

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).