
HISTÓRIA, ARTE, POLÍTICA: O CONCEITO DE *REGIME ESTÉTICO* DA ARTE NA OBRA DE JACQUES RANCIÈRE

HISTORY, ART, POLITICS: THE CONCEPT OF REGIME AESTHETIC WORK OF JACQUES RANCIÈRE

André Fabiano Voigt
Doutor em História – UFSC
Professor adjunto – IH/UFU
voigtandre@hotmail.com

RESUMO: O presente artigo pretende analisar o conceito de regime estético da arte na obra do filósofo Jacques Rancière como forma de pensar a produção artística contemporânea fora do viés representacionista, comum em boa parte das análises historiográficas contemporâneas. Rancière faz uma articulação inovadora entre história, arte e política, a qual procura evidenciar o caráter acontecimental da obra de arte, em comparação às análises representacionistas, que sempre vinculam a obra ao contexto histórico e à intencionalidade do autor.

PALAVRA-CHAVE: História. Estética. Política. Rancière, Jacques.

ABSTRACT: This article intends to analyse the concept of “aesthetic regime of art” in the work of philosopher Jacques Rancière as way of thinking to contemporary artistic production outside the “representationist” way, common in much of contemporary historical analyses. Rancière makes an innovative articulation between history, art and politics, which seeks to highlight the “événementiel” character of the artwork, in comparison to the “representationist” analyses, that always link the work to the historical context and intent of the author.

KEYWORDS: History. Aesthetics. Politics. Rancière, Jacques.

1.

É extenso o tempo em que os historiadores vêm analisando suas fontes de uma maneira muito peculiar. Filhos de uma época, os vestígios do passado são os elos que tornam possível a construção narrativa do contexto no qual surgiram tal ou qual acontecimento. Submetidas à criteriosa análise das suas condições de produção e/ou de recepção, as fontes históricas funcionam como *chaves heurísticas* da realidade de uma época passada.

Da mesma forma, há muito que os historiadores utilizam obras de arte como fontes históricas. Entre outros, podemos citar Johann Joachim Winckelmann como um dos primeiros autores a escrever uma *História da Arte na Antiguidade*, publicada em 1764, amplamente baseada no uso de obras artísticas da Antiguidade greco-romana como fontes para suas afirmações (RANCIÈRE, 2011 a, p. 20). Mesmo com as mudanças de abordagem ocorridas nas últimas décadas acerca da noção de acontecimento histórico – sobretudo após o advento da revista *Annales* –, as obras de arte continuam a figurar entre os tipos mais instigantes de fontes históricas, a partir das quais seria possível traçar um amplo quadro das estruturas mentais de uma época, obviamente com a ajuda de outras fontes e cálculos que deslindariam os processos de *longa duração* no qual estariam inseridas.

No afã de interpretar historicamente as obras de arte legadas pelo tempo, os historiadores – mesmo atualmente – têm costumado adotar um antigo procedimento: o de compará-lo sincronicamente e diacronicamente à sua *época*. Por isso, ao analisar a relevância política de uma obra de arte, por exemplo, os historiadores recaem, mais das vezes, na mesma linha de raciocínio: uma obra de arte possui relação ou não com a política, na medida em que ela tem relação ou não com a sua *época*, ou seja, com suas especificidades histórico-sociais e culturais conforme o tempo. Este tem sido, em linhas gerais, o procedimento tomado por vertentes historiográficas recentes que são colocadas sob a denominação de História Cultural. Citaremos dois exemplos.

Em primeiro lugar, o livro de Roger Chartier, intitulado *A História Cultural: entre práticas e representações*, publicado no final da década de 1980 na França, o qual se tornou uma referência teórico-metodológica para o uso da literatura como fonte histórica. Os textos, para o autor, não são objetos cujo significado poderia ser colocado em valores universais, mas estariam presos “na rede contraditória das utilizações que os constituíram historicamente” (CHARTIER, 1990, p. 61). Dito de outro modo, Chartier afirma que nenhum texto “mantém uma relação transparente com a realidade que apreende”, quando faz a seguinte explicação:

O texto, literário ou documental, não pode nunca anular-se como texto, ou seja, como um sistema construído consoante categorias, esquemas de percepção e de apreciação, regras de funcionamento, que remetem para as suas próprias condições de produção. A relação do texto com o real [...] constrói-se segundo modelos discursivos e delimitações intelectuais próprios de cada situação de escrita (CHARTIER, 1990, p. 63).

Destarte, os textos, literários ou não, são passíveis de ser interpretados conforme as suas condições histórico-sociais e culturais de produção, recusando-se a uma pretensa universalização interpretativa dos mesmos. Para caracterizar melhor sua abordagem, Chartier emprega as noções de *apropriação*, *prática* e *representação*, formando o tripé teórico-metodológico para a análise de vestígios textuais do passado (CHARTIER, 1990, p. 27). O autor pretende afirmar que é possível, a partir da aplicação destas três noções à leitura e interpretação dos textos, fazer uma *sociologia histórica das práticas culturais*, na medida em que:

As estruturas do mundo social não são um dado objetivo, tal como o não são as categorias intelectuais e psicológicas: todas elas são historicamente produzidas pelas práticas articuladas (políticas, sociais, discursivas) que constroem as suas figuras. São estas demarcações, e os esquemas que as modelam, que constituem o objeto de uma história cultural levada a repensar completamente a relação tradicionalmente postulada entre **o social, identificado com um real bem real, existindo por si próprio**, e as representações, supostas como refletindo-o ou dele se desviando (CHARTIER, 1990, p. 27, grifo nosso).

Para Chartier, portanto, existe um sujeito bem delimitado para a História Cultural: o *social*. A compreensão do momento social de produção das representações torna possível, para o historiador francês, comparar o “real bem real” do social com as “representações” construídas sobre ele, de modo que seria possível, por sua vez, descobrir a *verdade* acerca de um período histórico, como consequência da análise *sociológica* daquele momento determinado.

Em segundo lugar – para citarmos um exemplo de tal abordagem na historiografia brasileira – há o trabalho da historiadora Sandra Jatahy Pesavento, *História & História Cultural*, publicado em 2004, que apresenta muitos elementos acerca da interpretação das obras de arte como fontes históricas. Para a autora, a História é “uma narrativa que constrói uma representação sobre o passado, e que se desdobra nos estudos da produção e da recepção dos textos” (PESAVENTO, 2004, p. 69). Nesta mesma linha de raciocínio, a autora trata do uso de diversos tipos de fontes históricas como formas de acessar uma época. Como exemplo mais marcante, podemos citar a literatura:

A Literatura permite o acesso à sintonia fina ou ao clima de uma época, ao modo pelo qual as pessoas pensavam o mundo, a si próprias, quais os valores que guiavam seus passos, quais os preconceitos, medos e sonhos. Ela dá a ver sensibilidades, perfis, valores. Ela representa o real, ela é fonte privilegiada para a leitura do imaginário (PESAVENTO, 2004, p. 82).

Pesavento, seguindo algumas assertivas de Chartier, vê a literatura como fonte histórica na medida em que é possível interpretá-la como uma forma de acesso à *época*, mesmo que indiretamente, como “representação”. A seguir, a autora afirma com mais veemência:

A Literatura é testemunho de si própria, portanto o que conta para o historiador não é o tempo da narrativa, mas sim o da escrita. Ela é tomada a partir do autor e sua época, o que dá pistas sobre a escolha do tema e de seu enredo, tal como sobre o horizonte de expectativas de uma época (PESAVENTO, 2004, p. 83).

Desta vez, a autora deixa bem claro que a literatura deve ser considerada uma importante fonte histórica, porquanto ela torna possível enxergar a *intencionalidade* do autor, a *época* em que escreveu, bem como o *horizonte de expectativas* de uma época. Estes três aspectos seriam os responsáveis pela elucidação dos traços de uma época histórica determinada, tornando-se uma ferramenta importante para a investigação histórica acerca da verdade de uma época.

Ao lado do debate sobre o uso da arte como fonte histórica, Pesavento sustenta que a História Cultural está, ao contrário da opinião de muitos historiadores, intimamente relacionada com a esfera do *político*. Os estudos acerca do imaginário social do poder, da performance de atores sociais, da eficácia simbólica dos ritos e de imagens para usos do político, etc., fariam parte destas novas abordagens, que a autora chama de História Cultural do Político (PESAVENTO, 2004, p. 75). Nas palavras da historiadora,

[...] cabe mostrar que a História Cultural não exclui a política de suas análises, como apontam alguns de seus críticos. Pelo contrário, o campo do político tem demonstrado ser um dos mais ricos para o estudo das representações, com o que se pode mesmo afirmar que a História Cultural trouxe novos aportes ao político, colocando questões renovadoras e sugerindo novos objetos. Não seria demais falar em uma verdadeira

renovação do político, trazida pela História Cultural (PESAVENTO, 2004, p. 75).

Para Pesavento, tanto a Arte – no caso citado, a Literatura – quanto a Política são campos onde se formam “representações”, as quais servem como balizas para compará-las ao “real bem real” do mundo histórico-social e cultural, em suas relações e interações múltiplas. Dito de outra maneira, pode-se inferir que a autora define uma relação bem clara entre história, arte e política: a de que a *história*, em sua análise criteriosa fundamentada na verdade imanente ao mundo histórico-social, pode traçar um quadro sociológico das várias “representações” *artísticas* e *políticas* criadas por grupos sociais, mediante a leitura histórico-cultural de suas fontes, avaliadas conforme o critério de relação ou não com a *época*, seja ela relativa à sua produção, seja ela relativa à sua recepção.

Estes são apenas alguns breves exemplos de como os historiadores têm efetuado, na atualidade, as relações entre história, arte e política. Neles, é possível perceber que o critério de avaliação conforme a *época* é central no debate epistemológico da chamada História Cultural. Entretanto, podemos exatamente neste ponto iniciar a crítica que o filósofo francês Jacques Rancière estabelece a esta relação entre história, arte e política. Começemos pela história.

2.

Rancière aponta que a constituição da história como discurso científico a partir do final do século XVIII implica em um nó concernente às relações do tempo, da palavra e da verdade (RANCIÈRE, 2011b, p. 22). Ora, este nó estava colocado desde as afirmações de Aristóteles no capítulo IX da *Poética*. A superioridade filosófica da poesia em relação à história está no argumento que a história estaria condenada ao relato das *kath' hékaston*, ou seja, das coisas que acontecem “uma a uma”, em sua particularidade, enquanto que a poesia seria o domínio do *kathólon*, ou seja, do geral, fundamentado na disposição das ações em uma ordem articulada (RANCIÈRE, 2011b, p. 27). A generalidade da poesia estava, então, na forma de articular as ações dos personagens, mesmo fictícios, conforme a necessidade ou

segundo a verossimilhança. Desta forma, seria possível fazer uma conexão verossímil de acontecimentos fictícios, enquanto que a história apenas poderia relatar os acontecimentos em sua sequência temporal, não de acordo com uma conexão verossímil, mas tão somente em sua “desordem empírica” (Idem, p. 27; 2005, p. 54). Curiosamente, Rancière assevera que a “promoção da história como discurso verdadeiro passa pela sua capacidade de tornar-se semelhante à poesia, de imitar por sua própria conta a potência da generalidade poética” (Ibidem., p. 28).

Para que seja possível a aproximação da história à generalidade da poesia, faz-se necessário mudar a sucessão, pondo em seu lugar uma narrativa que possua uma ordem articulada e una. Desta maneira, o tempo não seria mais o da sucessão em sua “desordem empírica”, mas o de uma totalidade coesa, aproximando “a lógica poética da intriga necessária ou verossímil e uma lógica ‘teológica’ da manifestação da ordem da verdade divina na ordem do tempo humano” (RANCIÈRE, 2011b, p. 28).

Assim, ao aproximar-se do tempo que está acima do próprio tempo – a *eternidade* –, a história alça o estatuto de discurso verdadeiro. Este procedimento está relacionado ao que Rancière chama de *poética do saber*, ou seja, o

[...] estudo do conjunto dos procedimentos literários pelos quais um discurso se subtrai à literatura, se dá um estatuto de ciência e o significa. A poética do saber se interessa pelas regras segundo as quais um saber se escreve e se lê, se constitui como um gênero de discurso específico (RANCIÈRE, 1994, p. 15).

Partindo desta afirmativa, qual seria, então, o procedimento literário/poético que dá à história o estatuto de ciência, aproximando-o da eternidade? O *anacronismo* (RANCIÈRE, 2011b, p. 47). O anacronismo é a condição prévia para um acontecimento ser conectado a temporalidades diferentes, de modo que possa ser colocado em uma ordem articulada com outros que lhe são distintos no tempo e no espaço. Para que seja possível uma conexão anacrônica, o acontecimento deve estar submetido às suas condições de possibilidade – ou seja, à sua *época*. Em outras palavras: o *tempo*, submetido ao *possível*, torna-se *verossímil* e desfaz seu nó com a *eternidade*, tornando-se, enfim, *verdadeiro*. Rancière coloca como a história, por meio de modos anacrônicos de conexão, torna-se contraditoriamente verdadeiro:

O conceito de ‘anacronismo’ é anti-histórico porque ele oculta as condições mesmas de toda historicidade. Há história à medida que os homens não se ‘assemelham’ ao seu tempo, à medida que eles agem em ruptura com o ‘seu’ tempo, com a linha de temporalidade que os coloca em seus lugares impondo-lhes fazer do seu tempo este ou aquele ‘emprego’. Mas essa ruptura mesma só é possível pela possibilidade de conectar essa linha de temporalidade com outras, pela multiplicidade de linhas de temporalidade presentes em ‘um’ tempo (RANCIÈRE, 2011b, p. 47).

É relevante afirmar que, para a história alçar o estatuto de verdade, torna-se necessário também mudar a categoria do que é um *acontecimento*, alterando simultaneamente seu sujeito de individual para coletivo. O melhor exemplo citado por Rancière para ilustrar esta mudança está em uma passagem do livro *O Mediterrâneo e o Mundo Mediterrânico na época de Felipe II*, de Fernand Braudel: a *morte do rei*. Ao deslocar a morte do rei Filipe II para o fim do livro, faz com que a sua morte deixe de ser um acontecimento, condenando-o também à sua “morte científica” (RANCIÈRE, 1996a, p. 208; 1994, p. 47). A emergência da “papelada dos pobres”, apontada por Braudel, desloca o acontecimento da história dos indivíduos – sejam eles reis ou heróis – para as coletividades, para o mar, para a terra, escrevendo a história da “civilização material, dos espaços de vida, das longas durações e da vida das massas” (RANCIÈRE, 1996a, p. 207). É exatamente tornando coletivo o sujeito da história – encarnado em figuras como o *povo*, o *social* – que a própria história pode ser colocada no singular, conferindo uma ordem articulada e coesa dos acontecimentos, aproximando o tempo à eternidade. Não é à toa que a temporalidade dos processos históricos coletivos é a *longa duração*, que torna possível “uma história quase imóvel, [...] quase fora do tempo” (BRAUDEL, 2005, p. 13-14).

Apesar de Rancière apontar o exemplo a partir da Nova História braudeliana, o filósofo francês assevera, inclusive em seus estudos mais recentes, que esta coletivização do sujeito da história está relacionada à própria caracterização da história como ciência, a partir do final do século XVIII. Ora, dois exemplos significativos desta coletivização do sujeito da história foram citados por Rancière: de um lado, os escritos de Jules Michelet, publicados na França durante o século XIX, com ênfase para sua *História da Revolução Francesa* (RANCIÈRE, 1994, p. 51-68); de outro, os primeiros livros de *História da Arte*, publicados nos Estados Alemães na segunda metade do século XVIII, mais exatamente o livro *História da Arte na Antiguidade*, de Winckelmann. Neste último, a História, escrita no singular e

utilizando um sujeito coletivo, é o conceito que possibilita afirmar a existência da Arte como realidade em si, como “meio sensível das obras” (RANCIÈRE, 2011a, p. 33).

Rancière afirma de modo mais claro em seu livro *Aisthesis*:

[...] a Arte no singular e a História no singular nascem em conjunto repudiando, em um mesmo movimento, a divisão das artes e a dispersão empírica das histórias. Mas elas nascem juntas sob a forma de sua relação contraditória: a História faz existir a Arte como realidade singular; mas ele a faz existir no seio de uma disjunção do tempo: as obras dos museus são de arte, elas são o próprio suporte desta realidade inédita que se chama Arte, porque elas não tinham nada em comum com aqueles que as produziram. E, reciprocamente, essas obras nos chegam como o produto de uma vida coletiva, mas à condição de nos separar (RANCIÈRE, 2011a, p. 38-39).

O autor toma como exemplo desta operação contraditória o próprio livro de Winckelmann, sobretudo em uma passagem específica: a de sua descrição do Torso de Hércules de Belvédère. No elogio que Winckelmann faz da estátua mutilada – sem cabeça e sem membros –, caracterizando-a como o mais alto grau de perfeição da arte grega, o próprio historiador alemão opera na destruição da *lógica representativa das artes*, ou seja, o modelo orgânico do todo com suas proporções e simetrias (RANCIÈRE, 2011a, p. 26). Da mesma forma, ao escrever uma *História da Arte na Antiguidade*, Winckelmann suprime a “[...] separação entre a singularidade da ‘vida do artista’ e o anonimato do desenvolvimento das artes, revogando a separação social entre as artes liberais e as artes mecânicas” (RANCIÈRE, 2011a, p. 32-33).

A partir de Rancière, pode-se inferir que o procedimento de Winckelmann é um acontecimento que torna visível a singularização da História e da Arte como sujeitos coletivos, desfazendo simultaneamente pelo menos *três* aspectos da lógica representativa das artes: o modelo histórico-narrativo das vidas dos artistas exemplares, em sua enumeração sucessiva; a separação entre as artes liberais e mecânicas; a relação entre beleza e expressão formal da obra de arte. Isto só seria possível para Winckelmann porque, segundo Rancière, a análise do autor alemão segue outra lógica, que o filósofo francês define como pertencente ao *regime estético da arte*.

3.

O conceito de *regime estético da arte* está presente em boa parte da obra de Jacques Rancière, figurando como um conceito central em sua análise das imbricadas relações entre história, arte e política. Em artigo escrito na coletânea *Alain Badiou: penser le multiple*, Rancière faz uma boa definição, embora complexa, deste conceito:

Este regime merece o nome de estético porque a identificação da arte se opera não mais por uma diferença no seio das maneiras de fazer e dos critérios de inclusão e de avaliação que permitam julgar as concepções e as execuções, mas pela identificação de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte. Estes são identificados como pertencendo ao modo de ser de um sensível diferente de si mesmos, tornado idêntico a um pensamento igualmente tornado diferente dele mesmo (RANCIÈRE, 2002, p. 479).

Na introdução de seu livro *Aisthesis*, o autor dá bons exemplos de como, no interior do regime estético, o que define o “ser próprio à arte” opera na disjunção entre o sensível e o pensável. Ora, apenas neste regime é possível afirmar que

[...] uma estátua mutilada pode se tornar uma obra perfeita, uma imagem de crianças miseráveis na representação de um ideal, uma cambalhota de palhaços no voo no céu poético, um móvel num templo, uma escada num personagem, um guarda-pó remendado na vestimenta de um príncipe, as circunvoluções de um voo em uma cosmogonia e uma montagem acelerada de gestos na realidade sensível do comunismo (RANCIÈRE, 2011a, p. 12).

Ainda para citar mais uma definição do que é o regime estético, Rancière diz, de modo sucinto, que “O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes” (RANCIÈRE, 2005, p. 33-34).

O filósofo francês emprega este conceito para compará-lo ao que chama de *regime representativo das artes*. Para o autor, o regime representativo é inaugurado por Aristóteles – sobretudo na *Poética* – em comparação aos ideais platônicos acerca das imagens. Se Platão afirma serem as artes imitações imperfeitas e, ao mesmo tempo, falsas do real (*simulacros*), Aristóteles dissocia a ideia de ficção da ideia de mentira, marcando a propriedade das artes no dístico *mímesis/poésis* (RANCIÈRE, 2005, p. 53; 2002, p. 478-479). Para Aristóteles, a

ordenação de ações em um poema não é um simulacro, mas a elaboração de “estruturas inteligíveis” (RANCIÈRE, 2005, p. 53). A partir da afirmação aristotélica, Rancière trata de outras características que pertencem ao regime representativo:

Há para ele [o regime representativo], entre as artes, entre as maneiras de fazer em geral, certas artes que executam coisas específicas: as imitações, isto é, agenciamentos de ações representadas. Estas artes são submetidas tanto à verificação ordinária dos produtos das artes por sua utilidade, quanto à legislação da verdade sobre os discursos e as imagens. A arte não existe como noção autônoma. Mas ela existe no campo geral das *tekhnai*, um critério de discriminação, a *imitação*, o qual funciona de três maneiras. Há, antes, um *princípio de classificação*, que distingue dentre as artes uma classe específica munida de critérios próprios. [...] um *princípio de normatividade* interna que se especifica em princípios, regras, critérios de reconhecimento e de apreciação que permitem julgar se uma imitação é boa arte, [...] um *princípio de distinção* e de comparação, que permite separar e comparar as diversas formas de imitação (RANCIÈRE, 2002, p. 479).

Assim, a singularidade do regime representativo – este último rompido a partir do final do século XVIII – reside, sobretudo, na existência de um conjunto de regras, critérios e hierarquias que definem o que é do que não é arte, que definem o que é boa e o que é má arte (RANCIÈRE, 2002, p. 479), assim como define as artes dos homens livres da elite – as *artes liberais* (lógica, gramática, retórica, aritmética, música, geometria, astronomia) – das “tarefas úteis dos homens necessitados” – as *artes mecânicas* (como a pintura e a escultura) (RANCIÈRE, 2011 a, p. 31). Entretanto, para o autor, a Arte, tal como a conhecemos há duzentos anos, pertence ao *regime estético*, e não ao regime representativo.

Para dar exemplos de seus estudos sobre a arte no interior do regime estético, podemos citar alguns de seus livros acerca da literatura, como *Mallarmé: La politique de la sirène, La parole muette*, ou ainda *Politique de la littérature* (RANCIÈRE, 1996b, 2009, 2011c). Nestes livros, o autor torna visível o caráter *contraditório* da literatura no seio do regime estético. Enumeraremos três exemplos estudados por Rancière, respectivamente de cada um dos três livros citados.

Em primeiro lugar, uma possível interpretação dos símbolos utilizados nos poemas de Mallarmé com sua *época* não define a importância de sua obra. A importância de sua obra reside na forma como suas criações poéticas constituem uma linguagem além do símbolo, da metáfora, da representação. As contradições presentes em seus versos, ou a pretensão de

escrever o Livro, sustentado pelas próprias palavras, abrem a fenda intransponível entre o mundo das palavras e o mundo das coisas, fazendo de sua poesia um *acontecimento* literário. Contemporâneo dos sonhos dos saint-simonianos da religião industrial, da música wagneriana e da ideia hegeliana do poema como expressão da cultura de um povo e retrato de uma época, Mallarmé não é um poeta de sua época por tratar dos temas da sociedade de seu tempo:

Se a escrita de Mallarmé é difícil, é porque ela obedece a uma poética exigente que responde ela mesma a uma consciência aguda da complexidade de um momento histórico em que a ‘crise do verso’ se liga à ‘crise ideal’ e à ‘crise social’ (RANCIÈRE, 1996b, p. 12-13).

No seio do regime estético, o poema não precisa tratar dos temas de sua comunidade ou de seu tempo para ter sua importância política. A política de Mallarmé está na própria forma como a disposição das palavras cria acontecimentos, sem uma relação direta com o mundo histórico-social de seu tempo, mas para, na fenda aberta entre as palavras e as coisas, mostrar novos mundos e novas possibilidades.

Em segundo lugar, o sonho de Hegel, em suas *Lições de Estética*, de fazer coincidir a universalização da poesia com o estrito correlato de sua historicização, de fazer coincidir a epopeia de Homero com a expressão da vida do povo grego (RANCIÈRE, 2009, p. 84-85), só seria possível no interior do regime estético das artes, em que é possível, através de conexões anacrônicas, fazer coincidir um sensível diferente de si a um pensamento diferente dele mesmo. A Grécia de Hegel – assim como a Grécia de Winckelmann – é um sonho possível porque não há uma identidade fixa entre o sensível e o pensável, entre a obra de arte e seu tempo.

Em terceiro lugar, a relação entre a literatura e a política não está na forma como a literatura *demonstra* os problemas políticos de seu tempo. A literatura tem sua relação com a política na medida em que ela *confunde* as hierarquias sensíveis que compõem o senso de comunidade, em que a literatura põe em circulação palavras órfãs, que circulam livremente. Nas palavras de Rancière, “[...] o desentendimento político e o mal-entendido literário atacam, cada um deles, um aspecto deste paradigma consensual da proporção entre palavras e coisas” (RANCIÈRE, 2011c, p. 41).

Em suma, não se trata de dizer se a literatura é *ou* não a expressão de um povo, de uma época; trata-se de dizer que, no interior do regime estético, a definição do que é literatura

opera dentro de sua própria contradição, pois, como disse Rancière, “nenhum legislador primitivo colocou as palavras em harmonia com as coisas” (RANCIÈRE, 1994, p. 43). Em outras palavras, a obra de arte não é algo que estabelece a harmonia entre as palavras e as coisas, mas sim, como afirma Bruno Besana, é algo que se constitui tão somente como “deslocamento, como uma relação acontecimental (*événementiel*) de não-adequação entre o sensível e o pensável” (BESANA, 2005, p. 9).

4.

Após termos tratado da história e da arte, é necessário entrarmos brevemente na *política*. Embora Rancière trate dos assuntos relacionados à política ao longo de toda a sua obra, há em um de seus livros um debate que pode servir de base para as relações que estabelece com outros temas. Este livro intitula-se *O Desentendimento: política e filosofia*. Nele, o autor recupera as visões de Platão e Aristóteles sobre o bom andamento das coisas ligadas à *pólis* grega, de modo a trazer elementos para o debate acerca do próprio conceito de política. Aristóteles sustenta que o homem é um animal político pela posse do *lógos* (entendida aqui como palavra dotada de sentido), em contraposição à *foné* (entendida como tão somente o instrumento de voz) nos outros animais, incluindo o escravo. A posse do *lógos* estabeleceria a diferença entre o homem político, que usa da palavra para manifestar o útil (*symféron*) e o nocivo (*blaberón*), e o escravo, que usa a voz apenas para comunicar o sentimento da dor e do prazer (RANCIÈRE, 1996c, p. 17).¹ É na divisão entre os seres dotados de *lógos* e os de *foné* que se compõe o *demos* (povo) da antiga *pólis* grega. Ora, mas é nessa composição das “partes” da *pólis* que se encontra o que Rancière chama de “erro de contagem”, atribuída à preferência que Aristóteles atribui à “igualdade geométrica” em detrimento da “igualdade aritmética” na constituição do *demos*:

Há política – e não simplesmente dominação – porque há uma conta malfeita nas partes do todo. [...] O *demos* é o múltiplo idêntico ao todo: o múltiplo como um, a parte como o todo. [...] Mas todas estas manifestações de desigualdade do povo para com ele mesmo são apenas a moeda de troco de

¹ Ver também: ARISTÓTELES, *Polítikon* (BEKKER, 1960, p. 1253).

um erro de cálculo fundamental: essa impossível igualdade do múltiplo e do todo, produzida pela apropriação da liberdade como o que é próprio do povo. Essa impossível igualdade arruína, em cadeia, toda a dedução das partes e títulos que constituem a *pólis* (RANCIÈRE, 1996c, p. 25).

É a partir deste “erro de contagem”, de um povo contado geometricamente para constituir um todo que não coincide com a soma de todas as partes, é que se encontra a fórmula antiga que inventa a filosofia política. Mas o começo da política não coincide com o início da filosofia política, mas sim, reside em uma contradição fundamental: a da sua “ausência de fundamento”.

Há política simplesmente porque nenhuma ordem social está fundada na natureza, porque nenhuma lei divina ordena as sociedades humanas. [...] Nosso mundo gira ‘em sentido contrário’ e quem quiser curar a política de seus males terá apenas uma solução: a mentira que inventa uma natureza social para dar à comunidade uma *arkhé* (RANCIÈRE, 1996c, p. 30-31).

De um modo breve e sintético, Rancière afirma que a política não é a manutenção de uma “maquinaria” que promove a ordem pretensamente “natural” entre os que mandam e os que obedecem, mas a *suspensão* desta ordem:

Só existe política quando essas maquinarias são interrompidas pelo efeito de uma pressuposição que lhes é totalmente estranha e sem a qual no entanto, em última instância, nenhuma delas poderia funcionar: a pressuposição da igualdade de qualquer pessoa com qualquer pessoa, ou seja, em definitivo, a paradoxal efetividade da pura contingência de toda ordem (RANCIÈRE, 1996c, p. 31).

Esta noção de política em Rancière perpassa toda a sua obra. A política não pode ser confundida com o projeto da filosofia política, que é, justamente, o *bloqueio* da própria política, encobrendo o litígio que é imanente à igualdade de qualquer pessoa com qualquer pessoa. Nota-se que o autor, em sua posição singular acerca do conceito de política, consegue expor que a tensão entre o começo da política e a fundação da filosofia política é inaugurada não apenas com atitudes práticas, mas, sobretudo, a partir do uso controlado da palavra. Mais do que o reino das ações, a política é o espaço do litígio entre o mundo das palavras e o mundo das coisas, uma vez que as palavras que criam o povo estão em disjunção com o

próprio povo em sua realidade quantitativa. Desta forma, a política, para Rancière, é mais uma demonstração da não-identificação entre o mundo das palavras e o mundo das coisas, pois o mundo da política é, sobretudo, um regime que atua no interstício entre o sensível e o pensável, que controla ou libera a circulação da palavra entre as pessoas. Por isso, talvez seja possível afirmar que a política, assim como a história e arte, opera tão somente de modo acontecimental (*événementiel*) e no limite de sua própria contradição.

5.

Ao fim deste artigo, pretendemos ensaiar uma hipótese do nosso estudo, que servirá para pesquisas futuras. Nossa hipótese inicial, portanto, é a de que, a partir das considerações de Jacques Rancière, é possível estabelecer uma relação imbricada entre história, arte e política, nos seguintes termos: a história e a arte, filhas do *regime estético*, têm sua importância política pela forma com que configuram e reconfiguram a *partilha do sensível* (RANCIÈRE, 2005, p. 7), designando, por um lado, o que é o comum partilhado e como se dá a divisão das partes exclusivas e, por outro, possibilitando a própria suspensão desta ordem, na evidência de sua contradição. Ou seja, a história e a arte são copartícipes na partilha do sensível não por haver uma relação de identidade e de adequação entre o sensível e o pensável – constituindo uma história coerente e inteligível entre as formas de arte, o pensamento e a forma da comunidade que a produz – mas porque a arte e a história, tal como as conhecemos há aproximadamente duzentos anos, existem sempre no limite de sua própria contradição, propiciando a construção de *heterotopias*.²

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

² A palavra *heterotopia* encontra-se no livro *A partilha do sensível*, onde afirma que as “‘ficções’ da arte e da política são, portanto, mais heterotopias que utopias”, porque os engenheiros saint-simonianos propunham no início do século XIX, não era próprio da *utopia* – não-lugar, no sentido de inalcançável – , mas da *heterotopia* – outro lugar, alcançável pela reconfiguração política da partilha do sensível (RANCIÈRE, 2005, p. 62).

BEKKER, Immanuel. *Aristotelis Opera*. Berlim: De Gruyter, 1960.

BESANA, Bruno. Art et philosophie (Badiou, Deleuze, Rancière): le problème du sensible à l'âge de l'ontologie de l'événement. *Les Cahiers de l'ATP*, Nice, jul. 2005. Disponível em: <<http://alessiomoretti.perso.sfr.fr/BBBadiouDeleuzeRanciere.pdf>>. Acesso em: 12 fev. 2012.

BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a história*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: DIFEL, 1990.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

_____. *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris: Galilée, 2011a.

_____. Esthétique, inesthétique, anti-esthétique. In: RAMOND, Charles (org.). *Alain Badiou: penser le multiple – actes du Colloque de Bordeaux*, 21-23 octobre 1999. Paris: L'Harmattan, 2002. p. 477-496.

_____. *La palabra muda: Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

_____. *Mallarmé: La politique de la sirene*. Paris: Hachette, 1996b.

_____. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: SALOMON, Marlon (org.) *História, verdade e tempo*. Chapecó: Argos, 2011b.

_____. *O Desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1996c.

_____. *Os Nomes da História: Ensaio de Poética do Saber*. São Paulo: EDUC/Pontes, 1994.

_____. *Políticas da Escrita*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996a.

_____. *The Politics of Literature*. Cambridge (UK): Polity Press, 2011c.

ARTIGO ENVIADO EM: 21/01/2013
ACEITO PARA PUBLICAÇÃO EM: 09/06/2013