

ESTÉTICA E POLÍTICA

BIBLOS

REVISTA DA FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

A “EXPERIÊNCIA ESTÉTICA” NA ARTE E NA POLÍTICA SEGUNDO J. RANCIÈRE

Resumo

Para Jacques Rancière a Política e a Arte têm de forma inerente uma dimensão Estética. O que se pretende com este artigo é compreender a razão de ser desta “inerência”. Assim, procurar-se-á perceber, por um lado, aquilo que demarca o pensamento de Rancière da tradição filosófica (no que respeita à relação entre Arte e Política) e, por outro lado, qual o fenómeno que, sendo comum e estrutural a ambas as disciplinas, permite re-pensar a sua relação de forma radical.

Segundo Rancière Arte e Política caracterizam-se fundamentalmente por uma suspensão das regras que regulam a experiência normal. É justamente aqui que entra em cena o papel da “experiência estética”. Aquilo que a “experiência estética” faz, tanto no plano da Arte como no plano da Política é construir um “corpo de sentido” que “rompe” com a lógica de apresentação que tende a presidir à relação normal entre as coisas, acontecimentos, etc. e os seus significados. Ou seja, a “experiência estética” cria “rupturas” com o “senso comum”, com aquilo que é *consensual* e, conseqüentemente, aponta “novas trajetórias”: «estabelecendo novas relações entre realidade e aparência, o individual e o colectivo».

Palavras-chave: Rancière, política, arte, experiência estética, dissensus.

Abstract

For Jacques Rancière the Politics and the Arts have inherently an aesthetic dimension. What is intended with this article is to understand the reason of this “inherence”. In this sense, we will try to understand, firstly, what differentiates Rancière’s thought from the philosophical tradition (regarding the relationship between Art and Politics) and, secondly, the phenomenon that being common and structural to both disciplines, allows to re-think their relationship in a radical way.

According to Rancière Art and Politics are characterized primarily by a suspension of the rules that regulate the normal experience. It is precisely here

that comes into play the role of “aesthetic experience”. What the “aesthetic experience” does, either in Art or in Politics is to build a “sense” that “disrupts” with the logic of presentation that tends to preside over the normal relationship between things, events, etc., and their meanings. The “aesthetic experience” creates “disruptions” with the “common sense” - with what is consensual – and, therefore, indicates “new pathways”: «building new relationships between reality and appearance, the individual and the collective».

Keywords: Rancière, politics, art, aesthetic experience, dissensus.

Para Jacques Rancière arte e política não são realidades que possam ser compreendidas de forma independente uma da outra. A “identidade” de uma “passa” pela “identidade” da outra, de tal forma que pensar uma implica necessariamente ter a outra em consideração. Quer dizer, poderia acontecer que a política apenas acidentalmente tivesse uma relação de vínculo com a arte (e vice-versa) mas, diz-nos Rancière, não é isso que acontece. Há como que um “atravessamento constitutivo” de uma na outra. A pergunta é: o que nos permite compreender esta relação de inerência constitutiva entre arte e política?

Entre arte e política existe uma “dimensão estética” que as prolonga uma na outra. Esta “dimensão estética” como que torna indefinidos os limites de ambas¹. É justamente a existência desta dimensão estética que faz que arte e política se misturem co-essencialmente na promessa de se completarem uma na outra. Por outras palavras (e pondo a tónica no elemento de ligação – a estética – e não nos polos da relação – política e arte), existe uma meta-política da estética que de certa forma enquadra as possibilidades da arte e, simultaneamente, uma promessa da arte enquanto realização política². Uma surge como promessa de realização da outra. Mas independentemente dessa realização ser possível ou não o que importa perceber, antes de mais, é a forma como a dimensão estética actua no seio destas duas realidades e a forma como ela nos permite re-pensar a relação entre arte e política de forma radical.

Para Rancière arte e política correspondem a duas formas de “distribuição do sensível”. Por “sensível” entende-se aquilo que é capaz de ser apreendido pelos sentidos (que é objecto da *aisthesis*, ou seja, que tem uma dimensão estética no sentido etimológico do termo). No entanto,

¹ A noção de estética em Rancière não se encontra vinculada a nenhuma teoria da arte em geral. A relação entre arte e política não passa pela aplicação de critérios teóricos do domínio da arte a formas de poder político. O que está em causa não é identificar as formas estéticas a que se encontra associado um qualquer partido político, mas antes uma ideia de meta-política que, tomando como ponto de partida uma radical compreensão da “experiência estética” do sujeito, assenta na compreensão de uma ideia de subjectividade política global que antecipa uma comunidade a vir/ser.

² Porém, diz-nos Rancière, isto não significa que essa promessa se cumpra em definitivo. Simplesmente aqueles que procuram isolar a arte da política (e vice-versa) deixam escapar este elemento fundamental de cruzamento entre ambas que, de certa forma, faz delas aquilo mesmo que elas são enquanto “meta-possibilidade”.

a noção de “Partage du Sensible”³, não é simples. Ela aponta, por um lado, para a existência de uma “lei” que governa a ordem sensível na qual cada sujeito encontra o seu lugar, se inscreve e *inclui* na participação num mundo que é *comum* e, por outro lado, para as delimitações que definem e simultaneamente *excluem* as diferentes partes que constituem essa *comunidade*:

J’appelle partage du sensible ce système d’évidences sensibles qui donne à voir en même temps l’existence d’un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives.⁴

A “distribuição do sensível” resulta, primariamente, de um acto específico da percepção que se encontra sediado nos factos da experiência sensível que se tomam como auto-evidentes (e, nesse sentido, se tomam como leis) e que, por um lado, tendem a “distribuir” e a atribuir um “lugar específico” à identidade das coisas num espaço que é comum e, simultaneamente, a definir e a delimitar os “contornos” que organizam de forma hierarquizada a relação entre essas mesmas identidades. Esta forma de distribuição, diz-nos Rancière, é *consensual*.

A noção de *consenso* (*Le Consensus*) corresponde a um regime específico do *sensível*. Regime esse que, de acordo com Rancière pres-supõe: “um acordo entre sentidos, por outras palavras, um acordo entre um modo de apresentação sensível e um regime de sentido.”⁵. Ou seja, o *consenso* diz respeito à relação de identidade entre *um sentido* e algo

³ “Partage du Sensible” é, tal como refere D. Panagia: “A term that refers at once to the conditions for sharing that establish the contours of a collectivity (i.e. “partager” as sharing) and to the sources of disruption or dissensus of that same order (i.e. “partager” as separating)”. Cf. Davide Panagia, “Partage du sensible: the distribution of the sensible”, in Jean-Philippe Deranty (edit.), *Jacques Rancière Key Concepts*, Acumen, Durham, 2010, p. 95.

⁴ Cf. RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible – esthétique et politique*, La fabrique, Paris, 2000, p. 12.

⁵ O mesmo passo continua: “[o] consenso, enquanto modo de governação, diz: é perfeitamente normal as pessoas terem interesses, valores e aspirações diferentes, contudo existe uma única realidade à qual tudo deve estar relacionado, uma realidade que é experienciável enquanto dado sensível e que tem apenas uma significação possível”. Cf. RANCIÈRE, Jacques, *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, Edit. and Transl. Steven Corcoran, Continuum, London/New York, 2010, p. 144.

que o *pressupõe*, i.e., um regime ao qual esse mesmo sentido se refere como estando ou não de acordo com ele (sendo ou não *consensual* com ele). E isto de tal forma que o *consenso* assume uma posição *unívoca*, constitui-se como um *modelo*: “consenso significa precisamente que o sensível é dado como unívoco”⁶. O *consenso* constitui-se assim numa relação unívoca entre um *sentido* e um sistema organizado de coordenadas no qual o sensível se distribui de forma hierarquizada.

No plano da política o *consensus* caracteriza-se por ser um regime específico de distribuição do sensível onde se *pressupõe* a incorporação de cada elemento (de cada sujeito) numa determinada “ordem política”. Esta “ordem política” divide a comunidade em grupos, posições sociais, funções, etc., e define quem exerce o poder e quem se encontra sujeito a ele, quem toma parte no poder e aqueles que se encontram excluídos dele⁷.

No plano da arte Rancière refere a existência de três “regimes”⁸, cada um deles correspondendo a uma forma específica de “distribuição do sensível”. Estes regimes definem o modo como determinada época concebe a “lógica” subjacente à “criação artística”. O “regime

⁶ Cf. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, p. 149.

⁷ A pré-determinação que divide e hierarquiza a sociedade política é responsável pela criação de valores que unem simbolicamente os cidadãos sob a égide de valores comuns (ideologias) que, muitas vezes, conduzem a formas de propaganda política (manipuladoras) para justificar determinados interesses económicos, sociais, etc. Isto significa que a essência do *consenso* no plano político, tal como refere Rancière, por paradoxal que possa parecer coincide com a anulação da própria política, pois reduz esta a uma forma de policiamento: “não consiste numa discussão pacífica nem num acordo razoável, por oposição ao conflito e à violência. A sua essência reside na anulação do *dissensus* enquanto separação do sensível de si mesmo, na anulação de outros assuntos, na redução das pessoas à soma das partes e da comunidade política às relações entre interesses e aspirações destas diferentes partes. O *consenso* consiste portanto na redução da política à polícia. O *consenso* é o “fim da política”: por outras palavras, não é a realização dos fins da política mas simplesmente um retorno ao estado normal das coisas – a não-existência da política” (Cf. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, pp. 42 e 43).

⁸ São eles: o “regime ético das artes”, o “regime representativo (poético) das artes” e o “regime estético das artes”. Estes “regimes das artes” correspondem a categorias históricas, embora, tal como refere Jean-Philippe Deranty “they are in fact what we could call meta-historical categories” (Cf. Deranty, *Jacques Rancière Key Concepts*, p. 119) uma vez que, apesar de estarem associados a períodos históricos específicos, eles podem, na verdade, co-existir no mesmo período.

ético das artes” encontra-se associado ao *modelo* descrito por Platão em *República X*. Trata-se de um *modelo* de “veracidade ontológica” onde as representações artísticas – as “imagens” – são questionadas quanto à verdade da sua natureza (ao seu modo de ser) e à forma como isso afecta o *ethos* do indivíduo e da comunidade. Ou seja, a tónica do “regime ético das artes” é posta na disjunção que existe entre o *modelo* (o *verdadeiro*) e a *cópia* (o *simulacro* a *aparência*) – e as consequências que daí advém não apenas no plano do conhecimento mas também (como consequência disso) no plano ético da acção (que implica o cidadão enquanto membro de uma comunidade).

O segundo “regime” que Rancière refere é o “regime representativo das artes”, também conhecido como “regime poético das artes”. Trata-se do *modelo* exposto na *Poética* de Aristóteles e que resulta de uma crítica ao *modelo* de Platão. Neste regime a *lógica* de “distribuição do sensível” assenta na noção de *mimesis*. A noção de *mimesis* não diz respeito a um critério de *semelhança exterior* entre um *modelo* e uma *cópia*, mas antes a um conjunto de *normas intrínsecas* que, em certa medida, codificam a distribuição das semelhanças e se constituem como critérios específicos de identificação e de avaliação da própria expressão artística:

La *mimesis* n'est pas la ressemblance entendue comme rapport d'une copie à un modèle. Elle est une manière de faire fonctionner les ressemblances au sein d'un ensemble de rapports entre des manières de faire, des modes de la parole, des formes de visibilité et des protocoles d'intelligibilité⁹

O *modelo* da *mimesis* consiste portanto numa estrutura de representação que obedece a princípios internos de semelhança, criando as suas próprias leis e regras. O *modelo* da *mimesis* é, diz Aristóteles, o *modelo* da *ficção*. A *ficção* cria as suas próprias *regras*, cria o seu próprio espaço-tempo, não estando sujeita à veracidade ontológica ou à eficiência técnica tal como ela é descrita no *modelo* de Platão. No entanto, isto não significa que a *ficção* consista num afastamento da verdade; a *ficção* não se opõe ao *real*, ela faz, diz Rancière “as semelhanças

⁹ Cf. RANCIÈRE, Jacques, *Le destin des images*, La fabrique, Paris, 2003, p. 85.

funcionarem”. É neste sentido que tanto um poema como uma pintura podem, enquanto formas específicas de *ficção*, *imitar* (e adequarem-se a expressar) o *real*. No entanto, é legítimo perguntar: apesar da *ficção* criar as suas próprias *regras*, quais são essas mesmas regras a que ela deve obedecer?

No “regime representativo das artes” existem critérios específicos de identificação, i.e., existem conexões necessárias entre um determinado tipo de assunto e uma determinada forma de o expressar que são *consensuais*, aos quais a *ficção* se submete e segundo os quais a obra de arte é julgada. Ou seja, a *ficção* tem justamente um *modelo* específico de representação; *modelo* esse que Aristóteles expõe na *Poética* e que se constitui a partir de uma série de axiomas que definem as formas próprias da arte: a hierarquia de géneros, as normas que definem o que é próprio ou impróprio, o privilégio de um determinado tema ou assunto sobre outro, etc.

O terceiro regime de que Rancière fala – e aquele que aqui nos interessa – é o “regime estético das artes”. Este regime caracteriza-se, por um lado, por anular a distribuição hierárquica do sensível que é característica do regime representativo, i.e., desfaz a ordenação ou a *lógica formal* sobre a qual as relações *miméticas* tendem a estar montadas e, por outro lado, como que mina a própria *lógica de divisão* produzida pela *mimesis* – no sentido em que a *mimesis* pressupõe um *modelo* a ser representado. E isto porque no “regime estético da arte” o que está em causa já não é a pressuposição da existência de um *modelo*, nem a consequente adequação ou conformidade de aplicação de uma ideia ou de uma “forma” a uma “matéria”, mas antes aquilo a que Rancière chama “aparência livre”:

Isto é o que “estética” significa: no regime estético da arte, a propriedade de ser arte não resulta de um critério de perfeição técnica mas é atribuída a uma forma específica de apreensão sensorial. A estátua é uma “aparência livre”. Ergue-se assim num duplo contraste com a sua representatividade: não é uma aparência retirada a partir de uma realidade que lhe serve de modelo. Também não é uma forma activa imposta a uma matéria passiva. Enquanto forma sensorial, é heterogénea relativamente às formas comuns da experiência sensível que estas dualidades descrevem. É dada numa experiência específica, a qual suspende as conexões comuns

não só entre aparência e realidade, mas também entre forma e matéria, actividade e passividade, compreensão e sensibilidade.¹⁰

Ou seja, este “aparecimento livre” caracteriza-se por ser um “*sensorium*”, i.e., uma forma de “distribuição do sensível” em que é anulado o poder de imposição de uma forma sobre uma matéria ou da inteligência sobre a sensibilidade (características específicas da técnica, de um “modo de saber fazer”) em virtude de um “modo de ser” que Rancière diz ser de “imanência”. Ou seja, o que é próprio deste “aparecimento livre” é não se relacionar com nenhuma “verdade” escondida, mas antes dizer respeito a um “modo de ser sensível”. Todavia, e este aspecto é decisivo, esta nova forma de distribuição do sensível corresponde, diz Rancière, a um sensível que é “heterogéneo”.

Ora, é justamente neste ponto que entra em cena a noção de *dissensus*. A *lógica* de “distribuição do sensível” no “regime estético da arte” é uma *lógica* que, ao romper com as formas habituais de representação, rompe simultaneamente com qualquer *modelo* relativo à existência de uma pré-determinação essencial de identidade(s)¹¹; é uma *lógica* cujo *sentido* não só não é *unívoco* (como é o caso no regime de representação) como não se pode reduzir a nenhuma *ordem* (não é *consensual*); é aquilo a que Rancière chama *dissensus* – uma espécie de disjunção ou *dissociação* de múltiplos *sentidos* ou de heterogeneidade do sensível.

O *dissensus* é uma forma específica de conflito no *regime de sentido*, é: “um conflito entre sentidos. Dissensus é um conflito entre uma apresentação sensorial e uma forma de lhe dar sentido, ou entre vários regimes sensoriais e/ou ‘corpos’”¹². Quer dizer também: “é um processo de dissociação: uma ruptura na relação entre sentidos, entre o que se vê e o que se pensa, entre o que se pensa e o que se faz sentir”¹³. É neste sentido que se fala de uma heterogeneidade do sensível no

¹⁰ Cf. RANCIÈRE, Jacques, *Aesthetics and its Discontents*, Transl. Steven Corcoran, Polity Press, Cambridge/Malden, 2009, pp. 29 e 30.

¹¹ A consequência imediata da “destruição” desta *lógica do regime de representação* é, como veremos, a impossibilidade de fixar distinções ontológicas precisas entre o ideal, o real e o ficcional que, no campo da arte, se traduz na impossibilidade de definição dos contornos e limites que permitem estabelecer a distinção entre o que é arte e o que é não-arte.

¹² Cf. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, p. 139.

¹³ Cf. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, p. 143.

“regime estético das artes”, não apenas porque o que está em causa é uma multiplicidade de sentidos não hierarquizada mas também porque essa multiplicidade está em conflito. Por outras palavras, no “regime estético da arte” não existe *consenso*.

Aquilo que constitui a especificidade da Arte e da Política (enquanto formas de *dissensus*) é o facto de corresponderem a formas de suspensão das regras que tendem a governar a experiência normal, ou seja, constituem-se como formas de conhecimento que rompem com a “lógica” que habitualmente impera na constituição da apresentação sensível da experiência comum – por outras palavras, rompem com o *sensus comum*.

Esta “suspensão das regras”, tanto da arte como da política, tem como fito a constituição material e simbólica de um espaço-tempo específico a partir de um re-enquadramento da matéria da experiência sensível. Arte e política necessitam assim ser re-definidas à luz desta “suspensão” que as caracteriza. E isso implica, justamente, a redefinição da forma como “uma passa pela outra”: “se existe uma relação entre arte e política, deve ser colocada em termos de *dissensus* – o cerne do regime estético”¹⁴. Assim, o que desde logo se torna evidente é que a arte não pode ser entendida como política devido às mensagens que procura transmitir nem quanto à forma como representa as diferentes estruturas sociais (e os conflitos a elas inerentes). No mesmo sentido, a política não pode consistir num mero exercício de poder, é antes “o próprio conflito sobre a existência de um espaço [comum], sobre a designação de objectos como pertencentes ao que é comum e de sujeitos como tendo a capacidade de um discurso comum”¹⁵.

O que Rancière nos diz é que a relação entre Arte e Política, mediada por esta noção peculiar de experiência “estética” (*sensus e dissensus*) que “rompe” ou “suspende” as “leis” da experiência normal, consiste numa “distribuição (ou re-distribuição) do sensível”, i.e., numa reconfiguração das matérias/formas sensíveis que definem o *comum* de uma

¹⁴ Cf. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, p. 140.

¹⁵ Cf. *Aesthetics and Its Discontents*, p. 24. Veja-se ainda o que diz Rancière a este respeito um pouco mais adiante, p. 25 “Este trabalho envolvido na criação de *dissensus* cria uma estética da política que opera a uma distância completa das formas de poder de estado e mobilização de massas às quais Benjamin se referiu como ‘estetização da política’”.

comunidade. Por outras palavras, Arte e Política constituem-se como formas de actividade *dissensual* que procuram acabar com as “formas de dominação” habituais e, desse modo, “dar voz”, “libertar”, “tornar expressivo” aquilo que habitualmente tende a ficar condicionado a uma mera posição funcional num quadro de “posição definida” e que tende a ser visto de modo *consensual*.

Embora a “ruptura” na distribuição do sensível introduzida pela noção de *dissensus* seja realizada de modo diferente na arte e na política (pela natureza daquilo mesmo que as distingue)¹⁶, não há arte que não se encontre, de certo modo, ligada a uma forma política: “não há arte sem uma distribuição específica do sensível que a liga a uma certa forma de política. A estética consiste nessa distribuição”¹⁷.

¹⁶ No caso da política o “dissensus” diz respeito à “ruptura” com a distribuição normal (que se tem como auto-evidente) de, por um lado, posições específicas que identificam quem exerce o poder (quem governa) e quem se encontra sujeito a ele (quem é governado) e, por outro lado, de todas as formas de distribuição sensível que tendem a excluir aquilo que é considerado marginal para a própria política – como por exemplo a “voz” daqueles que não têm “voz” e que tendem a permanecer “invisíveis” no território do trabalho e da reprodução. Assim, a política tem início quando: “eles tornam visível o invisível, e tornam audível o que antes era considerado o mero ruído de corpos que sofrem como um discurso que diz respeito ao “comum” da comunidade”. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, p. 139. Ou, como Rancière diz noutro passo: “[a] política consiste em reconfigurar a distribuição do sensível que define o comum de uma comunidade, para introduzir nela novos sujeitos e objectos, para tornar visível o que antes não era, e para tornar audíveis enquanto oradores aqueles que antes eram percebidos como meros animais ruidosos”. Cf. *Aesthetics and its Discontents*, pp. 24 e 25. No caso da arte a “ruptura” encontra-se não apenas ao nível de qualquer forma pré-determinada (característica do regime de representação) que se estabelece como modelo, mas está, sobretudo, no modo como se tornam indefinidas as fronteiras entre o visível e o invisível, o que é dito e o silêncio, o pensável e o não-pensável, etc. Isto porque a expressão que a arte veicula, o seu “significado”, não se deixa “aprisionar” numa qualquer rede (ela própria) pré-determinada de significados: “(...) uma expressão não encontra o seu lugar no sistema de coordenadas visíveis onde aparece. O sonho de uma obra de arte política adequada consiste, na verdade, no sonho de romper a relação entre o visível, o dizível e o pensável sem ter que usar os termos de uma mensagem como veículo. É o sonho de uma arte que transmitiria significados na forma de uma ruptura com a própria lógica de situações significativas”. Cf. RANCIÈRE, Jacques, *The Politics of Aesthetics – The Distribution of the Sensible*, Transl. Gabriel Rockhill, Continuum, London/New York, 2011, p. 63.

¹⁷ Cf. *Aesthetics and Its Discontents*, p. 44. Note-se que ao falar-se desta ligação o que está em causa não é propriamente a arte poder consistir numa forma

Segundo Rancière, isto produz um paradoxo. Num primeiro momento a arte parece perder a *autonomia* que lhe é característica no “regime estético” – a não dependência de qualquer regra que seja exterior a ela mesma. Se o “regime estético das artes” se caracteriza por uma independência da arte relativamente a qualquer *hierarquia* ou *modelo* (que estabeleça “valores” ou “regras” quanto à forma de representação), isso significa que ela terá de criar de forma *autónoma* as suas próprias “regras”. Todavia, se os limites que a caracterizam são difusos – pelo facto de se encontrar “presa” a uma certa forma de política – então a sua suposta *autonomia* parece ficar colocada em causa. Ou seja, o que fica posto em causa é a máxima “arte pela arte”¹⁸. E fica posta em causa porque a natureza do próprio *dissensus* é, como se viu, “romper” com a lógica normal de distribuição de sentido que tende a estabelecer fronteiras definidas nas “formas sensíveis”. Todavia, ainda assim, isso não impede que, em certa medida, se possa falar de uma *autonomia*, pois o que está em causa não é a *autonomia* da arte, mas antes a *autonomia da experiência estética*¹⁹. No entanto, mesmo a experiência estética contempla, no seu cerne, uma *heteronomia sensível* (gerada por sentidos – *sensus* – contrários ou contraditórios) – e, por isso, é paradoxal. Por outras palavras, existe um poder de *heteronomia* que é subjacente à experiência estética e que pode ser traduzido, segundo Rancière, pela imagem de Ulisses e as sereias: “[a] ‘autonomia’ do trabalho de vanguarda da arte torna-se a tensão entre duas heteronomias, entre os laços que amarram Ulysses ao seu mastro e a canção das sereias contra a qual

de “consciência política” (bem como não está em causa, no sentido inverso, o uso de estilos artísticos por parte da política que, historicamente, como se sabe, muitas vezes resultaram em formas de propaganda), mas antes o facto de ambas se caracterizarem por uma estrutura peculiar de destruição das habituais formas hierarquizadas de sentido.

¹⁸ A este respeito veja-se, por exemplo, o que diz Rancière em *The Aesthetic Revolution and its Outcomes*, *New Left Review*, nr.14 (2002), 133-151, p. 134. Foram várias as tentativas que diversos artistas realizaram desde o séc. XIX para dar expressão a esta máxima emancipatória da arte. Todavia, diz Rancière: “[t]odas estas posições revelam a mesma inclusão narrativa de um *e*, o mesmo nó que liga autonomia e heteronomia”.

¹⁹ Cf. *The Aesthetic Revolution and its Outcomes*, p. 136 “[a] ‘autonomia da arte’ e a ‘promessa da política’ não são contrapostas. A autonomia é a autonomia da experiência, não da obra de arte. Por outras palavras, a arte participa no sistema sensível da autonomia na medida em que não é uma obra de arte.”

ele tapa os ouvidos”²⁰. Em suma, no regime “estético” a arte oscila entre dois impulsos contraditórios, o da *autonomia da experiência estética* e o da *heteronomia dos sentidos (contrários – dissensuais) que habitam a própria experiência*.

Para se compreender um pouco melhor esta relação paradoxal *autonomia/heteronomia* característica do “regime estético das artes”, é necessário ter em consideração a leitura que Rancière faz do “estado estético” de Schiller:

[le régime esthétique] affirme l’absolue singularité de l’art et détruit en même temps tout critère pragmatique de cette singularité. Il fonde en même temps l’autonomie de l’art et l’identité de ses formes avec celles par lesquelles la vie se forme elle-même. L’état esthétique schillérien qui est le premier – et, en un sens, indépassable – manifeste de ce régime marque bien cette identité fondamentale des contraires. L’état esthétique est pur suspens, moment où la forme est éprouvée pour elle-même. Et il est le moment de formation d’une humanité spécifique.²¹

Este passo põe em evidência vários aspectos. No regime estético a arte é definida, por um lado, na sua absoluta singularidade (como dizendo respeito a uma forma de exceção relativamente ao regime normal do sensível) e, por outro lado (de modo paradoxal), a identidade das suas formas, diz Rancière, parece coincidir com as formas que a vida usa para se “formar” a si mesma. O que isto põe em evidência é que existe uma qualquer relação de identidade entre as formas da arte e as formas da vida – o que faz, justamente, que, tal como diz Rancière, a arte seja arte na medida em que é algo mais do que arte (algo de outro): “[n]o regime estético da arte, a arte é arte na medida em que é algo mais do que arte. É sempre ‘esteticizada’, o que significa que é sempre posta como uma ‘forma de vida’. A fórmula fundamental do regime estético da arte é que a arte é uma forma autónoma de vida”²².

A relação arte/vida, o modo como a arte interfere na vida ou vice-versa, tem, no regime estético de Rancière uma importância fundamental, pois permite perceber melhor o fenómeno de cruzamento (e de

²⁰ *The Aesthetic Revolution and its Outcomes*, pp. 147 e 148.

²¹ Cf. *Le Partage du Sensible – esthétique et politique*, p. 33.

²² Cf. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, p. 118.

prolongamento) que existe entre arte e política. A expressão de Schiller, citada por Rancière, constitui a base para a compreensão deste fenómeno. A esse respeito diz Rancière:

Schiller estabelece um paradoxo e faz uma promessa. Ele declara que ‘O homem apenas é completamente humano quando joga’, e assegura-nos que este paradoxo é capaz ‘de suportar todo o edifício da arte, do belo e da ainda mais difícil arte de viver’. Podemos reformular este pensamento da seguinte forma: existe uma experiência sensorial específica que mantém a promessa de um novo mundo da arte e de uma nova vida para os indivíduos e para a comunidade, ou seja, a estética²³.

A “experiência estética” constitui assim aquilo que afirma a *autonomia* da arte e simultaneamente faz da arte uma promessa de mudança de vida. Promessa essa que não diz respeito apenas a uma nova forma de vida individual, mas também colectiva (da comunidade). Neste sentido, a arte deixa de se encontrar restrita a um domínio específico (a um saber-fazer específico que só alguns dominam) e passa a estar ao alcance de qualquer um. Isto porque arte e vida não têm uma existência separada, antes pelo contrário, as produções da arte passam a ser vistas como expressões da própria vida. O que leva a que ao falar-se de *autonomia da arte*, na verdade, se esteja a fazer referência a uma *autonomia da vida*²⁴. O importante é que, encontrando-se a arte “presa a uma forma

²³ Cf. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, p. 115. Não importa aqui desenvolver este assunto, importa apenas ter em consideração que existe uma experiência sensorial (sensível) específica – que é a estética – que simultaneamente se constitui como uma promessa de constituição de um novo mundo da arte e de uma nova forma de vida para os indivíduos e a comunidade.

²⁴ Este é um problema complexo que implica várias formas de intersecção entre as noções de arte e vida. Rancière identifica três cenários possíveis desta relação: “[a] arte pode tornar-se vida. A vida pode tornar-se arte. E a arte e a vida podem trocar as suas propriedades”, cf. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, p.119. Cada um destes cenários configura uma forma específica de *metapolítica* que enquadra as possibilidades da arte. Não importa analisar em detalhe cada um destes cenários, apenas referir que cada um deles, levado ao extremo, cria a sua própria entropia. Em última instância, a própria promessa do regime estético da arte – a promessa de um cumprimento político – é ambígua e, por isso, não é satisfatória: “[é] por isso que aqueles que querem isolá-la [a arte] da política não percebem a questão. Também por isso aqueles que vêm nela o cumprimento da

de política” o que está sempre já em causa na arte é, diz Rancière, a invenção de novas formas sensíveis e estruturas materiais (uma nova forma de distribuição do sensível) relativas a uma vida (pessoal e colectiva) que está por vir²⁵.

Rancière procura mostrar que esta estrutura paradoxal (*metapolítica*) característica do regime estético da arte faz que esta apenas se realize a si mesma no momento em que é algo de outro: “[a] política da arte no regime estético da arte, ou melhor a sua metapolítica, é determinada por este paradoxo fundador: neste regime, a arte é arte na medida em que também é não-arte, ou é algo diferente de arte”²⁶. Isto significa que, de algum modo, a arte tem de se identificar com algo que ela não é – no sentido em que tem de ser portadora *em si* de uma dimensão que está para *além de si*. Quando a arte não é mais do que *si mesma*, diz Rancière, ela desaparece. Por outras palavras, quando a arte se realiza a si mesma apenas por si mesma, ela anula-se a si mesma. O problema está em identificar o que é isso de que a arte é portadora, que lhe é estranho e, no entanto, a permite ser aquilo que é. Rancière diz que a arte tem de ser portadora de um “pensamento” que não é transparente para si mesmo, i.e., o “pensamento” tem de encontrar uma “matéria” que lhe resista, pois só assim se pode dizer que a arte é habitada por forças *heterogéneas*. Acrescenta ainda que, no regime estético da arte existe uma *identidade de contrários* tal que “pensamento” e “não-pensamento” se identificam pela forma de co-presença um no outro: “il y a de la pensée qui ne pense pas, de la pensée à l’œuvre non seulement dans l’élément étranger de la non-pensée. Inversement, il y a de la non-pensée qui habite la pensée et lui donne une puissance spécifique”²⁷. Desta forma de *dissensus* resulta a chamada “revolução estética” que consiste, justamente, na *identidade de contrários*. Na experiência estética os contrários não se excluem mutuamente, mas habitam um no outro.

416

sua promessa política encontram-se condenados a uma certa melancolia”. Cf. *The Aesthetic Revolution and its Outcomes*, pp. 150-151.

²⁵ Rancière fala mesmo de uma “revolução humana” como forma de constituição de um novo “ethos” colectivo: “[a] revolução humana é descendente do paradigma estético”. Cf. *The Aesthetic Revolution and its Outcomes*, p. 138.

²⁶ Cf. *Aesthetics and Its Discontents*, p. 36.

²⁷ Cf. RANCIÈRE, Jacques, *L’inconscient esthétique*, Galilée, Paris, 2001, pp. 33-34.

A revolução estética revoga a ordem clássica de representação (a *mimesis*) em virtude de uma reconfiguração do sensível onde o *contraditório* desempenha um papel fundamental. Desta forma é estabelecida uma identidade entre contrários: pensamento e não-pensamento, conhecimento e ignorância, consciente e inconsciente, ação e passividade, intencionalidade e não-intencionalidade, etc. Ou seja, na revolução estética há algo que escapa, i.e., que não é dominado na própria experiência estética e que, no entanto, é essencial para o modo de ser da arte. Rancière diz que esta *identidade de contrários* corresponde à *identidade entre logos e pathos*²⁸: a imanência da forma, do pensamento, etc., naquilo que não tem forma, que é não-pensamento, etc. (e vice-versa). Rancière fala de Édipo como o exemplar trágico por excelência onde esta identidade de contrários se encontra claramente expressa: “Elle [la figure d’Œdipe] suppose un régime de pensée de l’art où le propre de l’art est d’être l’identité d’une démarche consciente et d’une production inconsciente, d’une action voulue et d’un processus involontaire, en bref l’identité d’un *logos* et d’un *pathos*. C’est cette identité désormais qui témoigne du fait de l’art.”²⁹. A revolução estética pressupõe assim uma força “inconsciente” no seio da arte; força essa que não é passível de ser “analisada” e trazida à luz (deixando de ser inconsciente para passar a ser consciente), mas antes habita no coração da própria experiência e, diz Rancière, permite retirar sentido daquilo que aparentemente parece não o ter – de tal forma que revela a existência de uma certa relação entre: o pensamento e o não-pensamento; os actos conscientes e aquilo que sendo involuntário se manifesta na própria consciência e, ao mesmo tempo, escapa-lhe; o pensamento e a sua presença numa matéria sensível; etc.

Rancière refere que a psicanálise freudiana e a sua abordagem à arte põe em evidência esta “revolução estética”, na medida em que a relação consciente/inconsciente não se reduz a um processo de dissimulação do inconsciente (nem a estabelecer uma etiologia sexual dos fenómenos da arte), mas antes a pôr em evidência a co-presença de elementos contraditórios – de *logos* e *pathos*. Por outras palavras, o inconsciente em Freud encontra-se associado ao inconsciente estético na medida em

²⁸ Aqui Rancière faz uma clara alusão ao pensamento de Nietzsche sobre as figuras de Apolo e Dionísio na tragédia.

²⁹ Cf. *L’inconscient esthétique*, pp. 30-31.

que existe uma profunda lógica de significado inconsciente que habita os sonhos, fantasias, desejos, etc. e que se expressa de um modo peculiar. No entanto, Rancière aponta que Freud, na sua leitura das obras de arte, privilegia o paradigma da investigação das causas dos “detalhes” e, neste sentido, incorre no perigo da lógica representativa:

Mais Freud opère un choix bien déterminé dans la configuration de l’inconscient esthétique. Il privilégie la première forme de la parole muette, celle du symptôme qui est trace d’une histoire. Il la fait valoir contre son autre forme, la voix anonyme de la vie inconsciente et insensée. Et cette opposition l’amène à tirer en arrière vers la vieille logique représentative les figures romantiques de l’équivalence du *logos* et du *pathos*.³⁰

Todavia, este método de leitura dos “detalhes” significativos das obras, refere Rancière, pode ser praticado de duas maneiras (correspondendo ambas a formas do inconsciente estético): segundo o modelo do rasto – no qual o “detalhe” é um “sedimento” de uma história, i.e., um “fragmento” a partir do qual se pode reconstituir uma história; e segundo o modelo do detalhe “insignificante” – em que esse mesmo detalhe é “símbolo” de uma “verdade inarticulável” que desfaz qualquer *lógica* ou possibilidade de composição racional de uma história à qual se possa encontrar preso:

Le détail fonctionne alors comme objet partiel, fragment irraccordable qui défait l’ordonnancement de la représentation pour faire droit à la vérité inconsciente qui n’est pas celle d’une histoire individuelle mais qui est l’opposition d’un ordre à un autre : le *figural* sous le *figuratif* ou le *visuel* sous le *visible* représenté.³¹

418

Mas que verdade é esta? Qual a natureza desta verdade inconsciente?

A verdade aqui em causa é algo que esbate as habituais fronteiras entre real e ficção. Qualquer tentativa de encontrar linhas divisórias entre o que é auto-evidente enquanto “real” e aquilo que pertence ao mundo da “ficção” (enquanto aparência, representação, etc.), na ver-

³⁰ Cf. *L’inconscient esthétique*, p. 57.

³¹ Cf. *L’inconscient esthétique*, p. 59.

dade consiste numa ilusão da própria captação. Rancière diz que não há nenhum “mundo real” que funcione “fora” do mundo da arte. Isto pode ser interpretado em dois sentidos, não apenas o “real” é matéria de “ficção” (na medida em que o “real” é uma “construção”) e a “ficção” matéria de “real” (no sentido em que a “ficção” diz o “real”), mas também no sentido em que a topografia da experiência sensível torna indefinido aquilo que cai dentro do “território” de uma e de outra: “[n]ão há um ‘mundo real’. Em vez disso, existem configurações definidas do que é dado como o nosso real, como o objecto das nossas percepções e o campo das nossas intervenções”³².

O “real” encontra-se constitutivamente atravessado pela “ficção”, pois para ser pensado requer uma determinada organização, i.e., requer o enquadramento numa determinada lógica que atribui um sentido e um significado às coisas – sendo que essa lógica é indissociável de uma determinada “experiência sensível”. Isto não significa que tudo é uma “ficção”. Significa apenas que a estrutura de apresentação dos factos e o modo como estes se encontram associados a formas de inteligibilidade é uma estrutura que, diz Rancière, torna indefinido aquilo que pertence à “lógica dos factos” e aquilo que pertence à “lógica da ficção”. Importa referir que no “regime estético” não está sequer em causa uma diferença entre “lógica dos factos” e “lógica da ficção”. Isso é o que se encontra presente no “regime representativo” que pressupõe, justamente, a separação entre um *modelo* de racionalidade que é peculiar da ficção (aquele que é explorado na *Poética* de Aristóteles) e um *modelo* de racionalidade dos factos empíricos. Ou melhor, é aquilo que se pode traduzir por *estória* e *história*; a História na qual nos encontramos todos inseridos enquanto membros da humanidade e a estória enquanto forma narrativa e ficcional de factos. No “regime representativo” de Aristóteles, a linha que separa as “estórias” da “história” diz respeito às estórias dos poetas (i.e., diz respeito à ficção – enquanto arranjo de uma sequência causal de acções que obedecem a princípios de necessidade e plausibilidade) e à História dos historiadores (que obedece a uma sequência empírica onde os factos são verificáveis). Neste sentido, existe uma linha que divide aquilo que é ficção daquilo que é real – independentemente de a

³² Cf. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, p. 148.

“ficção” poder ou não dizer o “real”³³. Por sua vez, a “revolução estética” de Rancière pressupõe a interdependência entre a “lógica dos factos” e a “lógica da ficção”³⁴. Ou seja, a “ficção” é um elemento estruturante do próprio “real”. A questão está em saber: como? e qual o seu papel no “regime estético”?

O trabalho da “ficção”, diz Rancière, consiste em “romper” com as relações que habitualmente são estabelecidas entre as coisas e os seus significados e, conseqüentemente, criar novas relações. Este “rompimento” implica que essas novas relações (que a “ficção” estabelece) não tenham, justamente, a natureza das anteriores. Ou seja, a “ficção” envolve um “re-enquadramento” do próprio “real”, no sentido em que se constitui no “regime estético” como uma forma de *dissensus*:

As ficções políticas e artísticas introduzem *dissensus* pelo esvaziamento do ‘real’, multiplicando-o de uma forma polémica. A prática da ficção desfaz e re-articula conexões entre signos e imagens, imagens e tempos, sinais e espaços, emoldurando um determinado sentido de realidade, um dado ‘senso comum’. É uma prática que inventa novas trajectórias entre o que pode ser visto, o que pode ser dito e o que pode ser feito.³⁵

As ficções construídas pela política e pela arte (a partir de uma *reorganização* das relações entre matérias sensíveis, perceptíveis e inteligíveis) fazem colapsar as tradicionais formas de representação, dando a ver novas relações entre o real e a aparência, o individual e o colectivo, etc. Rancière acentua, por exemplo, a forma como no “regime estético” a “palavra” ganha um novo corpo de sentido – tanto ao nível da arte, como ao nível da política. Ao nível da *linguagem literária*, as palavras passam a viver numa tensão com aquilo a que Rancière chama *desincorporação*. Ou seja, as palavras dissolvem-se, perdem o seu referente e simultaneamente procuram estabelecer uma nova lógica hermenêu-

³³ Aliás, Aristóteles diz que a “poesia” é mais “filosófica” do que a “história”, no sentido em que a ficção, pela ligação que faz dos acontecimentos, tem a capacidade de gerar uma “unidade de sentido” (e, nisto, dar a ver algo) enquanto a história apenas regista os eventos à medida que eles passam.

³⁴ E isto de tal forma que a própria história fica impossibilitada enquanto lógica puramente racional de factos (i.e., isenta de qualquer conteúdo de teor ficcional).

³⁵ Cf. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, p. 149.

tica, i.e., as palavras deixam meramente de representar para criar a possibilidade de novos campos de sentido³⁶. Por sua vez, ao nível da *linguagem política* as palavras balançam entre, por um lado, a privatização do discurso – que revela estruturas de poder – e, por outro lado, a *desincorporação* através das actividades dos sujeitos políticos.

A “ficção”, enquanto operador de *dissensus*, estabelece novas relações e ligações entre as “coisas”, retirando delas múltiplas possibilidades de poderem ser “outro”. Ou seja, se assim se pode dizer, a “ficção” produz como que metamorfoses metafísicas no seio da identidade das coisas – arrancando novas formas de ser àquilo que habitualmente tende a ser idêntico a si mesmo. A isto chama Rancière a “poética do conhecimento”. Rancière reconhece a poesia (ou as operações poéticas) como sendo estrutural(ais) ao conhecimento; ela consiste mesmo numa forma de permeabilização da arte com a vida. Quer dizer, pela poesia a arte prolonga-se na vida (e vice-versa), elas reactualizam-se uma na outra. Rancière diz mesmo que a vocação da poesia consiste na educação estética:

A vocação da poesia – a tarefa da ‘educação estética’ – é a de tornar as ideias sensíveis, transformando-as em imagens vivas, criando um equivalente da mitologia antiga, como o tecido de uma experiência comum partilhada pela elite e pelas pessoas comuns. Nas suas palavras: ‘a mitologia deve tornar-se filosofia para tornar as pessoas comuns sensatas e a filosofia deve tornar-se mitologia para tornar os filósofos sensíveis’.³⁷

A poesia consiste portanto numa forma de conhecimento que esbate as fronteiras entre o sensível e o inteligível, tornando as “ideias sensíveis” e transformando-as em “imagens vivas” – ao mesmo tempo que cria uma linguagem comum que procura, justamente, re-descrever (de forma metapolítica) um mundo de experiência que é também ele comum.

A “educação estética” que a poesia potencia torna indefinidos os contornos daquilo que, por exemplo, possa definir um objecto enquanto

³⁶ É preciso salvaguardar que o que está aqui em causa não é o deixar de haver representação tal como a entendemos. O que está em causa é o estabelecimento de relações que não são unilaterais, mas antes heterogêneas, paradoxais, etc.

³⁷ *The Aesthetic Revolution and its Outcomes*, p. 138.

pertencente ao mundo da arte ou ao mundo da vida, porque tudo é passível de ser visto à luz de um olhar poético. Ou seja, qualquer objecto, à luz de uma operação poética deixa de ser simplesmente aquilo que é para ser algo de “outro” (de heterogéneo), porque é possível retirar dele aquilo mesmo que ele só por si e em si não tem ou parece não ser. Por outras palavras, o olhar poético é capaz de fazer do *ordinário* algo *extraordinário*. Qualquer objecto se pode constituir como um corpo de sentido que encerra em si mesmo a possibilidade de ser contemplado de forma desinteressada e, nesse sentido, tornar-se um objecto estético. E isto é de tal forma assim que, diz Rancière: “O ‘sensível heterogéneo’ está em toda parte. A prosa da vida quotidiana torna-se um grande e fantástico poema. Qualquer objecto pode atravessar a fronteira e voltar a repovoar o campo da experiência estética”³⁸. A prosa da vida transformar-se num enorme e fantástico poema significa que as linhas de divisão entre prosa e poesia, entre vida e arte se tornam elas próprias indefinidas, se confundem indistintamente. Aliás, para a própria poesia ser poesia, necessita de ser prosa e vice-versa. Quando isso não acontece não existe heterogeneidade do sensível, não existe *dissensus*.

Rancière, fazendo referência à expressão “tudo fala” de Novalis, diz que na experiência estética todas as formas sensíveis ordinárias (até mesmo uma pedra) se constituem como vestígios ou fósseis que “falam”, i.e., como objectos que “na sua mudez” trazem inscritos em si signos de uma história a ser decifrada: “l’ordinaire devient beau comme trace du vrai. Et il devient trace du vrai si on l’arrache à son évidence pour en faire un hiéroglyphe, une figure mythologique ou fantasmagorique”³⁹. O que importa aqui destacar é o facto de essa “decifração” das coisas enquanto hieróglifos “l’identification des modes de la construction fictionnelle à ceux d’une lecture des signes écrits sur la configuration d’un lieu, d’un groupe, d’un mur, d’un vêtement, d’un visage”⁴⁰ corresponder ao contacto com elementos de uma mitologia cujas figuras dão a conhecer uma verdade que faz pressentir “le destin d’un individu ou d’un peuple”⁴¹. Por isso, diz Rancière, o poeta dos nossos tempos não é o poeta tal como o entendemos, é antes um geólogo, um naturalista, um

³⁸ Cf. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, p. 126.

³⁹ Cf. *Le Partage du sensible – esthétique et politique*, p. 52.

⁴⁰ Cf. *Le Partage du sensible – esthétique et politique*, p. 57.

⁴¹ Cf. *L’inconscient esthétique*, p. 36-37.

arqueologista, um sintomatologista, etc. que retira obscuridade ao trivial. Retirar esta obscuridade ao trivial significa entrar em contacto com o próprio irrepresentável, i.e., com as potências anónimas da vida, o que é enigmático, invisível, etc., mas que, de certa forma, se pode constituir como o “corpo poético” de uma comunidade onde o *sentido* nele presente subverte a forma de representação habitual de “ler” significados.

Não existindo uma linguagem ou forma (modelo) adequada a descrever o que quer que seja, Rancière põe em evidência a necessidade de uma “educação estética” do indivíduo (tanto no campo da arte quanto no campo da política) que o deponha numa relação com o próprio “irrepresentável” enquanto “lugar” daquilo que é próprio de uma “comunidade”. Isto significa justamente que uma arte ou política “anti-representativa” se constituem, paradoxalmente, como um “espaço” onde não há coisas irrepresentáveis, pois não existem limites para as possibilidades de representação (uma vez que estas deixam de estar condicionadas a formas ou modelos pré-estabelecidos)⁴². Desta forma, conclui Rancière, o que está sempre já em causa na “experiência estética” é o potencial poético da própria realidade (enquanto meta-possibilidade da arte e da política) que permite à sociedade estar consciente dos seus próprios “segredos” e, nesse sentido, decifrar o enigma que se encontra inscrito nas coisas comuns – não como algo *consensual*, mas antes como aquilo que na sua heterogeneidade de sentidos se constitui como um programa de vida que indicia a promessa de uma comunidade a ser.

⁴² Cf. *Le destin des images*, p.153 “La logique de l’irreprésentable ne se soutient que d’une hyperbole qui finalement la détruit”.