Essa lógica de revelação progressiva e contrariada afasta a irrupção brutal da palavra que fala demais, que fala cedo demais e dá a saber demais. (...) Mas essa própria lógica está presa num constante jogo de esconde-esconde com a verdade. Édipo encarna a figura daquele que quer saber para além do razoável, que identifica o saber ao limitado da sua potência. (RANCIÈRE, 2013, p. 124).

### ***Mimesis poiesis e aesthesis***

Há todo um *páthos* do saber que caracteriza o universo ético da tragédia. É o universo de Sófocles, mas também de Platão, onde se trata de saber qual é, para os mortais, a utilidade de conhecer as coisas que concernem aos Imortais. Era desse universo que Aristóteles tentava extirpar a tragédia, e foi nisso mesmo que consistiu a constituição da ordem representativa: fazer passar o *pathos* ético do saber para uma relação regulada entre *poiesis* e *aísthesis*, entre um arranjo de ações autônomo e a atribuição de afetos específicos à situação representativa, e somente a ela. (RANCIÈRE, 2013, p. 125).

Sobre como resolve Corneille:

Assim, a relação entre efeitos de saber e efeitos de *páthos* se encontra submetida a uma forma de inteligibilidade específica, a do encadeamento causal das ações. Identificando as duas causalidades separadas por Aristóteles, a das ações e a dos caracteres, Corneille consegue obter a redução do *páthos* ético da tragédia à lógica da ação dramática. (RANCIÈRE, 2013, p. 126).

Pressupostos: há temas representáveis e temas não representáveis

### **O que quer dizer antirrepresentação**

No novo regime, não há mais bons temas da arte. Como resume Flaubert, "Yvetot vale tanto quanto Constantinopla" (...) Não existe mais uma regra de conveniência entre tal tema e tal forma, mas uma disponibilidade geral de todos os temas para qualquer forma artística. Em contrapartida, há certas personagens e certas histórias que não é possível modificar à vontade, porque não são simplesmente "temas" disponíveis, mas mitos fundadores. (RANCIÈRE, 2013, p. 128).

O que se opõe ao regime representativo da arte, portanto, não é um regime de não representação, no sentido da não figuração. Uma fábula cômoda identifica a ruptura antirrepresentativa como passagem do realismo da representação à não figuração: uma pintura que não propõe mais semelhanças, uma literatura que conquistou sua intransitividade contra a linguagem da comunicação. Assim, ela faz coincidir a revolução antirrepresentativa com um destino global da "modernidade", seja identificando-a ao princípio positivo de uma autonomia generalizada da qual a emancipação figurativa faria parte, seja identificando-a ao fenômeno negativo de uma perda da experiência da qual o retraimento da figuração seria a inscrição. (RANCIÈRE, 2013, p. 130).

É uma fábula cômoda, porém inconsistente. Pois o regime representativo da arte não é

aquele em que a arte tem por tarefa reproduzir semelhanças. É o regime em que as semelhanças são submetidas à tríplice obrigação que vimos: um modelo de visibilidade da palavra que organiza ao mesmo tempo uma certa contenção do visível; na regulagem das relações entre efeitos de saber e efeitos de *páthos*, comandada pelo primado da "ação", que identifica o poema ou o quadro a uma história; um regime de racionalidade próprio à ficção, que subtrai seus atos de palavra aos critérios normais de autenticidade e utilidade das palavras e das imagens para submetê-los a critérios intrínsecos de verossimilhança e conveniência. Essa separação entre a razão das ficções e a razão dos fatos empíricos é um dos elementos essenciais do regime representativo.

Deduz-se daí que a ruptura com a representação na arte não é a emancipação em referência à semelhança, mas antes a emancipação da semelhança em relação a essa obrigação tripla. (RANCIÈRE, 2013, p. 130).

A ruína das proporções e das conveniências representativas. Esta é a reviravolta que os críticos contemporâneos de Flaubert denunciavam como realismo: daqui em diante tudo está no mesmo plano, grandes e pequenos, acontecimentos importantes e episódios sem significação, homens e coisas. Tudo está nivelado, igualmente representável. E esse "igualmente representável" é a derrocada do sistema representativo. À cena representativa da visibilidade da palavra se opõe uma igualdade do visível que invade o discurso e paralisa a ação. Pois o novo visível tem propriedades bem particulares. Não faz ver, impõe presença. Todavia, essa presença mesma é singular. Por um lado, a palavra não é mais identificada ao gesto que faz ver. Manifesta sua opacidade própria, o caráter subdeterminado do seu poder de "fazer ver". (RANCIÈRE, 2013, pp. 130-131).

A identidade do intencional e do não intencional é localizável em qualquer parte. Ela recusa a separação de entre um mundo dos fatos próprios da arte e um mundo dos fatos comuns, na verdade, este é o paradoxo do regime estético das artes. Ele postula a autonomia radical da arte, sua independência com respeito a toda a regra externa. Mas postula-a com o mesmo gesto que abole a circunscrição mimética que separava a razão das ficções da razão dos fatos, esfera da representação de outras esferas da experiência. (RANCIÈRE, 2013, pp. 132-133).