



ENTREVISTA COM JACQUES RANCIÈRE

Pedro Hussak
Paris, 26/09/2014

- 1. Em *La haine de la démocratie*, o senhor afirma que o horror diante da “enxurrada democrática” que conduzia a sociedade francesa do século XIX, notadamente com a democratização do acesso ao consumo e à cultura, traduz-se também como uma rejeição das “novas formas de construção de frase dos escritores”. Ora, os efeitos políticos das transformações na ficção literária constituem o objeto de seu último livro, que acaba de ser publicado na França: *Le Fil Perdu*. Inovações significativas no plano literário ou artístico tem ainda efeitos políticos nas sociedades contemporâneas?**

Houve um momento, essencialmente no século XIX, onde a literatura teve um efeito democrático à sua maneira – e não necessariamente nas ideias dos escritores, mas na instauração de formas de olhar e formas de escrever que concedem a um tipo de igualdade no sentido em que qualquer um era interessante, qualquer personagem popular, qualquer mulher do povo, qualquer indivíduo supostamente subalterno, era mostrado como ocultando uma capacidade de sensação e de emoção igual a qualquer indivíduo das classes ditas cultas e refinadas. Para fazer isso, a literatura da época inventou formas de percepção, formas de sentença que são polarizadas não mais sobre as grandes ações, os grandes fins a atingir, mas sobre o quotidiano, sobre os microacontecimentos nos quais se tece a vida. Tudo foi feito pela literatura no século XIX. Hoje nós estamos em uma situação bem diferente. Neste intervalo, outros *media* desempenharam este papel. Penso por exemplo no cinema, pois o cinema desempenhou também esse papel de permitir que qualquer um entrasse no reino da arte, o que quer dizer também permitir qualquer um entrasse na esfera de uma riqueza de pensamento, de emoção e de percepção partilhada. Era a importância do momento cinematográfico após o momento literário. Hoje é muito difícil definir inovações literárias ou artísticas, não se poderia dizer que especificamente elas servem à democracia, mas vê-se, por outro lado, que há uma série de laços que não param de se estabelecer entre as formas

da performance política. O que se passou na recente Primavera Árabe ou no M15, no movimento de Greisy Park ou no movimento grego. Há uma espécie de convergência entre formas artísticas, que são notadamente as formas da performance, e formas propriamente políticas. Penso que é de qualquer forma algo de diferente do que eu chamei de democracia literária ou democracia estética. Há, antes muito mais, hoje uma partilha muito vasta das capacidades da experiência perceptiva, sensível, que passa por toda uma série de artes e que criam uma espécie de tecido democrático que pode ligar pessoas que vão reunir-se em uma praça em Atenas ou Istambul. Efetivamente, isso passou pelo cinema, isso passou pela música, isso passou pela performance. Eu acredito que há esperança de diluição das fronteiras entre a arte nobre a arte não nobre que criou algo como uma estética democrática ampla. E é possível verificar democracia larga ampla nos movimentos populares recentes. Hoje, toda manifestação ganha o andamento de uma performance artística tanto pelas performances físicas que fazem os manifestantes como pelas palavras e imagens que elas vão mostrar na rua. Há uma espécie de aparição de uma democracia estética que se transforma em democracia política na rua.

- 2. Um tema importante no debate entre os seus leitores é sem dúvida a relação entre a democracia ficcional e a democracia política em suas considerações sobre o papel democrático da literatura no século XIX. Contra aqueles que veem no seu pensamento o abandono da possibilidade de que a arte possa engendrar um processo de emancipação social, o senhor afirma no prelúdio de *Aisthesis* que apenas os espíritos apressados veriam ali um afastamento entre a utopia estética e a ação política e que a revolução política é filha da revolução estética. Neste sentido, poder-se-ia dizer que a própria igualdade sensível, que aparece como o fim da ordem causal da representação, pode ser compreendida como uma espécie de promessa para a política propriamente dita? O que o senhor pensa desta categoria da promessa?**

Penso que isso faz parte da rede de relação que pode ser tecer entre a igualdade estética e igualdade política. Houve um momento, que eu tentei definir notadamente em torno das *Cartas sobre educação estética* de Schiller, em que, no fundo, concebeu-se a possibilidade de um tipo de igualdade sensível que viria substituir os impasses da igualdade obtida pela lei, pela violência, pela transformação das instituições. Penso que há efetivamente, na literatura em particular, algo que não deixou de fazer aparecer “lampejo de igualdade”, como em autores que, mais uma vez, não tem nada que ver

com a democracia política. No fundo, o que estava no cerne da revolução estética foi a descoberta de uma extensão infinita de capacidade de emoção, de capacidade sensível, de capacidade de percepção que pertencem a todos. Penso que isso foi algo de extremamente importante pois, por um lado, alimentou de maneira contínua a ideia de que havia nesta espécie de igualdade sensível a promessa de uma igualdade social. Foi algo que certamente alimentou o que nós chamamos de “vanguardas”, as quais se manifestaram de modo muito vigoroso no começo do século XX e notadamente na época da revolução russa. Hoje, esta categoria da promessa ainda funciona? Eu não saberia mesmo nada sobre isso. Penso que a ideia de revolução estava muito ligada à ideia dessa promessa estética, de uma nova maneira de estar junto em um plano sensível e não apenas através de um jogo institucional. Apesar de tudo, passou sobre tudo isso, toda história dolorosa das revoluções do século XX e eu não sei se a ideia de promessa tem ainda hoje uma virtude extremamente forte. Parece-me, ainda uma vez, que se ainda há esse laço entre estética e política é na possibilidade de que fronteiras se diluam entre algo que seria da ordem da cena artística e algo que seria da esfera política. O problema hoje, na medida em que a esfera estatal é cada vez mais distanciada de toda forma democrática, é que de certa forma pode-se dizer que ali onde há democracia, há também, a princípio, a estética. Foi o que se passou com a primavera árabe, com os movimentos espanhóis, turcos, gregos e outros, como a ideia de que se há uma potência coletiva, uma potência de afirmação igualitária coletiva distante do poder do Estado e do sistema representativo, a crise das organizações políticas ditas revolucionárias, por exemplo, com o desaparecimento das organizações de trabalhadores. De uma certa maneira, é através da manifestação estética que esta distância se manifesta.

3. Em *Les écarts du cinema* o senhor afirma que Hollywood contradisse a promessa que o cinema pudesse ser uma “arte nova das formas em movimento” em oposição à representação. Assim, o senhor pensa que o cinema perdeu sua essência ou ao contrário continua a manter a promessa do regime estético mesmo se ele continua a contar histórias?

Penso que há duas coisas: houve em um dado momento a utopia de um cinema moderno e revolucionário porque antirrepresentativo afastado de toda lógica das histórias. Nos anos 1920, houve esta ideia de uma arte nova que é a arte do movimento e da luz, completamente afastado da arte burguesa das histórias, das personagens, da

psicologia, que por isso deviam estar em consonância com a emancipação social. Houve esse sonho particular que ruiu à época do cinema falado, ou seja, à época em que a ideia de uma língua das imagens foi brutalmente questionada com o desenvolvimento da indústria hollywoodiana. Dito isso, pode-se dizer também, se se olha a história de Hollywood, que ela foi também como que uma transposição popular de uma certa ideia da obra de arte total. O filme hollywoodiano tradicional, feito com diretores vindos da Europa central, formados nas escolas de arte na Europa, igualmente com operadores, uma série de cooperadores assim como diretores, operadores, *cameramen*, atores, que fizeram como que uma espécie de transposição para Hollywood de certo sonho estético europeu. Não o sonho de Vertov, mas o sonho de um tipo de obra de arte total, popular, onde há ao mesmo tempo a potência da história, a potência do mito, mas também a contemplação do esplendor da luzes, das sombras, e também o fato de que qualquer coisa, qualquer objeto, qualquer ser pode ser uma fonte de emoção e de grande arte. É nisso que um realizador politicamente engajado hoje como Pedro Costa pode se parecer, quando ele diz que seus mestres são pessoas como Jacques Tourneur, com realizadores hollywoodianos, uma vez que eles souberam dar a um objeto qualquer uma espécie de grandeza e deixar participar um público de pessoas comuns a esta espécie de grandeza da arte. Desse ponto de vista, penso que o cinema desempenhou seu papel e pode continuar a desempenhar com esta espécie de grandeza do qualquer, da grandeza qualquer um, que ainda está ali. Eu vi há dois ou três dias um realizador francês, Bruno Dumont, que é antes especialista de filmes sobre a maldade, de horror, etc. Ele fez uma série que se quer popular chama-se “P’tit Quinquin” que se passa sempre no Norte (da França), com histórias horríveis de crimes, de maldade, entre outros. E ao mesmo tempo há uma capacidade de enquadrar, de jogar a luz sobre dois meninos de rua que dá a grandeza ao qualquer, inclusive nas histórias que não têm absolutamente nada de revolucionárias, mas antes ligadas a uma espécie de visão inteiramente pessimista da humanidade.

- 4. Um tema central de *Aisthesis* é a exposição do povo. Isso pode ser ligado à descrição, na primeira cena, de uma estátua mutilada em oposição ao corpo harmônico do regime representativo. Isso quer dizer que a história não é apenas a ação dos grandes homens, mas também a paixão daqueles que não têm direito à imagem. Se não se trata para a arte transformar o passivo em**

ativo, como podemos compreender o efeito sensível da representação da impotência do povo?

O que eu tentei mostrar em *Aisthesis* é um grande movimento que desfaz todo um edifício hierárquico. O que eu tentei mostrar no regime estético da arte é, primeiramente, uma espécie de ruptura de toda uma série de laços que ligavam uma obra artística a uma visão hierárquica do mundo. Isso pode ser tanto o fato da hierarquia das artes em função dos temas. Eu mostrei que é a ideia mesma da ação orgânica, da obra como uma totalidade orgânica, o privilégio da ação que estava no cerne do laço entre política e arte no regime representativo. É tudo isso, com a hierarquia das artes, que o regime estético continuamente colocou em causa, continuamente destruiu. Eu forneci uma série de figuras disso: as vezes são figuras que se referem à representação do povo, às vezes são formas ditas “populares” que se encontram retomadas, por poetas, por estetas e que se tornam formas para uma arte renovada. Eis porque isso é mais especificamente do século XX, pois através das cenas de *Aisthesis* dedicadas ao século XX, o que quis evidenciar foram duas grandes práticas da arte: uma prática que tenta reconstituir uma espécie de tecido sensível comum. O que tenta fazer alguém como Dziga Vertov não é representar o povo, mas, de alguma forma, constituir este povo, constituir o comunismo, na medida em que ele faz um filme que mostra o comunismo em obra. É antes no sentido de tomar todas suas atividades dispersas, e fazer algo como a expressão de um ritmo comum, de uma experiência sensível comum que se torna a realidade do comunismo. Se se toma que eu tentei mostrar em James Agee e Walker Evans, particularmente através da prosa de James Agee em *Let us now praise famous men*, é algo de diferente. Trata-se de uma função “dissensual” da arte em relação à representação social normal do povo. No fundo, eu tentei enfatizar que existe ali um modo de apresentação normal consensual no sentido do social, onde se dão imagens e palavras, frases que dizem o que são estas imagens. E inversamente, há um certo número de esquemas sobre o devir da sociedade e depois há imagens que se colam neles. No fundo, o regime normal da informação e da comunicação é um regime estável da relação entre significações e imagens, uma espécie de economia mínima da relação entre palavras e imagens. Isso significa que, no fundo, o regime normal da apresentação do social, do povo, no século XX, é justamente um regime ainda aristotélico. O que eu tento dizer com relação a isso é que a arte no regime estético pode criar uma espécie de

ruptura total. Por um lado, há Walker Evans que, no lugar de mostrar a paisagem da miséria, vai se focar ao contrário nas coisas quase insignificantes, algumas prateleiras, algumas tampas, uma vassoura em um canto, uma foto de família muito banal. Por um lado, o fotógrafo que deveria mostrar se recusa a mostrar, não mostra quase nada. E por outro lado, o escritor que deveria dar o sentido, a síntese, recusa-se a toda função sintética e, ao contrário, penetra na descrição de todos os objetos um a um. Isso significa compor com as palavras um tecido do sensível que se torna estritamente ilegível. Ilegível justamente para as pessoas que esperam receber a interpretação do que se passa na sociedade. O que quer dizer também dar a estes infelizes camponeses do Alabama uma espécie de grandeza que é a grandeza de que eles não são mais representantes de uma espécie social, eles são singularidades com grandes dramas cósmicos. Eu tentei dizer falando do barômetro de Flaubert, este momento em que os indivíduos do povo não são mais medidos por um entorno social, que explica de alguma forma sua situação, mas por uma espécie de imensidão de todas as conexões no tempo e no espaço. Nesse momento, nós os damos uma grandeza que não tem mais nada que ver com as problemáticas clássicas, os problemas do ativo e do passivo. A questão é de início como se configura um mundo comum e como se configura o lugar dos indivíduos em um mundo comum. Há como que uma lógica a perseguir do regime estético.

5. O senhor estabelece uma relação entre a idade estética e o fato de que com os museus, garantiu-se o acesso a qualquer um. No entanto, hoje, alguns museus, particularmente aqueles de arte contemporânea, pertencem cada vez mais à indústria do entretenimento e do turismo. O senhor acredita que este modo de fazer aparecer a obra de arte produz uma influência nos regimes de emoção e percepção da obra?

Antes de mais nada, o que eu disse é que o primeiro papel do museu não é necessariamente o de dar acesso a qualquer um às obras de arte, mas simplesmente desconectar as obras de arte da sua destinação social primeira, aquelas que foram destinadas a glorificar a Igreja, a glorificar a fé, a glorificar os príncipes e assim por diante, estão no museu e tornam-se obras anônimas e por este motivo acessíveis a qualquer um. O que não significa dizer são bem abertas e que o povo se precipita ali. Não, isso nunca funcionou assim, mas é verdade que houve um tempo em que os museus e os teatros viram uma espécie de população incontrolável e houve um

momento em que se tentou normalizar tudo isso, na segunda metade do século XIX, e de formalizar um pouco os museus, os teatros, de aburguesá-los. Efetivamente, colocou-se o povo na porta e lançaram-se grandes programas para atrair o povo nos museus, para mostrar a arte ao povo. Houve esse jogo na história dos museus da qual nós também somos herdeiros. Hoje se se pensa na função dos museus, há múltiplos aspectos. Um dos grandes aspectos é também que muito dos antigos espaços industriais sejam transformados em espaço de arte, em museus, em espaços que acolhem os artistas. No fundo não estamos mais em uma situação em que se poderia dizer que a arte é uma espécie de legitimação da dominação, uma conversão do capital econômico para o capital cultural; não se pode dizer simplesmente que a arte é unicamente o mercado da arte, portanto algo que ocorre que nas esferas de especulação. Há uma espécie de realidade social da arte que é também o fato de que as fábricas tornem-se museus e que os museus deem trabalho lá onde as fábricas não dão mais. É preciso também pensar isso no desenvolvimento do *entertainment* neste contexto, pois no fundo a questão desta relação entre os museus e o turismo é uma coisa complicada. Efetivamente, há como que uma espécie de desvio na medida em que se pensa em um espaço de arte contemporânea como uma grande atração. Eventualmente, um Guggenheim pode se tornar o equivalente de uma *Disneyland* para a classe culta. Mas, ao mesmo tempo, é preciso desconfiar de tudo o que se coloca na ideia da indústria do *entertainment*, a saber, que ela seja coisas para as pessoas vulgares. Há algo como um novo aspecto dado ao lado, um pouco anônimo, aberto, um pouco indeterminado do museu e ao mesmo tempo um esforço para normalizar, racionalizar, rentabilizar este tipo de abertura na indústria turística. Penso que há um balanço entre as duas coisas, laços que se tornam laços indeterminados, indistintos onde cada um pode entrar e encontrar o que o interessa e uma tentativa de normalização destes espaços.

6. Sabemos que o senhor pensa a estética como um regime de identificação das artes. O termo grego “Aisthesis” significa ao mesmo tempo “percepção” e “sensação”. Esta distinção terminológica é importante no seu pensamento?

Digamos que está no centro de todo meu trabalho pensar o espaço do sensível como um espaço relacional (não no sentido da “estética relacional” é claro), e de tê-lo pensado como uma relação entre os termos: sensível é efetivamente uma materialidade sensível que é apresentada, mas é um sentido afetado. Para mim, a história da *aisthesis*

em geral é a história de uma relação entre sentido e sentido, entre a apresentação sensível e a significação referida. Então, eu me coloco à distância das pessoas que dizem todo tempo “mas a arte é o sensível” no sentido do sensorial. Eu sempre disse que o sensível não é o sensorial, que o sensível é o sensorial investido pelo sentido, o sentido que tomou uma forma sensorial. No fundo, toda ideia da experiência estética é um pouco ligada a isso. É por isso que eu sempre trabalhei em algo como a relação entre o visível e o dizível, que eu sempre disse que uma imagem não é apenas o visível, mas uma certa relação entre o dizível e o visível. É por isso que eu sublinhei no “regime estético” que a estética não significava que a partir daquele momento passava-se para o lado do sensível, da sensação. Não, para mim, a estética, o regime estético, paradoxalmente, mas isso corresponde a uma realidade histórica, começa quando um certo regime de acordo entre o pensamento e o sensível é colocado em questão. O que é a representação? O que é o regime representativo? É uma relação entre *poiesis* e *aisthesis*, é uma relação entre o que pensa e realiza um artista e os efeitos que ele pode esperar, os quais são produzidos sobre a sensibilidade de um público de leitores, de espectadores. Um regime estético começa a partir do momento em que este acordo entre *poiesis* e *aisthesis* é rompido. Para mim, isso pode ser resumido na simples sentença kantiana de que o Belo é sem conceito. Isto quer dizer que não se pode mais fazer corresponder regras de produção do belo com os efeitos sentidos diante de uma bela obra. O regime estético designa esta espécie de falha entre a *poiesis* e a *aisthesis*. A *mimesis* é o regime deste acordo, e a estética é esse regime, não forçosamente do desacordo no sentido de separação, mas no sentido da falta de regras de relação. No fundo, o regime estético é o regime de variações infinitas entre o sentido e o sensível.

Transcrição de Cécile Bougarde, tradução do francês de Pedro Hussak.