



## MOMENTOS ESTÉTICOS: RANCIÈRE E A POLÍTICA DA ARTE

João Pedro Cachopo  
Universidade Nova de Lisboa

**Resumo:** Desde a transição para o século XXI, o pensamento de Jacques Rancière tem-se destacado como um dos que mais insistentemente tem interrogado o devir contemporâneo da arte no seio – e em confronto – com o nosso tempo. Neste artigo, procuraremos lançar luz sobre alguns dos principais momentos do seu pensamento estético: desde o nexo entre estética e política em relação com o conceito de “partilha do sensível” à crítica da “viragem ética”. Este itinerário implicará esclarecer em que medida só no quadro de um “regime estético da arte” (cujo sentido importará também explicitar) se torna possível pensar uma “política da arte” e questionar criticamente a valorização do conceito de sublime contra o pano de fundo de uma suposta ruptura pós-moderna.

**Palavras-chave:** Rancière, estética, arte, sublime, pós-modernismo

**Abstract:** Since the threshold of the 21th century Rancière’s thought has emerged as one of the most significant attempts to reappraise the fate of art amidst – and against – the present times. In this article, my aim is to shed light on some of the main moments of his aesthetic thinking, ranging from the link between aesthetics and politics in relation to the concept of “distribution of the sensible” to the criticism raised against the “ethical turn”. Such an itinerary entails clarifying the extent to which only in the context of the “aesthetic regime of the art” (whose sense should be spelled out as well) a “politics of the art” becomes thinkable, and calling into question the praise of the concept of sublime against the background of an alleged post-modern break.

**Keywords:** Rancière, aesthetics, art, sublime, post-modernism

Desde a transição para o século XXI, o pensamento de Jacques Rancière tem-se destacado como um dos que mais insistentemente tem interrogado o presente da arte no seio – e em confronto – com o nosso tempo. Um conjunto amplo de trabalhos, de *Le Partage du sensible* (2000) a *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l’art* (2011), passando por *Malaise dans l’esthétique* (2004), foi dando corpo a este esforço interrogativo. Poderá falar-se – é lícito perguntar – de uma viragem estética no seu pensamento, que teria até então girado, sobretudo, em torno de questões políticas? Seja qual for a resposta por que se decida o leitor, certo é que privilegiar – como faremos, neste ensaio – os trabalhos mais recentes de Rancière não implica pressupor que é possível isolá-los da sua produção anterior, tanto que a afinidade entre, por exemplo, *Le Maître ignorant* (1984) e *Le Spectateur émancipé* (2008) é por demais evidente, e que – em termos mais globais e significativos – a teorização da relação entre estética e política estava já presente em *La Méésentente* (1995) e nos ensaios reunidos em *Aux bords du politique* (1998), remontando seguramente a *La Nuit des prolétaires* (1981).

Questionado sobre uma suposta ruptura no seu pensamento, esclarece Rancière, numa das muitas entrevistas que concedeu, que não é “um filósofo que tivesse passado da política à estética, dos movimentos de emancipação do passado à arte contemporânea” (Rancière, 2009, p. 587). Não se trataria, portanto, de privilegiar ora a política ora a estética, mas de recusar a dicotomia, reconhecer a imbricação constitutiva entre ambas e escolher a modalidade de intervenção mais adequada em cada caso. Sendo este ponto decisivo para um entendimento cabal do que se joga nos textos deste autor, começaremos este nosso ensaio – no qual procuraremos restituir algumas das linhas de força do pensamento estético de Rancière – pelo esclarecimento do nexos entre estética e política em relação com o conceito de “partilha do sensível” (1). Não perdendo de vista este nexos, tornar-se-á mais clara a conceptualização dos regimes de identificação das artes (2), a problematização dos conceitos de “modernidade” e de “pós-modernidade” (3), bem como a crítica ao uso (e abuso) do conceito de “sublime” (4) no contexto do que Rancière considera ser a recente “viragem ética” na estética e na política (5). Mais do que pressupor uma sequência linear entre estes “momentos

estéticos”, arrisca-se uma sua possível articulação. Caberá ao leitor ajuizar se é possível tomá-la como ponto de partida para ensaiar outras linhas de pensamento e acção.

### 1. Estética e política – a partilha do sensível

“Estética” não é um termo unívoco no pensamento de Rancière: se, em sentido estrito, a estética diz intimamente respeito à arte (embora não se confunda, convém notar, com uma teoria da arte)<sup>1</sup>, caberia pensar, em sentido lato, uma “estética primeira” – uma que, embora se relacione, não coincide com “o tecido sensível e a forma de inteligibilidade daquilo a que chamamos ‘Arte’” (Rancière, 2011, p. 9). É para pensar essa “estética primeira” e a imbricação irreduzível entre estética e política que Rancière recorre à noção de “partilha do sensível” [*partage du sensible*]. Esta mais não seria do que um “sistema de evidências sensíveis que dá a ver em simultâneo a existência de um comum e os recortes que nele definem os lugares e as partes respectivas” (Rancière, 2000, p. 12). É crucial, neste contexto, não esquecer a ambivalência da palavra francesa “partage”, referente concomitantemente aos gestos da partilha (que torna comum) e da distribuição (que torna exclusivo)<sup>2</sup>. Nesse sentido, e considerando a configuração de lugares, competências e formas de inclusão ou exclusão num mundo comum de que permite dar conta, o conceito de “partilha do sensível” revela até que ponto a política se joga no campo da estética (i.e., do que é visível, audível, pensável e, conseqüentemente, realizável)<sup>3</sup>. Aprofundando o conceito, e recorrendo a uma analogia,

é possível compreender a partilha do sensível em sentido kantiano – eventualmente revisitado por Foucault – enquanto sistema de formas *a priori*, que determinam o que se dá a perceber. Trata-se de um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído, que define simultaneamente onde tem lugar e o que se joga na política como forma de experiência. A política tem que ver com o que se vê e com o que se pode dizer a

---

<sup>1</sup> Nas palavras do autor (Rancière, 2000, p. 31): “A noção de estética não remete para uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores de arte. Ela remeta propriamente para o modo de ser específico do que é do âmbito da arte, para o modo de ser dos seus objectos.” Noutros termos (Rancière, 2001, p. 12): “Estética, quanto a mim, não designa a ciência ou a disciplina que se ocupa da arte. Estética designa um modo de pensamento que se desdobra a propósito das coisas da arte e que se prende com dizer em que é que elas são coisas de pensamento.”

<sup>2</sup> Nas palavras de Rancière: “Toma-se aqui partilha [*partage*] no duplo sentido da palavra: comunidade e separação. É a relação de uma com a outra que define uma partilha do sensível.” (Rancière, 1995, pp. 48-9).

<sup>3</sup> A imbricação entre estética e política que assim se sinaliza nada teria que ver, porém, com a noção de “estetização da política” proposta por Walter Benjamin: “Há portanto, na base da política, uma ‘estética’ que não tem nada a ver com essa ‘estetização da política’, própria da ‘idade das massas’, de que fala Benjamin. Não devemos entender esta estética no sentido de uma captura perversa da política por uma vontade de arte, pelo pensamento do povo como obra de arte.” (Rancière, 2000, p. 13).

esse respeito, com saber quem é competente para ver e capaz de dizer, com as propriedades dos espaços e as possibilidades do tempo. (Rancière, 2000, pp. 13-14)

Uma tal partilha do sensível constitui o plano das condições da experiência, da acção e do pensamento; a sua valência é, portanto, transcendental<sup>4</sup>. Mas se a remissão para Kant se acha justificada em virtude da tônica posta nas condições de possibilidade – relativas ao que é ou não visível, audível, imaginável – da experiência comum, a alusão a Foucault revela-se, no seu encaço, imprescindível, uma vez que o estatuto de tais condições é irredutivelmente histórico e social e, nesse sentido, mutável porque contingente. Não estaríamos portanto longe do conceito de “*a priori* histórico”, desenvolvido por Foucault (Foucault, 2002 [1969], pp. 173-180), que viria a afirmar que “o que a razão sente ser necessário, ou antes o que se impõe a diferentes formas de racionalidade como necessário, pode ser reconhecido na sua historicidade”. Ora, continua Foucault, se tais formas de racionalidade “foram feitas, também podem ser desfeitas, contanto se saiba de que modo foram feitas” (Foucault, 2001 [1983], p. 1268).<sup>5</sup> A noção de “partilha do sensível” teria assim a não pequena vantagem de contornar a conotação a-histórica das noções de “transcendental” e de “*a priori*”, que ocorrem nas expressões de “empirismo transcendental” (Deleuze) e de “*a priori* histórico” (Foucault). Põe-se de imediato o acento na possibilidade de *desfazer* o quadro das condições da experiência por meio de uma reconfiguração das categorias, pressupostos e distinções que regulam a experiência comum.

Esta visão de fundo acerca das condições da experiência e da sua mutabilidade, na medida em que permite repensar a política nos termos de uma “intervenção sobre o visível e o enunciável” (Rancière, 2007 [1998], p. 241) que viria perturbar a partilha do sensível dominante (associada, também na esteira de Foucault, ao conceito de

---

<sup>4</sup> Neste particular, o projecto de Rancière não está distante do “empirismo transcendental” de Deleuze, no qual estava em causa pensar em que medida a transformação das condições da experiência se podia dar num campo em que a hierarquia entre a esfera das “condições” e a esfera do “condicionado” é suspensa.

<sup>5</sup> Note-se, de resto, que é justamente esta mutabilidade – a possibilidade de desfazer o feito – que Rancière acentua quando se trata de pensar a relação do seu pensamento com o de Foucault: “Não há dúvida de que a noção de partilha do sensível e a classificação dos regimes de identificação das artes devem bastante às noções de Foucault de ‘*epistémè*’ e de ‘*a priori* histórico’. Trata-se para mim, como para ele, de definir as condições de possibilidade de uma experiência que sejam formas de articulação entre as palavras e as coisas, entre as formas de enunciação e os modos de apresentação sensível dos objectos visados por essas enunciações. [...] A minha perspectiva distingue-se contudo da dele pelo facto de eu ser mais sensível ao que um regime de percepção e de pensamento permite do que ao que ele interdita, mais sensível ao que ele reúne e põe a circular do que ao que ele exclui.” (Rancière, 2009b, p. 165)

“polícia”)<sup>6</sup>, não poderia não influir sobre o modo como se pensa, mais especificamente, a relação entre arte e política. Trata-se, agora, da aceção mais estrita de estética. Nesse sentido, se toda a política tem a sua estética – na medida em que a oposição entre “política” e “polícia” se jogaria na sempre possível reconfiguração da partilha do sensível –, toda a estética, considerada agora em relação com os objectos, práticas e discursos artísticos, tem necessariamente uma política – na medida em que a arte lida com, mobiliza e desloca as distinções, hierarquias e tensões existentes entre visível e invisível, audível e inaudível, imaginável e inimaginável.

Inevitavelmente, decorre desta apreciação que a política da arte se joga independentemente do comprometimento político dos artistas e dos temas sociais que as suas obras de arte possam abordar. A arte será política enquanto arte – não na medida em que veicula ideias capazes de dirigir ou fomentar uma acção política. Ao mesmo tempo, tal não autoriza, nem o confinamento da política à arte, nem o decalque, por extrapolação, de toda e qualquer forma de política sobre o seu desdobramento artístico. A arte, tendo intrinsecamente que ver com política, não é de modo nenhum a sua única declinação. À entrada de *Politique de la littérature*, Rancière referiu-se à política da arte literária em termos paradigmáticos:

A política da literatura não é a política dos escritores. Ela não diz respeito ao seu empenhamento pessoal nas lutas políticas ou sociais do seu tempo. Tampouco diz respeito à maneira como eles representam nos seus livros as estruturas sociais, os movimentos políticos ou as identidades diversas. A expressão ‘política da literatura’ implica que a literatura faz política enquanto literatura. Ela supõe que não interessa perguntar se os escritores devem fazer política ou antes dedicar-se à pureza da sua arte, mas que esta pureza tem em si mesma que ver com política. Ela supõe que há umnexo essencial entre a política como forma específica da prática colectiva e a literatura como prática definida da arte de escrever. (Rancière, 2007, p. 11)

---

<sup>6</sup> Para Rancière, “política” e “polícia” são partilhas do sensível antagónicas – a “polícia” sendo a regra, a “política” a excepção. Ou seja, é de modo intermitente que a política interrompe a ordenação policial do mundo. Em resumo: “A polícia é, na sua essência, a lei, geralmente implícita, que define a parte ou a ausência de parte das partes. [...] A polícia é assim, antes de mais, uma ordem dos corpos que define as partilhas entre os modos de fazer, os modos de ser e os modos de dizer, que faz com que certos corpos sejam atribuídos pelo seu nome a um certo lugar e a uma certa tarefa; é uma ordem do visível e do dizível que faz com que tal actividade seja visível e que uma outra não o seja, que uma palavra seja ouvida enquanto discurso e uma outra como ruído. [...] Proponho agora reservar o nome de política para uma actividade bem determinada e antagónica à primeira: aquela que rompe a configuração sensível em que se definem as partes ou a sua ausência por uma pressuposição que, por definição, não tem lugar naquela configuração: a de uma parte dos sem-parte. [...] A política encontra a polícia por todo o lado.” (Rancière, 1995, pp. 52-5).

Neste ponto, Rancière dá um novo fôlego ao propósito de Adorno de pensar a dimensão política da arte<sup>7</sup>, sem recorrer – se não mesmo opondo-se – à noção de comprometimento. De facto, não está distante de Adorno – que defendeu que a crítica à autonomia estética esgrimida pelos arautos do comprometimento artístico é contraditória na medida em que exerce o mesmo tipo de violência (sob a forma da instrumentalização) que gostaria de prevenir (Adorno, 2009 [1962], pp. 409-30)<sup>8</sup> – a afirmação de que “o enunciado que opõe a transformação do mundo à sua interpretação pertence ao mesmo dispositivo hermenêutico das ‘interpretações’ que ele contesta” (Rancière, 2007, pp. 39-40). Ou seja, não há que deplorar que a arte mais não faça do que, supostamente, *interpretar o mundo*, que mais não seja porque querer transformá-la à força num meio capaz, entre muitos outros, de *transformar o mundo*, mais não seria do que reiterar a lógica policial que essa mesma transformação do mundo aspira a derrubar. De resto, conviria problematizar – e é este o ponto decisivo – a fronteira que separa interpretação e transformação, sobretudo se ao conceito de interpretação for dado uma amplitude susceptível de abarcar a própria reformulação das condições de inteligibilidade do que se interpreta.

## 2. No limiar dos regimes estético e representativo

De facto, segundo Rancière, a fronteira que separaria as práticas artística dos discursos que as “interpretam” – tornando tais práticas visíveis e pensáveis – é ténue. Tal quer também dizer que a política da arte, independentemente da imprevisibilidade dos seus efeitos, depende do modo como se compreende o “nexo entre os modos de produção das obras ou das práticas, as formas de visibilidade dessas práticas e os modos de conceptualização de umas e de outras” (Rancière, 2000, p. 27). Reportando-se às diferentes maneiras de entender essenexo, Rancière distingue três “regimes da arte” ou – as expressões variam, embora sejam por princípio permutáveis – três regimes de

---

<sup>7</sup> De facto, é à arte em geral, e já não especificamente à literatura, que Rancière se refere numa outra passagem de *Malaise dans l'esthétique*: “A arte não é logo política pelas mensagens ou sentimentos que transmite sobre a ordem do mundo. Também não o é pela maneira como representa as estruturas da sociedade, os conflitos ou as identidades dos grupos sociais. É política pela própria distância que toma em relação a essas funções, pelo tipo de tempo e de espaço que institui, pela maneira como recorta esse tempo e povoa esse espaço” (Rancière, 2004, pp. 36-7).

<sup>8</sup> Leia-se esta passagem do início do ensaio “*Engagement*”: “A obra de arte comprometida desmascara aquela que não quer senão existir – como um fetiche, como uma brincadeira ociosa daqueles que de bom grado fechariam os olhos ao dilúvio iminente [...]. A obra de arte autónoma distrairia da luta pelo que realmente interessa. [...] Para as obras autónomas, porém, tais considerações, e a concepção de arte que as sustenta, são já elas mesmas a catástrofe para a qual as obras comprometidas chamam a atenção.” (Adorno, 2009 [1962], p. 409)

identificação, visibilidade e pensabilidade da arte. Como afirma numa entrevista sobre os “regimes, formas e passagens das artes”,

Um regime estético é um sistema de concordâncias entre as maneiras de fazer dos artistas, os modos de percepção e as formas de pensabilidade do que eles fazem. A arte é também o que se vê e o que se pode pensar enquanto arte, sendo esse o motivo por que reflecto sobre esta coerência global de um conjunto de práticas e sobre as suas formas de visibilidade e de identificação. Oponho-me portanto àqueles que afirmam que existe de um lado a arte, que é uma prática, e do outro as teorias, que se lhe acrescentam.” (Rancière, 2009, p. 255)

Para Rancière, o actual “regime estético” – que se opõe ao “regime representativo”, sendo que ambos se distinguem do “regime ético” – é uma construção histórica: surge ao longo do século XVIII, sedimentando-se gradualmente, quer nos textos de inumeráveis críticos, teóricos e artistas, quer nas práticas e nos objectos a que aqueles textos reagiam, ao longo dos séculos XIX e XX. As “cenas” que pontuam este processo teórico-prático mais não são do que as instâncias de *uma* história do regime estético. É esta história ou, como veremos, esta “contra-história” que *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l’art* (2011), completando o quadro previamente traçado em *Malaise dans l’esthétique* (2004), pretende restituir.

Neste sentido, a *estética*, como regime de identificação da arte, veio opor-se à *representação*. Pode até acrescentar-se que só a partir da “revolução estética”, que assinala a transição entre os dois regimes, foi possível pensar a política da arte no sentido acima exposto. Com efeito, o regime representativo, ancorado na noção aristotélica de *mimesis*, que definiria “uma relação regulada entre uma maneira de fazer – uma *poiesis* – e uma maneira de ser – uma *aisthesis* – que é afectada por ela” (Rancière, 2004, p. 16), não se limita a autonomizar as artes (as belas-artes) em virtude da sua relação com o princípio mimético, mas articula essa autonomia com uma ordenação hierárquica das actividades, das funções e das competências individuais e colectivas. No âmago da ordem representativa, encontra-se, portanto,

uma relação de analogia global com uma hierarquia global das ocupações políticas e sociais: o primado representativo da acção sobre os caracteres ou da narração sobre a descrição, a hierarquia dos géneros de acordo com a dignidade dos seus temas, e o próprio primado da arte da palavra, da palavra em acto, formam uma analogia com toda uma visão hierárquica da comunidade. (Rancière, 2000, 30-31).

Por outras palavras, os modos de fazer artísticos consagrados pelo regime representativo eram solidários com uma partilha policial do sensível, onde quer o lugar das artes, quer a sua relação com outras actividades, quer o próprio esquema mediador entre as lógicas do fazer, do ver e do interpretar artísticos permaneciam estáveis. Ora, é uma tal ordenação do mundo que a arte, no quadro do regime estético, *pode* fazer vacilar.

Ao longo deste processo – pois é a um processo, mais do que a uma transição abrupta, que a noção de “revolução estética” se refere –, é a própria autonomia da arte que se afirma contra o lugar que era atribuído no regime representativo a cada uma das artes. Contudo, o regime estético “afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo o critério pragmático dessa singularidade” (Rancière, 2000, p. 33). Ou seja, se quer o regime representativo quer o regime estético permitem a identificação da(s) arte(s) – note-se que tal não acontecia ainda no anterior regime ético, que Rancière associa à crítica platónica da imagem –, no caso do regime estético dá-se uma radicalização paradoxal daquela identificação: por um lado, a autonomia da arte deixa de se basear num princípio identificador (que, no regime representativo, era o princípio da *mimesis*); por outro lado, é a ausência desse princípio que permite reconhecer como próprio da arte o que é da ordem da vida e afirmar a identidade paradoxal entre arte e não-arte<sup>9</sup>. No regime estético, autonomia e heteronomia surgem portanto inseparáveis<sup>10</sup>. Por outras palavras, só com a revolução estética, que torna porosa a linha que separa o mundo da arte do que o rodeia, surge a arte em sentido forte:

A arte existe como um mundo à parte a partir do momento em que o que quer que seja pode entrar nele. E tal é um dos objectivos deste livro. Mostrar como um regime de percepção, de sensação e de interpretação da arte se constitui e transforma ao acolher as imagens, os objectos e as performances que mais parecem opostas à ideia de bela arte [...]. Mostrar como a arte, longe de soçobrar com estas intrusões da prosa do mundo, não cessa de se redefinir no seu seio, trocando por exemplo as idealidades da história, da forma e do quadro pelas do movimento, da luz e do olhar, construindo o seu domínio próprio

---

<sup>9</sup> Como afirma em *Malaise dans l'esthétique*: “Em resumo, o próprio da arte, enfim nomeável enquanto tal, é a sua identidade com a não-arte.” (Rancière, 2004, p. 91)

<sup>10</sup> É deste paradoxo que emerge “a tensão originária e persistente [no quadro do regime estético] de duas grandes políticas da estética: a política do devir-vida da arte e a política da forma resistente” (Rancière, 2004, 62). Estas mais não seriam do que as tentativas de realizar, ora directa ora indirectamente, o programa estético-político de emancipação colectiva formulado por Schiller, que interpreta o belo kantiano nos termos da abolição da hierarquia entre uma faculdade activa (entendimento) e uma faculdade passiva (imaginação).



baralhando as especificidades que definiam as artes e as fronteiras que as separavam do mundo prosaico. (Rancière, 2011, pp. 10-11).

Nesta passagem torna-se igualmente claro que o fio condutor da revolução estética coincide com o pressuposto da política. É de uma igualdade radical que se trata – uma que, inseparável da prosa sempre poetizável do mundo, se torna visível e pensável sob o regime estético da arte.

Não há temas nobres por um lado e temas vulgares por outro, tal como não há episódios narrativos importantes e episódios descritivos acessórios. Não há episódio, descrição, frase que não acolha a potência da obra. Porque não há coisa que não acolha a potência da linguagem. Tudo está em pé de igualdade, é igualmente importante, igualmente significativo. (Rancière, 2001, p. 37).

Uma tal igualdade corrói não só a fronteira que separa o prosaico do nobre, mas ainda a que distingue o voluntário do involuntário, a passividade da actividade, o pensamento do não-pensamento, a palavra do ruído, o antigo do moderno. Da falência de cada uma destas distinções desprende-se um fio do pensamento estético de Rancière – do debate em torno da relação entre o inconsciente estético (de Baumgarten a Schelling passando por Kant) e o inconsciente freudiano à exploração do conceito de espectador emancipado, passando pela problematização do conceito de modernidade e das suas fronteiras... É sobre este último tema – crucial para compreender o propósito subjacente à conceptualização do regime estético da arte – que nos debruçaremos agora.

### **3. Modernidade *versus* pós-modernidade – uma dicotomia vã?**

Resulta entretanto claro que o propósito do levantamento de três regimes de identificação da(s) arte(s) não é de carácter estritamente historiográfico: não se trata, para Rancière, de tomar a “sucessão” destes regimes como critério para o delineamento de uma história da arte: “o regime estético da arte é um sistema de possíveis que se constitui historicamente mas que não abole o regime representativo que prevalecia anteriormente. Numa determinada época, diversos regimes coexistem e entrelaçam-se nas próprias obras” (Rancière, 2009, p. 502). Ou seja, importa dar conta de que ainda hoje concorrem diferentes formas de interpretar e de prolongar ou, ao invés, de neutralizar a potência dissensual da arte.

Ainda assim, e sem contradição, importa notar que uma das principais motivações, se não a principal, subjacente à elaboração do conceito de “regime estético

da arte” consiste em problematizar a noção de modernidade ou, em termos mais drásticos, em propor uma “contra-história da ‘modernidade artística’” (Rancière, 2011, p. 13). Para Rancière, com efeito, “o regime estético das artes é o verdadeiro nome do que a noção confusa de modernidade designa” (Rancière, 2000, p. 33), confusão que, inseparável de um certo modo de relacionar arte, história e política, está igualmente na base da dicotomia entre modernidade e pós-modernidade, que o autor de *Malaise dans l'esthétique* procurará, com idêntica veemência, desconstruir.

Para entender a crítica que Rancière dirige contra a noção de modernidade, é pois imprescindível tornar claro que para o filósofo a teorização deste conceito reduziu retrospectivamente as transformações artísticas inerentes à emergência do regime estético (de meados do séc. XVIII até à primeira metade do séc. XX) a uma narrativa histórica baseada em supostas rupturas exemplares, que, relacionando a separação entre antiguidade e modernidade com a autonomização radical das artes, tomará o abandono da figuração em pintura como paradigma de um “destino global antimimético da ‘modernidade’ artística” (Rancière, 2000, p. 34). A autonomização das artes coincidiria com a exploração exaustiva das possibilidades inerentes ao seu respectivo *medium*: ao recuo à bidimensionalidade pictórica corresponderiam, portanto, a rarefacção de processos comunicativos em literatura e a austeridade sonora do atonalismo (dodecafónico e, mais tarde, serial) em música... Eis-nos pois diante da tríade composta por Malevich, Mallarmé e Schönberg, cujas obras constituiriam o emblema das conquistas modernistas em cada uma daquelas artes (Rancière, 2004, p. 94).

Contrariando este discurso unilateral, Rancière recusa-se a reconhecer o princípio antimimético como critério exclusivo de um suposto progresso das artes. De resto, para Rancière, se como vimos já o regime estético se salda no abandono da *mimesis*, esta não se reduz à figuração em pintura ou à representação (no sentido de reprodução da realidade) noutras artes. Daí que, para dar um exemplo emblemático, o realismo em literatura constitua uma primeira instanciação do regime estético: ele subverte o princípio mimético na base do regime representativo, não porque abdique de representar a realidade – o que, de resto, faz à saciedade –, mas porque subverte por completo os pressupostos hierárquicos dessa representação.

Ao mesmo tempo – daí que, segundo Rancière, o discurso modernista estabeleça uma determinada relação entre arte, história e política –, esta convicção na “necessidade” do desenvolvimento interno a cada arte seria análoga à crença na

“necessidade” do amadurecimento político das sociedades, no quadro de uma leitura teleológica da história de carácter marxista. É esta analogia, segundo Rancière, que permite politizar – pense-se, por exemplo, em Greenberg – a autonomia da(s) arte(s). Sobretudo quando – depois do fracasso do projecto moderno *lato sensu* (i.e., depois de Auschwitz e ao cabo do desmoronamento das esperanças depositadas na experiência soviética) – a crença numa certa teleologia histórico-política esmorece, sendo substituída (e compensada), pela convicção numa certa teleologia artística. A arte surgiria assim como uma espécie de último reduto de esperança utópica numa emancipação por vir...

É curioso que o modernismo – ou seja, a visão da arte moderna enquanto arte da autonomia – tenha sido inventado em larga medida por marxistas. Por que motivo isso aconteceu? Porque se tratava de provar que, se a revolução social tinha sido confiscada, ainda assim, manter-se-ia na arte a pureza da ruptura com o que ela comportava enquanto promessa de emancipação. (Rancière, 2009, p. 248).

Deste ponto de vista, a suposta ruptura pós-moderna mais não foi também do que o triunfo, no campo das artes, da “incredulidade a respeito das meta-narrativas” (Lyotard, 2005 [1979], p. 7), que, pelo menos desde a transição para o século XIX, tinham alimentado a imaginação política de historiadores, filósofos e artistas. Caberia pois distinguir – embora elas se relacionem de perto e nem sempre sejam claramente separadas por Rancière – duas modernidades: (1) a “modernidade artística”, inseparável do conceito de modernismo, e (2) a modernidade definida em termos socioculturais mais latos com base na associação entre educação estética e emancipação política, de que Rancière dá conta referindo-se a um paradigma “modernitarista” (Rancière, 2000, pp. 39ss). Crucial, em todo o caso, é mostrar como subjaz a estas duas visões da modernidade uma mesma concepção teleológica de história. Para Rancière, tão problemática como a tese segundo a qual, finda a “meta-narrativa” da modernidade, a história terminaria, é a proclamação de uma ruptura pós-moderna no campo das artes.

O modelo teleológico da modernidade tornou-se insustentável, tal como as suas demarcações entre os “próprios” das diferentes artes ou a separação de um domínio puro da arte. O pós-modernismo, num certo sentido, foi simplesmente o termo sob o qual alguns artistas e pensadores tomaram consciência do que tinha sido o modernismo: uma tentativa desesperada de fundar um “próprio da arte” vinculando-o a uma teleologia simples de evolução e ruptura históricas. (Rancière, 2000, p. 42).

E isto independentemente de esta ruptura ser lamentada, por implicar uma certa despolíticação da arte – caso em que se veria na “crise da arte” uma declinação do “fim da história” –, ora saudada, por significar uma libertação em relação a interditos ideológicos impostos autoritariamente. A noção de pós-modernidade assentaria, portanto, num duplo equívoco. Por um lado, o que teria passado a ser possível – a começar pela intromissão das artes umas nas outras e não deixando de abarcar o cruzamento de géneros e estilos historicamente distantes – já o era há muito, ainda que intermitentemente, no quadro do regime estético. Por outro lado, o que teria deixado de ser possível – pensar a política da arte em relação com o destino histórico-político da modernidade – só parcialmente deixa de o ser. O que, a bem dizer, deixa de ser possível é uma determinada visão da política da arte decalcada de uma narrativa histórica de carácter teleológico – não toda e qualquer visão da política da arte. Por outras palavras, a falência do paradigma modernista não significa a falência da política da arte pelo simples facto de que esta não está dependente do estabelecimento de uma analogia entre o “progresso” artístico de cada arte e o “progresso” político em direcção a uma revolução – sempre adiada, porque sempre traída – na sociedade.

Ao contrário do que pensaram os arautos do modernismo, nem a fronteira entre as artes, nem a ruptura de cada uma delas com o seu passado, garantiam por si só a efectividade política da arte. Já o contrário pode ser verdade, pois com a separação radical entre as diferentes artes era também a fronteira entre arte e não-arte que se erigia em dogma (Rancière, 2004, p. 94). Ora – sendo isto ignorado em larga medida pelo discurso modernista –, a identidade paradoxal entre arte e não-arte é justamente o que alimenta a(s) política(s) da arte desde há muito, na tensão “entre a lógica da arte que se torna vida pelo preço de se suprimir como arte e a lógica da arte que faz política na condição expressa de não a fazer de todo” (Rancière, 2004, p 66).

#### **4. Sobre os (ab)usos do conceito de “sublime”**

Se a distinção entre modernidade e pós-modernidade é vã – na medida em que interpreta em termos de ruptura um conjunto de deslocamentos há muito possíveis –, os pressupostos e as consequências do debate que se gerou em seu torno são, mais do que vãos, problemáticos. E são-no, também, em virtude do entrelaçamento das duas acepções de modernidade a que nos referimos acima. Com efeito, se o debate pós-

moderno no campo das artes girou em torno de temas como a imbricação entre as artes, o cruzamento de diferentes *media*, a reprodutibilidade técnica e digital da obra de arte, a abolição da fronteira entre erudito e popular, entre outros, não tardou a que ele se visse parasitado por uma meditação crítica mais abrangente acerca do fracasso civilizacional da modernidade – meditação de que a arte acabaria, finalmente, por ficar refém.

Neste contexto, Schiller revelar-se-ia uma figura-chave. Seria na obra deste – cuja concepção simultaneamente estética e política da revolução não deixou de encontrar ecos no idealismo alemão representado por Hegel, Hölderlin e Schelling – que encontramos a ideia de modernidade como “realização sensível de uma humanidade ainda latente do homem” (Rancière, 2000, p. 40). Reconhecer o fracasso da modernidade nesta acepção equivaleria a assumir que foi a desumanidade no homem, e não a humanidade, o que se manifestou historicamente de modo mais indelével. O mesmo equivaleria a dizer, pensando em Lyotard, que uma certa inumanidade (a inumanidade mortífera do adulto) levou a melhor sobre uma outra inumanidade (a da criança e a do animal) (Lyotard, 1988, pp. 9-15).

Quando a revolução política fracassa – e a catástrofe à qual conduz a inumanidade mortífera do homem acontece –, desaba a esperança depositada naquele programa. A “modernidade artística” sobreviveu provisoriamente graças ao seu isolamento programático, mas acabaria por ceder em virtude da fragilidade dos seus pressupostos. É este o momento problemático da suposta ruptura pós-moderna: um momento em que a estética, uma vez consumada a falência dos pressupostos do modernismo, acabaria por se tornar “no lugar privilegiado em que a tradição do pensamento crítico se metamorfoseou em pensamento do luto” (Rancière, 2000, p. 8). É na obra de Lyotard, a crer em Rancière, que esta metamorfose tem lugar de modo mais nítido: a arte – uma arte que, em virtude de mostrar que há o irrepresentável (Lyotard, 1988, pp. 131-140), só o conceito de sublime permitiria caracterizar – constituiria o testemunho de uma “dívida obscura” (Lyotard, 1988, p. 153) da razão moderna em relação ao Outro. Para tornar clara a perspectiva de Rancière, é imprescindível restituir, ainda que brevemente, em que medida o conceito de sublime foi mobilizado para pensar a arte pelo autor de *L'inhumain*.

Sublinhemos, antes de mais, que a releitura proposta por Lyotard do sublime kantiano não se faz sem torsões (e estas não se restringem ao facto de Lyotard transportar o conceito de sublime para a esfera da arte, quando em Kant ele designa um

sentimento que só ocorre diante de fenómenos naturais). Em Kant, fundamentalmente, o sentimento do sublime (Kant, 2006 [1790], 105-135 [§§ 23-29]) consiste na concomitância paradoxal do *desprazer* causado pela incapacidade da imaginação (aliada ao entendimento) de abarcar o excesso “matemático” ou “dinâmico” de um fenómeno natural particularmente desmesurado ou avassalador com o *prazer* ainda assim suscitado pela contemplação desse mesmo fenómeno a uma distância segura. Este prazer, segundo Kant, só se torna inteligível com a tomada de consciência pelo sujeito de uma faculdade, cujo poder é superior à natureza (além de independente das faculdade da imaginação e do entendimento): a razão. É à razão, e ao campo moral por ela regido, que Kant concede primazia. O sublime *prova* que a faculdade legisladora é – e só pode ser – a razão.

Ora, se Kant via no fracasso das faculdades da sensibilidade a descoberta da supremacia da razão e da vocação suprassensível do espírito, Lyotard vê nesse mesmo fracasso – dada a irreduzibilidade à representação da “matéria imaterial” (Lyotard, 1988, p. 154) na arte – a marca da impotência do espírito diante da potência do sensível. Tal significa que, *mutatis mutandis*, “o timbre musical ou a nuance de cor desempenham [em Lyotard] o papel que Kant reservava à pirâmide ou ao oceano desenfreado. Eles sinalizam uma incapacidade do espírito de se apoderar de um objecto” (Rancière, 2004, pp. 124-5). Se em Kant o sublime era o signo da autonomia do sujeito, em Lyotard ele é emblema da sua dependência em relação à lei heterónoma do Outro.<sup>11</sup> Foi sobre este Outro – e contra a vulnerabilidade que ele representa – que a razão exerceu a sua violência milenar. E é essa vulnerabilidade que a razão – e o sujeito autónomo que o projecto de emancipação moderna promove – procura esquecer. Esquecê-la quase integralmente, procurando apagar todo e qualquer traço do Outro, parece ter sido o ponto de honra paradoxal da (des)razão moderna que conduziu à catástrofe totalitária. De resto, segundo a perspectiva de Lyotard apresentada em *Heidegger et “les juifs”* (1988), foi porque os judeus surgiram num determinado momento histórico como uma figuração desse Outro que atraíram o ódio assassino do nazismo, precisamente onde há pouco mais de um século nascera o movimento da *Aufklärung*<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Não deixa de ser curioso que, nas análises de Lyotard, o Outro acabe por ocupar o lugar que Kant reservara para o Absoluto – como, de resto, Lyotard não deixa de salientar na leitura que faz da *Crítica da Faculdade de Julgar* de Kant (Lyotard, 1991, pp. 185-8). Por outras palavras, tratar-se-ia de, subrepticamente, absolutizar o Outro.

<sup>12</sup> Segundo Rancière: “Este Outro, na tradição ocidental, teria assumido o nome do Judeu, o nome do povo testemunha do esquecimento, testemunha da condição original do pensamento que está refém do

Neste contexto, o sublime artístico – sempre que a razão vacila diante da “matéria imaterial” pictórica, sonora ou linguística (Lyotard, 1988, pp. 147-156) – constituiria o traço dessa dependência do espírito em relação ao Outro (dependência que, mais do que qualquer outra coisa, importa testemunhar). O pensamento do luto, em que desemboca o pensamento crítico não só mas também em matéria de estética, seria pois a consequência lógica da tomada de consciência aguda do destino trágico da modernidade. Tal luto – na medida em que o é, não pelo projecto moderno, mas pelas vítimas desse projecto – é inseparável da culpa. Para Rancière, que o pensamento da arte se veja refém deste discurso é criticável não apenas por ser ilegítimo restringir a arte a uma função testemunhal de carácter ontológico-histórico, mas ainda por essa restrição poder – e, na verdade, tender a – acarretar uma neutralização da política da arte (que, como veremos, Rancière associa a uma “viragem ética” ou a um “retorno à ética”).

Em todo o caso, importa tornar claro que a potencial despolitização da estética não decorreria, no caso de Lyotard, de um défice de zelo crítico – Lyotard está nos antípodas de um “pós-modernismo da reacção” (como se lhe referiu Hal Foster) –, mas da sua radicalização. Tal como para Adorno, a arte constitui para Lyotard “uma prática do dissenso” (Rancière, 2004, p. 129). Mas se, em Adorno, esta prática se denominava “contradição”, em Lyotard, ela passa a chamar-se “desastre”. E “este desastre é original” (Rancière, 2004, p. 130). Chega-se a um beco sem saída, uma vez que se trataria de decidir entre dois “desastres”:

O sentido do dissenso estético reformula-se então assim: ou um desastre ou um outro desastre. Ou o “desastre” do sublime que é o anúncio “sacrificial” da dependência ética a respeito da lei imemorial do Outro; ou o desastre que nasce do esquecimento daquele desastre, o desastre da promessa de emancipação que não se realiza senão na barbárie aberta dos campos soviéticos ou nazis, ou no totalitarismo suave do mundo da cultura de mercado e da comunicação. (Rancière, 2004, pp. 140s).

Rancière, portanto, não deixa de alinhar Lyotard, no contexto do que considera ser o presente “pós-utópico” da arte, do lado de uma radicalização da política da “forma resistente”, de que a obra de Adorno fora até muito recentemente o último

---

Outro. Disto decorre que o extermínio dos Judeus está inscrito do projecto de domínio de si do pensamento ocidental, da sua vontade de pôr fim ao testemunho do Outro, o testemunho do impensável no coração do pensamento.” (Rancière, 2003, p. 147).

representante. Contudo, no pensamento de Lyotard, a dialéctica da obra de arte “apoliticamente política” atingiria um limite. É porque atinge esse limite que se anula e se precipita no seu contrário (movimento que Rancière associará, como veremos, a um “retorno da ética”).

Não há uma ruptura pós-moderna. Mas há uma dialéctica da obra “apoliticamente política”. E há um limite em que o seu próprio projecto se anula. [...] A heterogeneidade sensível da obra deixa de ser o garante da promessa de emancipação. Pelo contrário, ela vem invalidar toda a promessa desse tipo ao testemunhar uma dependência irremediável do espírito em relação ao Outro que o habita. O enigma da obra que inscrevia a contradição de um mundo torna-se no puro testemunho da potência desse Outro. (Rancière, 2004, pp. 60s).

### **5. Contra a viragem ética**

Por “viragem ética” Rancière não entende o retorno aos valores da moral, nos quais almas bem intencionada pudessem encontrar um antídoto contra os malefícios do relativismo contemporâneo. A este propósito, recorda Rancière que antes de dar nome a um discurso normativo sobre os princípios e as consequências da acção individual, *ethos* significou um nexó identitário entre “um meio ambiente, uma maneira de ser e um princípio de acção” (Rancière, 2004, p. 146). É esta acepção colectiva do conceito que Rancière tem em mente quando fala numa “viragem ética”, que consistiria na emergência de uma figura de comunidade ética *consensual* – por contraste com uma comunidade política *dissensual* – cuja coesão se torna necessária em face da ameaça irreduzível de um *Outro*. Neste sentido, apesar de colectiva, a ética seria absolutamente contrária à política. Às razões contraditórias (onde facto e direito se distinguem) que opunham duas facções no seio da comunidade política, sucede o sentimento de pertença unívoco a uma comunidade ameaçada (unida não só pela necessidade de fazer face à ameaça, mas também pela culpa, de que a violência perpetrada pelo outro mais não seria do que a manifestação traumática).

O fulcro do “retorno à ética” não é preconizar um retorno aos valores individuais. É forjar uma figura da alteridade que invalida por princípio todo o pensamento de emancipação colectiva. E ética, tal como hoje é decretada, não opõe o privado e os bons sentimentos individuais à acção colectiva. Ela opõe ao dissenso político uma alteridade mais fundamental, guardiã do sentido da comunidade, que não pode senão ser arruinada, pelo preço da catástrofe colectiva, por todo o projecto de emancipação. É evidente que a ética, assim entendida, não é senão um discurso do luto que vira contra si mesma a



radicalidade revolucionária e a põe ao serviço do consenso. (Rancière, 2009, p. 249)

Trata-se de uma viragem que estaria *dans l'air du temps* – sobretudo desde o 11 de Setembro de 2001 e ao longo da crise económico-financeira que grassou um pouco por todo o mundo desde 2007, embora os seus pressupostos remontem à queda do muro de Berlim em 1989 – com manifestações tanto no pensamento político e estético, quanto na arte, no cinema e na cena política contemporânea. É o que permite a Rancière (Rancière, 2004, pp. 146-50) relacionar a análise de dois filmes de 2002, *Dogville* de Lars von Trier e *Mystic River* de Clint Eastwood – filmes em que duas personagens são alvo de uma violência “catártica” que garante a prevalência da comunidade – com o discurso antiterrorista de George W. Bush. Este discurso, segundo o qual, numa paráfrase de Rancière, “só a justiça infinita é apropriada à luta contra o eixo do mal” (Rancière, 2004, p. 148), retém apenas a necessidade de defender a comunidade (aquém e além fronteiras...) das ameaças reais e imaginárias que a existência de um *Outro* representa. Mas nem por isso este discurso está verdadeiramente nos antípodas, sobretudo se considerarmos um dos seus aspectos cruciais – a construção de uma figura consensual de comunidade –, do reconhecimento de um “direito do Outro” (em Lyotard) ou, mais recentemente – e por razões distintas –, da conceptualização do “estado de excepção” (em Agamben).

Ou seja – seguindo o fio do argumento de Rancière –, apesar de hostis ao discurso da campanha antiterrorista, quer Lyotard quer Agamben – o primeiro nas décadas de 80 e 90, o segundo desde meados desta última até hoje – como que protagonizam uma “viragem ética” no campo da filosofia, na medida em que o diagnóstico radical do presente que propõem – no qual o destino trágico da modernidade é posto a nu – unifica o destino dos povos e o apresenta como inelutável. A viragem ética dá-se, neste contexto, em duas vertentes: (1) na do reconhecimento de que aquilo que se julgava progresso é na verdade catástrofe – a figura do “anjo da história” de Klee, lida por Benjamin, é disto paradigmática, pois este anjo, que volta o rosto para o passado, não vê senão “uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés” (Benjamin, 1972 [1940], p. 697), e (2) na do nivelamento das formas desta catástrofe. É Agamben quem Rancière tem particularmente em vista nesta passagem:

O extermínio dos Judeus da Europa aparece assim como a forma manifesta de uma situação global que caracteriza também o dia-a-dia da nossa existência democrática e liberal. É o que resume a fórmula de Giorgio Agamben: o campo de concentração é o *nomos* da modernidade, isto é, o seu lugar e a sua regra, regra ela própria idêntica à exceção radical. [...] Todas as diferenças se vêem assim apagadas na lei de uma situação global. Esta surge então como realização de um destino ontológico que não deixa nenhuma margem para o dissenso político e não espera salvação senão de uma improvável revolução ontológica. (Rancière, 2004, pp. 158s)

Rancière não deixa de notar que as perspectivas de Lyotard e Agamben são em muitos aspectos bastantes distintas. Relevante seria então que em ambos se trataria de “recodificar os conflitos políticos em termos de destino de civilização” (Rancière, 2009, p. 585), que em ambos, em suma, um diagnóstico crítico da modernidade se transforma, por força da sua radicalização, no reconhecimento de um destino trágico comum a toda a humanidade. De um destino que é, na sua tragicidade, inelutável: a “dívida imemorial” ao outro é tão impagável como o salto para fora do “estado de exceção” é incerto. A viragem ética, neste contexto, mais não seria do que o sacrifício do dissenso político no altar da suposta inelutabilidade histórica, que torna indiferentes as distinções morais e inúteis os esforços de emancipação colectiva.

No campo da arte, que aqui nos interessa particularmente, a “viragem ética” conhece duas vias, uma *soft* e outra *hard*, segundo Rancière (que corresponderiam às duas principais vertentes do presente pós-utópico da estética, representadas pela “arte relacional” e pela “arte do sublime”): de um lado, os que atribuem à arte a tarefa de reparar o “elo social”; do outro os que a votam ao testemunho interminável da catástrofe. Debruçamo-nos já sobre a crítica de Rancière à conceptualização do sublime proposta por Lyotard, que corresponderia à segunda via, mas o lugar nela desempenhado pelo irrepresentável só agora, à luz da crítica mais global a uma “viragem ética”, se torna inteiramente claro.

Tal como o terror é a palavra-chave da “viragem ética” no campo da política, o “irrepresentável” sê-lo-ia no campo da estética. Contudo, a promulgação de uma arte do irrepresentável – que permitiria até imaginar uma continuidade simples entre *Carré noir* de Malevich (1915) e o filme *Shoah* de Lanzmann (1985) – assenta numa confusão acerca do próprio sentido da palavra. Trata-se do que se pode (ou não) representar, ou do que é permitido (ou não) representar? A crer em Rancière – para quem uma arte oposta à ordem representativa não é uma arte que já não representa mas uma arte “que

já não está limitada nem pela escolha dos representáveis, nem pela dos meios de representar” (Rancière, 2004, p. 166) – nada é por natureza irrepresentável (disso sendo *Shoah*, de resto, um exemplo crasso)<sup>13</sup>. Ora, se assim é, para declarar uma arte do irrepresentável seria necessário fazer coincidir o impossível com o interdito. Mas o interdito teria então de vir de fora da arte e, neste caso, proviria da esfera da religião: não se pode – ou não se deve – representar o extermínio do povo judeu, tal como não se podia representar o Deus dos Judeus. Reelabora-se, com pressupostos éticos tomados de empréstimo à religião, o dogma antirrepresentativo do modernismo:

Esta condição [de testemunho de um impensável no coração do pensamento] seria então paralela ao dever moderno da arte. A construção deste dever da arte em Lyotard sobrepõe suas lógicas heterogêneas: uma lógica intrínseca dos possíveis e dos impossíveis próprios a um regime da arte e uma lógica ética de denúncia do próprio facto da representação. (Rancière, 2003, p. 147)

Que não seja possível detectar esta “viragem ética” no campo da estética nos termos da suposta ruptura pós-moderna – após a qual, alegadamente, o dogma antirrepresentativo do modernismo teria caducado (o facto sendo, segundo Rancière, que ele se prolonga numa estética do sublime e do irrepresentável) – mostra como a oposição entre modernidade e pós-modernidade impede uma compreensão cabal do que se joga contemporaneamente no campo das artes. Mas esta é apenas uma das faces do problema. A outra – que nos conduz ao núcleo problemático de uma tal “viragem ética”, no que concerne à sua dimensão histórico-política – tem que ver com a própria singularidade da sua “versão *hard*”.

Sentir-nos-íamos tentados a dizer que o discurso ético contemporâneo não é senão o ponto de honra dado às novas formas de dominação. Mas ficaríamos aquém de um ponto essencial: se a ética *soft* do consenso e da arte de proximidade constitui a adaptação da radicalidade estética e política de ontem às condições actuais, já a ética *hard* do mal infinito e de uma arte votada ao luto

---

<sup>13</sup> Para Rancière, com efeito, a obra de Lanzmann não deixa de *representar*. Ela prova, pelo contrário, que nem o mais atroz dos acontecimentos é insusceptível de ser representado. Por outras palavras, que Lanzmann prescindia de usar quaisquer imagens de arquivo e opte por filmagem de testemunhos póstumos não só não infirma como corrobora a ideia de que o filme *Shoah* não se refere a um acontecimento absolutamente irrepresentável. É, no entanto, necessário tornar claro o que se trataria então de representar: “Em que sentido este filme testemunha um ‘irrepresentável’? Ele não afirma que o facto do extermínio se subtraía à apresentação artística, à produção de um equivalente artístico. Ele nega apenas que este equivalente possa ser dado por uma encarnação ficcional dos carrascos e das vítimas. Pois o que há que representar não são os carrascos e as vítimas, mas o processo de uma dupla supressão: a supressão dos Judeus e a supressão dos traços da sua supressão. E isto é perfeitamente representável.” (Rancière, 2003, p. 143)

interminável da catástrofe irremediável mais não seria do a estrita inversão dessa radicalidade. O que torna possível esta inversão é a concepção do tempo que a radicalidade ética herdou da radicalidade modernista, a ideia de um tempo cindido em dois por um acontecimento decisivo. (Rancière, 2004, p. 168)

Contudo, se durante longos anos esse acontecimento decisivo foi esperado como uma revolução por vir, a partir da transição para os anos 90 do séc. XX, no rescaldo da queda do muro de Berlim, ele passa a ser pressentido como já tendo tido lugar há meio século: à revolução prometida (e em última instância realizável) sucedia a catástrofe já acontecida (e de antemão inevitável). É, também, contra esta concepção simultaneamente teleológica e catastrofista da história, e contra a neutralização da política no contexto de uma “viragem ética” que essa concepção arrasta, que Rancière procura pensar a arte (e a política) no seio – e em confronto – com o nosso tempo.

### Referências bibliográficas:

- ADORNO, T. W. *Engagement* [1962]. In: \_\_\_\_\_. *Noten zu Literatur*. Gesammelte Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. V. 11, pp. 409-30.
- AGAMBEN, G. *Ce qui reste d'Auschwitz*. Trad. de Pierre Alferi. Paris: Rivages, 2003 [1998].
- \_\_\_\_\_. *State of Exception*. Trad. de Kevin Attell. Chicago e London: The University of Chicago Press, 2005 [2003].
- BENJAMIN, W. *Über den Begriff der Geschichte* [1940]. In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972ss. V. I.2, pp. 691-704.
- FOUCAULT, M. *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 2002 [1969]
- \_\_\_\_\_. *Structuralisme et poststructuralisme*” (entrevista com Gérard Raulet, publicada originalmente na revista *Telos*, v. XVI, n. 55, primavera, 1983). In: \_\_\_\_\_. *Dits et écrits II*, 1976-1988, Paris: Gallimard, 2001, pp. 1250-1276.
- KANT, I. *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg: Felix Meiner, 2006 [1790].
- LYOTARD, J.-F. *La Condition Postmoderne*. Rapport sur le savoir. Paris: Minuit, 2005 [1979].
- \_\_\_\_\_. *L'Inhumain*. Causeries sur le temps. Paris: Galilée, 1993 [1988].
- \_\_\_\_\_. *Heidegger et “les juifs”*. Paris: Galilée, 1988b.
- \_\_\_\_\_. *Leçons sur l'Analytique du sublime*. Paris: Galilée, 1991.
- RANCIÈRE, J. *La Nuit des prolétaires*. *Archives du rêve ouvrier*. Paris: Fayard, 1981
- \_\_\_\_\_. *Le Maître ignorant*. *Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Paris: Fayard, 1987
- \_\_\_\_\_. *Aux bords du politique*. Paris: Gallimard, 2004 [1990].
- \_\_\_\_\_. *La Méésentente*. *Politique et philosophie*. Paris: Galilée, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Le Partage du sensible*. *Esthétique et politique*. Paris: La fabrique, 2000.

- \_\_\_\_\_. *L'Inconscient esthétique*. Paris: Galilée, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Le Destin des images*. Paris: La fabrique, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Politique de la littérature*. Paris: Galilée, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Le spectateur émancipé*. Paris: La fabrique, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Et tant pis pour les gens fatigués*. Entretiens. Paris: Amsterdam, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Politique de l'indétermination esthétique* (entrevista com Jan Völker e Frank Ruda). In: GAME, J e LASOWSKI, A. W. (dir). Jacques Rancière. *Politique de l'esthétique*. Paris: Éditions des archives contemporaines, 2009b, pp. 157-75
- \_\_\_\_\_. *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris: Galilée, 2011.

[Recebido em novembro de 2012; aceito em dezembro de 2012.]