UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

DANIELA CUNHA BLANCO

Rancière, bordas da escrita

Versão corrigida

São Paulo
2018

DANIELA CUNHA BLANCO

Rancière, bordas da escrita

Versão corrigida

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Celso Fernando Favaretto

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

B638r

Blanco, Daniela Cunha
Rancière, bordas da escrita / Daniela Cunha Blanco ; orientador Celso Fernando Favaretto. - São Paulo, 2018.
215 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Filosofia. Área de concentração: Filosofia.

1. Filosofia. 2. Filosofia Contemporânea. 3. Filosofia da Arte. 4. Estética. 5. Jacques Rancière. I. Favaretto, Celso Fernando, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome da aluna: Daniela Cunha Blanco

Data da defesa: 22/02/2019

Nome do Prof. orientador : Celso Fernando Favaretto

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 27/03/2019

(Assinatura do orientador)

BLANCO, D. C. **Rancière, bordas da escrita**. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Agradecimentos

Ao começar a escrever esses agradecimentos sinto como se fosse necessário que se fizesse um capítulo sobre o agradecimento, ou sobre o processo de escrevê-lo, ao menos. Por onde começar, por quem começar, como começar? A maior dificuldade que se apresenta nesse simples gesto de dizer "obrigada" surge a partir do momento em que penso tratar-se de um trabalho, mas, trata-se, também, de uma vida. Como separar ou dividir as influências daqueles que compuseram, em comunidade, a escrita desse trabalho? Como deixar de fora uma lembrança da infância para privilegiar apenas a vida acadêmica? Ou mesmo, fazer o oposto? Trata-se, afinal, de uma profissão, mas, também, de colocar ao rés do chão as barreiras entre os afetos: aqueles da ordem do pensamento e aqueles das coisas banais da vida. Os encontros potentes afetam-nos independentemente de sua ordem no caos da vida. Por esse motivo misturo aqui todos os agradecimentos, todos os encontros, todos os afetos. Talvez, por tantas dificuldades, tenha optado por começar pela dificuldade de começar. Mas, começo, enfim...

Agradeço...

Ao meu orientador, Professor Celso Favaretto, pelo apoio incondicional às ideias e ao pensamento. Pelas leituras atentas e diálogos abertos. Pela imensa generosidade. Pela paciência com minhas pressas e corridas contra o tempo. Pelos rastros e restos, pelas pequenas coisas, pela beleza dos pequenos gestos. Pelos livros indicados e emprestados. Pelas tantas ideias e pensamentos que se encontraram ou desencontraram com o meu, fazendo a escrita ir para outras bandas. E, enfim, pela total liberdade nesses três anos de companhia.

Ao Professor Ricardo Fabbrini pelo diálogo traçado desde a graduação, companhia já de longa data. Pelas falas e apresentações que me fizeram, sem que você o soubesse, mudar completamente um texto, mudar de ideia, transformar um tema em outro, ler outras coisas, ver outras tantas. Pela leitura, incentivo e indicações que, no exame de qualificação, deram a ver, na fissura do texto, uma série de pensamentos em potencial, de problemas a colocar, de diálogos a serem ampliados, de perguntas a serem feitas, de pontos de fuga e de desvio. Por me fazer ver a potência do diálogo.

Ao Professor Pedro Hussak pela procura, em Rancière, de problemas que tocam minhas buscas. Pelo diálogo que pude travar com seus textos e com sua pesquisa. Pelas indicações, compartilhamentos (virtuais e presenciais). Por traçar uma rede e me permitir dela fazer parte. Pela leitura atenta de meu relatório de qualificação e pelo retorno engajado. Pela total disponibilidade ao diálogo e aos encontros.
Ao Professor Eduardo Pellejero, por me fazer ver e viver a indissociabilidade entre a intensidade da escrita e a intensidade da vida. Pelo diálogo e abertura. Por me fazer mudar de ideia, de pensamento, de lugar, de rumo. Pelo afeto dos encontros e pela recepção. Ao Eduardo, pelo mar.

A outros professores que colaboraram, direta ou indiretamente, na configuração de uma comunidade de pensamento. Professores Ismail Xavier, Vladimir Safatle, Maurício Keinert, Marcus Sacrini, Vera Pallamin, dentre tantos outros.

Aos membros do Grupo de Estudos em Estética Contemporânea da USP, pelas conversas, ajudas, encontros, conflitos, dissensos e trocas. Em especial ao Paolo Colosso, Cristina Bonfiglioli, Antonio Duran, Artur Kon, Pedro Costa, Pati Bertucci, Ruy Luduvice, Fernanda Almeida e Renan Ferreira. E também a tantos outros colegas que passam e passaram pelo grupo.

À secretaria do Departamento de Filosofia da USP, em todos os auxílios e trâmites burocráticos. Em especial à Mariê e à Geni.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ) pelo financiamento desse trabalho, realizado com bolsa de pesquisa (nº do projeto: 133940/2016-0)

Ao meu companheiro, Christian, para quem me é impossível dedicar simplesmente palavras. Meu parceiro de muitas companhias: de vida, de amor, de amizade, de pensamento, de tristezas e alegrias, de lutas, de resistências. Como seria possível dizer um “obrigado” por uma vida vivida juntos, por um caminho traçado e percorrido em conjunto? Como seria possível dizer, simplesmente, “obrigado” pela coragem e pela prudência? Talvez só seja possível, como forma de agradecimento, continuar vivendo juntos, permanecer na potência desse encontro por quanto tempo a vida nos permitir ou,

ainda, para além do permitido. Afinal, de mãos dadas, o que sempre fazemos, é caminhar até o além dos limites, até o depois do possível. Amo caminhar do seu lado.
Aos amigos, Karenzita e Marquinho (assim mesmo, no diminutivo da proximidade), quero dedicar lembranças que me fazem sorrir e que, espero, os façam sorrir também: os encontros na sala de casa, as músicas, as danças, os abraços, as risadas, os planos mirabolantes (a roda de samba, até o momento dessa escrita, foi o último), as viagens, as "baladas" após os trinta, enfim, a companhia da família que escolhi e que me escolheu. Agradeço por compartilharem a capacidade de sermos crianças, ainda e sempre.
Ao Kleber, aquele que me chama, com carinho, de nega, porque eu sou a parceira daquele que ele chama, com carinho, de nego. Aquele que, assim que conheci, em questão de segundos, sem nem dar tempo ao tempo, fez passar, como que por osmose, o amor pelo amigo e irmão de anos, para mim, que havia acabado de chegar.
Ao Ro e a Raquel, por completar a família que levamos por escolha. Pelo carinho, pela amizade. Pelos cafés da manhã que nos recepcionam em cada viagem, nos espaços pequenos onde dividimos os sonhos de, um dia, envelhecermos juntos em nossa república da terceira idade.
À Tatizinha... o que dizer? Pelas partilhas de emoções, de dores e amores, de ideias e pensamentos, de sensações e viagens. Pelas lágrimas de alegria e de tristeza e pelas lutas em comum. E quantas lágrimas não cabem entre duas escorpianas... quantas...
À Suelen, pelo feminismo, pela força, pela amizade. Pelos cafés e cervejas. Pela risadas.
À Degur e à Dri, por crescermos juntas, na amizade e no amor. Por nos vermos ir em frente até o ponto limite no qual os caminhos ficam longe demais. Pela saudade e pelas tentativas frustradas de almoços. Aprendi que viver junto, às vezes, é, também, viver longe; é, também, estar distante.
Ao Luiz Pimentel, pela doçura imensa; pela vizinhança, em muitos sentidos.
Aos meus pais, Hector e Fátima, um agradecimento tão intenso e difícil, em tempos impossíveis. Não poderia hoje nem ao menos escrever esse agradecimento, escrever essa dissertação de mestrado, não fosse todo o apoio que sempre recebi de vocês, emocional e financeiro. Não poderia, tampouco, lutar pelo mundo que desejo ver, tão distante daquele que vocês desejam ter. Lugar difícil de habitar, nesse espaço *entre* o mundo que desejo e o mundo que vocês não desejam ver realizado. Agradeço pelo amor entre mundos tão diversos, entre mundos tão distantes, entre mundos que, ao se

encontrarem, por vezes se anulam, por vezes se destroem, mas, por vezes, constroem algo.

À tia Sandra pelo apoio incondicional à toda maluquice. Por me deixar brincar até o último minuto do fim das viagens, pelos sucos de groselha, pelos cachorros em cima da cama, pelas aventuras em carros atolados, pelo bosque, pelos sapos no tanque. Por me ajudar, de todas as formas possíveis, a ter a coragem de estar onde estou hoje, nessa casa onde escrevo os agradecimentos, ao lado da pessoa que me acompanha, fazendo o que faço: escrever.

Ao tio Abe e à tia Vera, pelos livros embrulhados em papeis coloridos, que chegavam pelo papai noel. As pilhas de livros que ocupam hoje todo meu apartamento e que, talvez, um dia, cresçam a tal ponto que me expulsem de minha própria casa, talvez, sejam, em parte, culpa de vocês.

Ao primo Michel, pelas explosões de alegria, de raiva, de conversas, de alcoolismo, de amor. Com você aprendi sobre a intensidade que me faz chamá-lo de pentelho e te amar. Que me faz sentir falta do caos, do seu caos.

À menina, à gorducha e à gatinha... essas três alminhas caninas e felinas que passaram por minha vida para que eu aprendesse a amar sem pensar, sem medir, sem julgar. Às três estrelas que, como contam às crianças, estão hoje no céu dos animais.

Ela sabia apenas da beleza das palavras porque era com elas que se explicava o mundo. Chegava a gostar das coisas cujos nomes soassem bonitos. Julgava que os nomes acusavam a propriedade do que queriam significar, ainda que tantas vezes tocasse em coisas más, que a picavam, agrediam, procuravam devorar ou a adoeciam

Valter Hugo Mãe

Esse entre é índice de indeterminação, espaço contingente onde nasce toda relação, assim implicando o processo de transvaloração da arte, de modo que o que resulta não é mais nem a arte nem a vida empiricamente vivida, as vivências, mas outra coisa, talvez um além-da-arte

Celso Fernando Favaretto

RESUMO

BLANCO, D. C. **Rancière, bordas da escrita**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018.

O intuito desse trabalho é pensar a concepção de *escrita* em Jacques Rancière a partir da hipótese de que ela pode ser compreendida como algo além do gesto de traçar palavras no papel seguindo as regras de uma gramática, podendo, antes, ser pensada a partir da ideia de *partilha do sensível*; ideia que expressa um sentido duplo de divisão e de comum, de algo que é partilhado ao mesmo tempo que dividido, expressando o sentido de um modo de viver juntos que é dissensual. A escrita reuniria o pensamento de uma estética da política e de uma política da estética, dando a ver o aspecto político inerente a toda discussão estética tanto quanto o aspecto estético inerente a todo debate político. Essa relação entre estética e política implica em pensarmos como essa concepção de escrita em Rancière embaralha as bordas que desenham seu próprio significado e, ainda, as bordas que desenham as divisões entre os campos de saberes, entre ficção e realidade, entre artes e ciências humanas. Desse modo, esse trabalho passará pelo pensamento do entrelaçamento entre as diversas artes e a filosofia com o intuito de dar a ver como configuram um espaço comum de pensamento no qual se expressa um aspecto político dos modos de visibilidade das coisas, da ordenação dos elementos de uma narrativa e das maneiras de distribuição de lugares e funções. A escrita em Rancière, assim, será pensada a partir do encontro de uma miríade de modos de ver e habitar o mundo que configuram uma comunidade de pensamento. Esta, por sua vez, deve ser pensada no interior daquilo que o autor denomina como *regime estético das artes*, a saber, um regime de identificação das artes compreendido a partir da mudança no modo de pensamento que teria tomado forma na literatura do século XIX, a partir do que teria deixado de fazer sentido a preponderância da razão sobre o sensível, da forma sobre a matéria. Esse novo modo de pensamento teria reconfigurado nossos modos de vida, tornando possível a afirmação de que as coisas banais da vida não se separam do pensamento e que ambos relacionar-se-iam pela capacidade de expressão do sensível. O sensível, nesse *regime estético*, não está à serviço da razão no interior de uma ordenação causal da narrativa que se empenha por naturalizar os espaços e os tempos, mas, antes, é autônomo; o que implica pensar que as experiências estéticas e políticas podem afetar ou ser afetadas por qualquer um. Nesse sentido, a ideia de comunidade de pensamento surge como figura importante do pensamento dessa escrita que é algo além do jogo com as palavras e que será pensada como a operação de uma *partilha do sensível*. Pretende-se, assim, construir uma concepção de escrita em Rancière a partir do diálogo entre o cinema, a literatura e a filosofia. A escrita, assim, deve surgir como conceito que perpassa as diversas divisões dos campos, traçando uma teia comum de pensamento, sempre a se mover e a se refazer, a redesenhar suas bordas e limites.

Palavras-chave: escrita, estética, política, partilha do sensível, Jacques Rancière

ABSTRACT

BLANCO, D. C. **Rancière, edges of the writing**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018.

The purpose of this work is to think Jacques Rancière's conception of writing starting from the hypothesis that it can be understood as something other than the gesture of tracing words on paper following the rules of a grammar. Instead, it may be thought out of the idea of distribution of the sensible; an idea that expresses a double sense: one of division and other of common, of something that is shared while being divided, expressing the sense of a way of living together that is dissensual. Writing would bring together the thought of an aesthetic of politics and of a politics of aesthetics, showing the political aspect inherent to any aesthetic discussion as much as the aesthetic aspect inherent to any political debate. This relation between aesthetics and politics implies in thinking how this conception of writing in Rancière shuffles the edges that draw their own meaning and also the edges that draw the divisions between the fields of knowledge, between fiction and reality, between arts and the human sciences. In this way, this work will go through the intertwining between the various arts and philosophy in order to show how they form a common space of thought which express a political aspect of the modes of visibility of things, of the ordenation of the elements of a narrative and of the ways of distributing places and functions. The writing in Rancière, thus, will be thought from the meeting of a myriad of ways of seeing and inhabiting the world that form a community of thought. This, in turn, must be thought within what the author calls the aesthetic regime of the arts, namely, a regime of identification of the arts understood as the changes in the mode of thought that would have taken shape in the literature of the nineteenth century, from what would have ceased to make sense the preponderance of reason over the sensible, of form over matter. This new way of thinking would have reconfigured our ways of life, making possible the assertion that the banal things of life do not separate from thought and that both would relate to each other because of the capacity of expression of the sensible. The sensitive, in this aesthetic regime, is not at the service of reason within a causal order of the narrative that strives to naturalize spaces and times, but rather is autonomous; which implies that aesthetic and political experiences can affect or be affected by anyone. In this sense, the idea of community of thought emerges as an important figure in the thinking of this writing that is something beyond the play with words and which will be thought of as the operation of a distribution of the sensible. It is intended, therefore, to construct a conception of writing in Rancière from the dialogue between cinema, literature and philosophy. Writing, then, must emerge as a concept that runs through the various divisions of the fields, tracing a common web of thought, always moving and redoing itself, redrawing its edges and boundaries.

Key words: writing, asthetics, politics, distribution of the sensible, Jacques Rancière

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: "NOSSO" AUTOR **12**

CAPÍTULO I: Fábulas do cinema **23**
Cinema: uma homonímina, uma multiplicidade de sentidos 24
Vertigens 34
Montagem, técnica, pensamento 50
As harmonias de Werckmeister: três planos-sequências 59
Plano-sequência 1: o sistema solar e a espera do mesmo e do outro 59
Plano-sequência 2: a baleia, a multidão e os mistérios da criação 63
Plano-sequência 3: a loucura 66
Entre a espera do mesmo e a expectação do extraordinário 69
A textura sensível da duração do tempo 74
Plano-sequência e montagem: uma transposição para a escrita 78

CAPÍTULO II: Modos de ver **83**
Um estranho crime e um não-detetive 83
Um plano-sequência: a banalidade das coisas, a fenda, o desvio, a suspensão 94
A água e o deserto: movimento de pensamento 108

CAPÍTULO III: Comunidade da escrita **121**
Partilha do sensível: entre a política da estética e a estética da política 122
Ser literário e a problematização da escrita 137
Uma carta de amor 145

CAPÍTULO IV: Cenas ou planos-sequências do regime estético **157**
Cena 1: A comunidade estética 164
Cena 2: O regime estético das artes como (re)escrita do nascimento da estética 172
Cena 3: A humanidade por vir e a identidade de contrários 181
Cena 4: O inconsciente estético 190

CONSIDERAÇÕES FINAIS: Uma multiplicidade de escritas **197**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **210**

INTRODUÇÃO

“Nosso” autor

Quando nos debruçamos sobre o estudo de um autor parece, a princípio, impossível separar uma certa intencionalidade autoral daquilo que compreendemos de sua escrita. Passando da leitura de um livro a outro, busca-se, assim, uma razão para as palavras e para as frases com as quais nos deparamos; procura-se, ainda, aquilo que conectaria todos os textos, todos os escritos, falas e discursos de tal autor. Se, nos muitos livros publicados, ora ele desvia-se daquilo que se considera como sendo seu foco principal, ou, ainda, de uma certa forma da escrita que já lhe reconhecemos, logo, reconstrói-se o contexto de tal livro para encontrar as razões desse desvio. Até dizemos que *nosso autor* tem alguns momentos mais teóricos – em que apresenta discussões mais densas e conceituais – e outros, mais políticos – interessados em uma inserção mais pontual em um debate atual. E tudo isso justificaria, explicaria, ou daria a ver as razões daquilo que apontamos em *nosso autor* como um desvio, como aquilo que colocaria em ruínas nossa interpretação de seu pensamento caso não fossemos capazes de abarcar também tais momentos. Alguns livros, declarações ou textos de *nosso autor* aparecem como uma falha em um sistema. *Nosso autor* escapa-nos.

Por um lado, haveria a possibilidade de sistematizar o autor a partir de um texto do qual toda sua filosofia poderia ser extraída. Enxergar-se-ia, assim, em cada escrito, um todo; e na relação entre diversos textos, um sistema. Um outro caminho possível seria fragmentar o pensamento do filósofo considerando-o como uma caixa de ferramentas da qual poder-se-ia escolher um conceito ou ideia que melhor se adequasse a uma dada situação. Mas, haveria a possibilidade de seguir ou criar outras vias possíveis de interpretação de um texto filosófico? Pode-se pensar essa possibilidade a partir daquilo mesmo que o texto demanda, ou de como a experiência de leitura afeta-nos. Nessa terceira via, surgem as seguintes perguntas: o que seria isso que nos movimenta de um conceito a outro, de um capítulo ao próximo, de um livro a outro de um mesmo autor? Haveria uma espécie de suspensão ou vazio entre o pensamento do autor, o texto e o leitor?

O presente trabalho não pretende tratar de um pensamento generalizado sobre os modos de interpretação e leitura de textos filosóficos em geral. Antes, o questionamento construído tem como disparador a experiência do encontro com os textos de Jacques Rancière, a experiência da passagem de um texto a outro de *nosso autor* cuja gama de temas e assuntos que perpassam seu pensamento já colocam, de início, uma dificuldade. Ainda, o modo como as discussões, temas e conceitos se relacionam no autor faz com

que nosso modo de o interpretar não possa isentar-se de pensar o conjunto de seus livros, de ver o modo com que um tema surge em um determinado momento sob um nome para depois ser retomado sob outro nome, como um conceito vai sofrendo pequenas variações ao longo do tempo, ou, ainda, como o pensamento de um determinado assunto traz consequências para um outro. Desse modo, a apresentação do objeto desse trabalho deve ser pensada em um conjunto mais amplo do que aquele ao qual um nome pode referir-se. Afirmamos, assim, como objeto desse trabalho, o pensamento da concepção de *escrita,* em Rancière, a partir do enfoque de sua relação com a política. Trata-se de pensar a *escrita* não como se surgisse como um conceito já teorizado pelo autor e do qual retirar-se-ia algumas considerações, mas, antes, de pensar como, sob esse nome, pode-se articular uma série de temas, conceitos e ideias do autor, formando uma teia comum de pensamento. Diante da miríade de temas e linhas de pensamento que tocam e encontram a concepção de *escrita* em Rancière, propõe-se pensar o caráter político dessa multiplicidade de sentidos a partir da ideia de *partilha do sensível*. Tal conceito surge como ponto capaz de unificar, em seu duplo sentido, o terreno no qual o pensamento da escrita se desenrola: o da relação entre a política e a estética.

Trata-se de pensar a concepção de *escrita* no autor não a partir de um campo único de saber e de fazer, mas, antes, como um espaço comum entre diversos campos. A concepção de escrita em Rancière, assim, pode ser pensada como ponto para o qual converge o pensamento da literatura tanto quanto o das ciências humanas, e ainda, do cinema e das outras artes. É isso que está colocado em jogo no modo de ler e interpretar Rancière: essa miríade de temas que se entrelaçam, afetando-se e modificando-se, dando a ver uma trama complexa de fios que vem compor uma rede imensa, sempre a se mover. Nessa rede, cada fio está de alguma maneira ligado a todo fio que compõe a rede pois mesmo que não se toquem diretamente, fazem parte de uma mesma composição que está sempre a se refazer a partir de um outro ponto qualquer. O pensamento de Rancière apresenta passagens que raramente operam por uma continuidade, mas sim por uma série de desvios e deslocamentos em que se sente como no filme *Trama macabra* de Hitchcock, no qual segue-se uma série de pistas que parecem construir uma determinada narrativa, para, ao fim, descobrir-se que sua verdadeira trama é outra, ou ainda que a trama é exatamente o entrelaçamento e a sobreposição entre várias camadas narrativas.

Mas, o olhar investigativo – impregnado de um sentimento de posse em relação ao

autor ao perceber que o texto escapa-nos –, busca colocar cada coisa em seu lugar, apaziguando a dificuldade apresentada pelo escrito; indica, ainda, um modo do pensamento, uma estrutura racional, na qual acredita-se que cada elemento que compõe o texto, a narrativa ou a cena, devem ter uma função na ordenação do todo. Tal olhar, que se apropria de um pensador como sendo *nosso autor* coloca-o sob um regime de visibilidade específico no qual ele deve ser categorizado, explicado, analisado. Propõe-se pensar se seria possível um outro modo de aproximar-se de um autor, de interpretar um texto filosófico, com o intuito de poder conectar um tema a outro, um conceito a outro, sem que se faça obrigatório explicar um desvio a partir do ponto de vista de sua correção, enfim, possibilitando que aquilo que se afigura como falha possa aparecer e ser pensado como a própria configuração do pensamento e não como algo a ser corrigido ou ignorado.

Se nos anos 1960 Rancière aparece ligado ao grupo de estudos marxistas de Louis Althusser, atuando na *École Normale Superieure*, já na década seguinte, após os eventos de maio de 1968, o autor irá se distanciar do grupo e de seu mentor. Em 1980, Rancière (2012a) publica o livro *A noite dos proletários*, preocupado com questões ligadas ao movimento operário e às possibilidades da emancipação das classes excluídas – assunto que permanece sendo seu foco ao longo desse período. Na década seguinte, com a publicação de *O desentendimento* e *Nas margens do político*, Rancière (1996, 2014a) empenha-se em uma discussão com a filosofia política a partir da proposta de que esta não poderia ser pensada sem uma estética fundamental. Nesse ínterim, publica ainda, em 1987, o livro *O mestre ignorante*, que se insere em uma discussão que tomava corpo na França de então em torno da necessidade de se fazer uma reforma pedagógica. Livro que, ao recuperar os ensinamentos de Joseph Jacotot – professor francês que viveu de 1770 a 1840 – sobre a emancipação intelectual, afigura-se como um texto bastante diverso, servindo de exemplo dos textos que suspendem uma certa ordenação que atribuímos ao autor, mas sem o qual, talvez, todo seu pensamento fosse diferente. O texto apresenta um modo da escrita que parece não dar continuidade ao trabalho do autor; soa estranho, como se algo tivesse saído errado. O modo com que articula as fontes, a ordenação da narrativa, a construção do problema, todos esses elementos tomam uma forma desconhecida em relação a outros livros do autor. O livro apresenta uma confusão entre os narradores que, em certos momentos, torna impossível diferenciar se as ideias ali apresentadas pertencem a Rancière ou a Jacotot. Artimanha provavelmente empregada pelo autor com o intuito de evitar tornar sua apresentação do

pensamento de Jacotot em uma explicação – tendo em vista a teorização do pedagogo francês sobre o embrutecimento do método explicativo que pauta as relações entre mestre e aluno. Tal estratégia, porém, não deixa de causar um estranhamento, até mesmo fazendo-nos questionar se escapa de todo da explicação. Mas, ao mesmo tempo em que aparece sob essa figura desviante, o livro suscita a questão da igualdade das inteligências, tema que perpassa e, de certa forma, anima todo o pensamento do autor. Dessa forma, o estranhamento do encontro com o *Mestre ignorante* não exclui sua potência de aparecer como ponto de virada de todo o pensamento rancieriano, apresentando a teoria da igualdade de todos que estaria presente como pano de fundo nos mais diversos temas tratados por Rancière.

Essa reconfiguração do pensamento de Rancière, a partir do livro *O mestre ignorante*, não pode ser marcada temporalmente como um momento a partir do qual o autor teria passado a pensar de outro modo.[1] Mas, seria uma pista, talvez, para seguir o fio do estudo detido da ligação entre a política e a literatura – que o autor inicia ainda na década de 1990 – dando corpo a sua concepção dos *regimes de identificação das artes.* Pensamento que seria mais bem teorizado em um livro de 2000, *A partilha do sensível*. A partir desse momento, Rancière (2013a, 2012b, 2012d) publica uma série de livros que trazem uma discussão singular das relações entre a estética e a política e de como tais relações aparecem nas diversas linguagens artísticas. *A fábula cinematográfica*, publicado em 2001 e *As distâncias do cinema*, de 2011, apresentam uma discussão sobre o cinema, enquanto *O espectador emancipado*, de 2008, pensa a questão da possibilidade da emancipação nas arte visuais. Há, ainda, outros livros preocupados com a discussão estética como *O inconsciente estético*, *Malaise dans l'esthétique* e *Aisthesis*, todos publicados ao longo dos anos 2000. No entremeio das discussões com a arte, em 2005, Rancière (2014b) publica ainda *O ódio à democracia*, outro de seus livros que parecem desviar-se da ordenação que nos empenhamos em associar ao filósofo. Livro que parece interromper a temática recorrente da estética e da arte para retomar uma discussão política, apresentando, assim como o *Mestre ignorante*, um modo da escrita e da articulação de fontes, diverso daqueles que lhe atribuímos. O desvio realizado parece responder ao momento político vivido na França e em todo o

[1] Deixamos claro que quando falamos em *ponto de virada* não estamos nos referindo a um marco temporal, como se, após ter escrito tal livro, o autor tivesse mudado todo seu pensamento. Até porque, assim como nosso encontro com seus livros é contingencial, seu encontro com algumas teorias também o são. E compreendemos que o tempo entre o momento em que Rancière toma conhecimento de Jacotot e de sua teoria e o tempo em que leva para tornar esse encontro em um livro, já se mostrariam como uma reconfiguração de seu modo de pensar. Essa relação das reconfigurações dos modos de pensamento ou de

mundo, no qual diversos questionamentos sobre a democracia como forma de governo aparecem nas mais diversas formas. Rancière (2014b) insere-se no debate reconstruindo o modo de pensamento que teria possibilitado as interpretações mais antagônicas em torno do termo democracia. Para o autor (2014b), democracia seria, não uma forma de governo, mas sim um modo de funcionamento ou uma estrutura de racionalidade da política. Forma que estaria pautada na igualdade de qualquer um com qualquer um – aquela mesma igualdade que aparece em *O mestre ignorante*, quase vinte anos antes da publicação de *O ódio à democracia* – demonstrando a importância das ideias de Jacotot para o pensamento de Rancière.

Ainda, nos últimos anos, ao longo do período de escrita deste trabalho, Rancière (2017a) publicou uma série de livros e livros-entrevistas, dentre os quais, *Les bords de la fiction*, de 2017, no qual amplia a discussão da literatura para o campo da ficção, dando a ver como as divisões entre os campos de saber não podem ter como princípio a afirmação da verossimilhança ou da veracidade dos fatos. Com isso, o autor (2017a) apresenta a ideia de que as ciências humanas, a política, o jornalismo, a crítica, dentre outras áreas, fazem ficção tanto quanto a literatura. Tema que parece ser um desdobramento das discussões empreendidas nos anos 1990 em torno da literatura e ainda, do livro *O fio perdido*, de 2014. Dois livros-entrevistas, ainda – *La méthode de l´égalité*, de 2012 e *La méthode de la scène*, de 2018 – apresentam uma série de entrevistas que se empenham por pensar e sistematizar a ideia que haveria um método no autor, um modo de pensar e de escrever que se lhe seria próprio, que marcaria, assim, um estilo de *nosso autor*.

Toda essa miríade de temas, assuntos, modos de lidar com a escrita diversos, e ainda a diversidade das fontes mobilizadas, dão a pensar que talvez essa introdução sobre *nosso autor* deveria ser refeita deixando de lado um sentido temporal em favor de um espacial, capaz de possibilitar o pensamento de tais desvios não como aleatórios, mas sim como uma operação programática de sua escrita. Compreendendo que tal programa não deve ser pensado como um conjunto de regras e ações passíveis de serem reproduzidos, mas sim como um gesto contingencial e precário pautado na ideia de que o pensamento e a escrita não se desligam da política e, por esse motivo, fazem mais que simplesmente dizer *sobre* algo. Pode-se conceber camadas espaço-temporais divididas em blocos de interesses que ora apareceriam sozinhos, ora sobrepostos ou ainda intercalados. Como uma espécie de montagem, ou como o próprio Rancière explica, referindo-se ao plano-sequência no cinema: "um tempo sequencializado, dividido em

blocos de presentes amontoados uns sobre os outros que poderiam ser, por antecipação, chamados de planos-sequências" (RANCIÈRE, 2012b, p. 56). E, ainda, haveriam blocos de livros solitários, aos quais questionar-se-ia se seriam ainda blocos. Haveriam as entrevistas, falas públicas, artigos de jornais. Textos, em síntese, que apresentariam uma dificuldade de ordenação dentro de um escopo maior das teorias do autor. Pois, se em alguns momentos são encontrados pontos em comum, razões que ligariam argumentos ou conceitos, em outros, um estranhamento persiste na experiência de leitura. Coloca-se assim, a questão: como ler um autor como Rancière, como interpretá-lo sem despotencializar a singularidade de cada texto e, ao mesmo tempo, sem ficar aquém da complexidade de seu pensamento? É claro que tal estranhamento no encontro com um ou outro de seus textos é tão contingencial quanto a ordem com a qual os encontramos, já que o estranhamento é efeito de uma certa ideia que já possuímos do autor a partir de escritos lidos anteriormente. Desse modo, a construção da concepção de escrita no autor será feita de modo tão contingencial quanto o é o encontro com seus textos e conceitos, como se fosse possível unir diversos fios soltos que viriam compor uma teia, tal qual a imagem pensada pelo autor (2017b), do trabalho diligente das aranhas que, a partir de uma parte qualquer, não param de tecer e de reconfigurar suas teias. Partindo de um fio qualquer, seguir-se-á os caminhos da concepção de escrita do autor, seus desvios, os momentos em que se sobrepõe a outros fios, em suma, investigar-se-á sem qualquer olhar policialesco, possibilitando que o encontro entre as coisas configure um sensível, configure um pensamento composto pelo encontro contingencial das coisas.

A partir da constatação dessa contingência inevitável da experiência de leitura, propõe-se a busca de um fio que possa levar-nos ao longo dessa miríade de textos. Um fio que em certos momentos poderá seguir reto e em outros fará voltas, às vezes, talvez, desnecessárias; em certos momentos poderá ser quebrado para recomeçar novamente mais a frente, ou mais ao lado. Não sabemos exatamente qual será tal percurso. O intuito aqui colocado não é esgotar o pensamento do autor, mas sim percorrer alguns de seus diversos textos com o intuito de construir uma imagem do pensamento de uma escrita suspensiva ou desviante; uma escrita das distâncias, uma escrita-montagem ou por planos-sequências, talvez. Uma escrita que faz sentir um estranhamento, uma escrita cheia de fendas na racionalidade, mas com sentidos múltiplos. Sendo estes, não compreendidos em sua acepção de encadeamento coerente de fatos, mas em sua acepção de faculdade sensível, aquela ligada aos cinco sentidos, ou, ainda, aquela que

diz sobre os sentimentos ou afetos. Com esse recorte, será feito um percurso por textos de Rancière, entremeados por leituras de filmes e romances que, embora pareça por demais aleatório, quer-se acreditar, seja um percurso que se deixa levar pelas fendas do texto, que se deixa desviar no encontro com as fissuras do texto e do pensamento.

No primeiro capítulo, assim, apresentar-se-á o pensamento do cinema em Rancière, com o intuito de dar a ver dois modos operatórios que se tem comumente como específicos do cinema: o plano-sequência e a montagem. A partir do modo como o autor concebe o próprio cinema – como uma multiplicidade de sentidos sob uma homonímia – pretende-se pensar a montagem e o plano-sequência também em suas multiplicidades de sentidos, dando a vê-los, assim, como modos de pensamento que estariam presentes na concepção de escrita em Rancière. A partir do modo como Rancière (2012b, 2013b) interpreta os filmes de Béla Tarr e de Hitchcock, será proposto o pensamento do plano-sequência como um modo específico de lidar com o espaço e com o tempo, no qual não se trata de concebê-los quantitativamente – como se o espaço fosse simplesmente um determinado no qual o tempo se sucederia, saindo do passado, passando pelo presente e chegando ao futuro –, mas, antes de concebê-los de modo qualitativo, ou seja, como configurações sensíveis que não podem ser medidas, que não podem ser compreendidas como um acontecimento que sucede a outro, ou como um espaço localizado e fixado no real, mas, antes, como componentes da *partilha do sensível* – espécie de predeterminação sensível que determina a visibilidade ou invisibilidade das coisas no mundo, que determina os modos como as coisas se dão a ver e a serem escutadas.

A partir desse modo específico de lidar com o espaço e com o tempo, propõe-se, no segundo capítulo, que nos aproximemos de modos diversos de ver o mundo, de dar visibilidade às coisas da vida e de configurar nossos modos de vida. Seguir-se-á, assim, uma série de figuras da literatura, do cinema e da história das lutas operárias, considerando-as como fios soltos que irão compor a teia de uma comunidade de pensamento. Tal proposta baseia-se na ideia de que a arte produz pensamento tanto quanto a filosofia, a história ou qualquer uma das ciências humanas. Pretende-se, com isso, dar a ver como as fronteiras entre os campos de saber e de fazer são tênues, como podem ser movidas desde que se considere que o pensamento não é propriedade de nenhum campo específico. Mas, antes, que o pensamento está presente em todo modo de ver o mundo, em todo modo de configurar uma sensibilidade que desenha o terreno do visível.

No terceiro capítulo será desdobrado o pensamento das relações entre estética e política em Rancière, com o intuito de compreender como essa relação desenha o terreno no qual o pensamento da escrita se dá. A ideia de comunidade aparece, assim, como concepção que perpassa o pensamento de Rancière sobre o aspecto político que haveria na estética, assim como o aspecto estético que haveria na política. O movimento entre uma estética da política e uma política da estética pensado nesse capítulo pretende dar a ver como a ideia de comunidade deve ser pensada nesse duplo sentido que envolve o pensamento das artes e as coisas comuns da vida. O autor irá realizar diversas alterações na ideia de comunidade, que ora aparece como comunidade da partilha, ora como comunidade da escrita, dentre outras variações, chegando finalmente a substituir o termo pela ideia de *partilha do sensível*. Conceito que sintetiza o duplo caráter da comunidade: de uma divisão e de um comum, de uma separação e de um compartilhamento que se dão ao mesmo tempo. Toda essa discussão da comunidade e da partilha do sensível servirão como terreno para o pensamento da concepção de escrita em Rancière em sua relação com a política e com a estética. A escrita começa, assim, a configurar-se como uma comunidade de pensamento que desenha nossos modos de vida, nossos modos de ver e de ocupar o mundo. A concepção que se constroi a partir do pensamento de Rancière, em diálogo com o cinema e a literatura, surge em um sentido ampliado, como se, a partir daquilo que o autor aponta como uma revolução sensível que teria se desenvolvido na literatura do século XIX, a escrita pudesse passar a ser compreendida como *partilha do sensível*.

No quarto e último capítulo aproximaremos a concepção de cena em Rancière com aquela de plano-sequência, tal qual desenvolvida no primeiro capítulo, com o intuito de pensar a concepção de escrita em suas dimensões espacial e temporal, e, ainda, de dar a ver que o modo de pensamento do cinema em Rancière apresentaria uma ideia de tempo sequencializado que já estaria presente na literatura e na escrita do *regime estético das artes*. A configuração deste será, por fim, encenada a partir de diversos recortes ou planos-sequências nos quais vem encontrar-se autores da estética contemporânea e o pensamento de Rancière, configurando uma comunidade de pensamento, a comunidade estética que dá forma ao regime estético. Esse capítulo pretende ser, mais que um dizer *sobre* a concepção de escrita em Rancière, um modo de colocá-la em funcionamento, de vê-la operando no autor ao mesmo tempo que fazendo-a operar no presente texto. Trata-se de um empenho por mover as fronteiras entre o pensar e o fazer, entre o pensamento e o objeto do pensamento, entre forma e conteúdo.

Se causa estranhamento a discussão estrita da escrita – objeto principal desse trabalho –, aparecer problematiza e pensada apenas ao final do terceiro capítulo, trata-se de pensá-la não simplesmente como um conceito que já estaria teorizado e definido em Rancière, mas, antes, como uma concepção que será aqui construída a partir de uma miríade de temas tratados pelo autor que apontam para um desvio de sua concepção comum. A palavra *escrita*, quando nos referimos a ela em seu sentido comum, apresenta toda uma simbologia que a aprisiona a um determinado campo de pensamento e a um determinado conjunto de sentidos possíveis. Tudo se passa como se olhássemos pela janela de nossa casa com o mesmo olhar de todos os dias. Na praça à frente, estariam o pipoqueiro, a mulher que todos os dias, na volta da escola com o filho, compra um pacote de pipoca e troca algumas palavras com ele; o casal de adolescentes que se beija sentado no degrau da marquise; nada de novo aconteceria, nenhuma pessoa ou acontecimento viriam interromper aquilo que já esperávamos que acontecesse. Até mesmo o garoto que passa e rouba o celular de uma estudante distraída que volta para casa olhando para a tela, não seria capaz de causar um estranhamento que fizesse aquele mundo que já conhecemos desabar e ser reconfigurado. O mesmo ocorre quando pensamos na palavra *escrita*. Mas, se antes construímos um outro mundo, podemos desviar o olhar de modo a fazê-lo ver aquilo com o qual não nos acostumamos ainda; se fazemos ver os desvios, as falhas dessa ordenação de todos os dias, talvez, a praça à frente da janela se afigure como um mundo novo, talvez a escrita seja concebida como algo totalmente diverso daquilo que vemos nela: um gesto para deitar palavras no papel, um teclar de dedos que faz surgir letras na tela do computador. Talvez a escrita possa ser algo mais que escrita.

É claro que esse novo modo de olhar para a concepção de escrita não é um gesto novo ou único que poderia ser arrogado à Rancière, mas, antes, seria um gesto que viria compor uma comunidade de pensamento em torno da noção de escrita. Essa discussão será brevemente apresentada em diálogo com o pensamento de Rancière a partir das aproximações e distâncias em torno da ideia de comunidade. O terceiro capítulo mostrará, assim, a relação entre escrita e comunidade pensadas por autores como Roland Barthes (2005), Jean-Luc Nancy (2016), Maurice Blanchot (2013) e Giorgio Agamben (2013). Em comum entre todos os autores e Rancière aparece esse esforço por pensar a concepção de escrita para além dos muros de seu entendimento no senso comum, por pensar a escrita como um gesto ou como um modo de pensamento que opera algo no real. Mas, trata-se, aqui, de pensar as especificidades desse pensamento

da escrita em *nosso autor*, estabelecendo os diálogos possíveis com a filosofia ao mesmo tempo que marcando as distâncias de seu pensamento, os desvios que opera.

Pretendeu-se construir os capítulos um e dois, que antecedem a discussão da escrita no capítulo três, como um ambiente ou uma cena na qual a construção da concepção de escrita em Rancière poderia se dar a partir de um outro olhar, de um outro modo de ver. Pode, assim, parecer ao leitor que postergamos a discussão do objeto principal desse texto, mas, não se trata disso, e, sim, de propor que olhemos para ele de um modo diverso. Trata-se de construir diversos fios soltos que irão, ao fim, compor uma teia de aranha que está sempre a ser destruída e reconstruída; trata-se de fazer o trabalho das aranhas, de começar, a cada vez, de uma parte diferente, na configuração de uma teia, de uma comunidade de pensamento. Sigamos, portanto, um fio.

CAPÍTULO I

Fábulas do cinema

Cinema: uma homonímina, uma multiplicidade de sentidos

A história do cinema e de suas relações ora com a política, ora com a estética, seguiu um caminho tortuoso ao longo do tempo. Entre o pensamento do cinema nomeado de sétima arte e aquele outro apontado como um *enlatado* da indústria cultural, a arte das imagens em movimento já foi objeto de juízos diversos e muitas vezes opostos. Jacques Rancière (2012b) responde a essa dualidade do cinema de modo específico ao afirmar a *cinefilia* – iniciada em torno da década de 1940 – como um embaralhamento profundo na suposta separação entre baixa e alta cultura, colocando, assim, essa dualidade não como um problema a ser solucionado, mas, antes, como uma tensão própria ao cinema. Este apareceria ao mesmo tempo como arte e como divertimento e a tensão entre essas duas características o posicionaria na fronteira entre a arte e a não arte.

A *cinefilia*, se remetermos ao mero sentido da palavra, é uma relação de adoração do espectador em relação ao cinema, mas se referida ao contexto de sua maior expressão, é também algo mais. No período pós-Segunda Guerra, na França, surgem os cineclubes e as cinematecas com o intuito de reunir os cinéfilos em torno de mostras de filmes do passado e de retrospectivas de diretores. O cinema – não importa se o enlatado americano ou os filmes de autores franceses feitos com baixo orçamento –, passa a ser visto e pensado também como arte e não mais apenas como entretenimento. Para Rancière,

> a cinefilia ligava o culto da arte com a democracia dos entretenimentos e das emoções, rejeitando os critérios segundo os quais o cinema se fazia aceito pelas distinções da alta cultura. (2012b, p. 10).

Em um momento no qual dominavam duas visões – uma de crítica ao cinema de massas (especialmente aquele produzido nos Estados Unidos), e outra de culto ao cinema intelectualizado (especialmente o francês) –, a *cinefilia* surge exaltando a ideia do diretor como criador e afirmando a irrelevância do pensamento de uma separação entre baixa e alta cultura.

Como explica Antoine de Baecque (2010), no livro *Cinefilia*, havia, então, a ideia de um *cinema de qualidade*, exclusivamente associado a uma produção francesa

de filmes cheios de referências culturais e literárias. A *cinefilia* aparece como resposta a essa ideia e preocupada em trazer o marginal e o secundário ao mesmo patamar da cultura oficial do cinema francês de então. Trata-se, diz Baecque (2010) de pensar na construção de uma nova visão de mundo e de sociedade a partir da produção cinematográfica. Filmes de cineastas que filmaram especialmente nos Estados Unidos, segundo o autor (2010) – tais quais Fritz Lang, Alfred Hitchcock e John Ford, dentre outros –, apesar de bastante conhecidos e discutidos nas revistas especializadas da época, não eram associados a um discurso intelectual, mas, antes, apenas a um jornalismo especulativo em torno do aspecto espetacular da vida de seus artistas e diretores. A *cinefilia* modifica essa relação dando a ver

> um projeto de transferência de discurso, uma captação de objeto: aplicar a cineastas que trabalham no cerne do sistema comercial um olhar e palavras anteriormente reservados aos artistas e intelectuais de renomes. (BAECQUE, 2010, p. 41)

Em 1951, o crítico de cinema André Bazin cria a revista especializada *Cahiers du cinéma*, com a qual irão colaborar na construção dessa nova ideia de cinema e em sua legitimação cultural – como diz Baecque (2010) – nomes de jovens críticos e diretores que tornar-se-iam os grandes nomes do novo cinema francês na década seguinte: Éric Rohmer, Claude Chabrol, François Truffaut, Jean Luc Godard e Jacques Rivette, dentre outros, formando o grupo que ficou conhecido como *nouvelle vague*. Para Baecque (2010), trata-se de pensar o surgimento da *nouvelle vague* como um segundo momento da *cinefilia*, no qual fazer crítica de cinema era também aprender a ver.

> pois aprender a ver já é fazer filmes; aprender a ver é construir uma representação do mundo em que a vontade e a prática do cineasta germinam. Essa aprendizagem do olhar envolveu uma dupla invenção, que ocorreu no período que vai da crítica à realização, da cinefilia à *nouvelle vague*: a cinefilia 'inventou' um cinema que ela amou, às vezes até a loucura, que ela defendeu, às vezes inclusive até a cegueira; também 'inventou', no mesmo movimento criador, seu próprio cinema do futuro. (BAECQUE, 2010, p. 47)

Assim, a *cinefilia,* ao mesmo tempo em que alçava o cinema de massas americano ao discurso intelectual, produzia um novo cinema francês.[2]

---

[2] É interessante notar como, apesar de surgir a partir do culto ao cinema de diretores como Hitchcock – mestre da ilusão – os diretores da *nouvelle vague* irão exatamente questionar o lugar dos efeitos da ilusão no cinema. Interessava-lhes, no cinema de Hitchcock, a capacidade criativa do diretor expressa como marca de um cinema único; a criação de filmes que só poderiam ter sido realizados por aquele diretor e não outro. O gesto – insistentemente repetido por Hicthcock – de aparecer em seus próprios filmes, como ator ou figurante, será também reproduzido por diretores da *nouvelle vague*, como Godard, por exemplo. Tal gesto expressaria uma ideia de assinatura do cinema, como uma marca ou caractere único que viria

Entre a criação de uma crítica e de um novo cinema, interessa a Rancière pensar o embaralhamento produzido entre aquilo anteriormente considerado apenas como produto do sistema mercadológico e a dita grande arte do cinema de *qualidade francesa*, majoritariamente pautado em critérios como a presença de certas referências culturais e literárias. A *cinefilia* introduz na crítica, tanto quando na produção cinematográfica, um entrelaçamento entre baixa e alta cultura que irá, a partir de então, dificultar as tentativas de dividir as artes segundo critérios de maior ou menor nível intelectual. Trata-se, portanto, na leitura de Rancière (2012b), de compreender a *cinefilia* como uma relação com o cinema que envolveu uma transformação estético-política, na medida em que deslocou uma antiga divisão entre entretenimento e arte, entre baixa e alta cultura, reconfigurando as divisões políticas da arte. A *cinefilia* é, portanto, um afeto que ultrapassou as delimitações fronteiriças das ideias de arte e cultura e, com isso, configurou um novo *sensorium*, um outro modo de visibilidade das coisas da arte e da não arte.

Como o intuito de pensar essa miscelânea produzida com a *cinefilia* entre as décadas de 1940 e 1960, Rancière (2012b), em seu livro *As distâncias do cinema*, propõe, ao invés do desenvolvimento de uma teoria do cinema, um pensamento do cinema em sua multiplicidade de significados e em sua inapreensão como sentido único. O cinema, afirma Rancière, é

> uma multidão de coisas. É o lugar material onde vamos nos divertir com o espetáculo de sombras, na expectativa de que essas sombras nos tragam uma emoção mais secreta do que aquela expressada pela condescendente palavra "diversão". É também o que se acumula e se sedimenta em nós dessas presenças à medida que sua realidade se desfaz e se altera: aquele outro cinema que é recomposto por nossas lembranças e com nossas palavras até diferir muitíssimo do que a projeção apresentou. O cinema é também um aparelho ideológico produtor de imagens que circulam na sociedade e nas quais esta reconhece o presente de seus tipos, o passado de sua lenda ou os futuros que imagina para si. É ainda o conceito de uma arte, isto é, de uma linha divisória problemática que distingue, dentre as produções do *savoir-faire* de uma indústria, aquelas que merecem ser consideradas habitantes do grande reino artístico. Mas o cinema é também uma utopia: aquela escrita do movimento que foi celebrada na década de 1920 como a grande sinfonia universal, a manifestação exemplar de uma energia que anima ao mesmo tempo a arte, o trabalho e a coletividade. O cinema pode, enfim, ser um conceito filosófico, uma teoria do próprio movimento das coisas e do

---

dar força à ideia de cinema autoral. Mas, por outro lado, a regra básica para a manutenção da ilusão – que os atores não olhem diretamente para a câmera –, como mostra Baecque (2010), será constantemente e propositalmente quebrada pelos novos diretores, interessados em deixar sua assinatura nos filmes por outras vias.

> pensamento, como em Gilles Deleuze, cujos dois livros falam, em cada página, dos filmes e de seus procedimentos sem por isso tornar-se uma teoria ou uma filosofia do cinema, mas antes uma metafísica. (RANCIÈRE, 2012b, p. 14-15)

Cinema, assim, é um nome que designa uma miríade de coisas, uma multiplicidade de sentidos: discursos, experiências, modos de fazer e de pensar, espaços, tempos. Pode-se perceber como o autor não está interessado em uma discussão técnica do cinema, tampouco em um pensamento especializado, como se fosse preciso necessariamente apresentar todo um arcabouço teórico e referencial para que se fosse possível dizer do cinema. Ao contrário, trata-se de assumir uma posição de amadorismo, que é uma "posição teórica e política, a que recusa a autoridade dos especialistas, sempre a reexaminar o modo como as fronteiras entre suas áreas se traçam na encruzilhada das experiências e dos saberes" (RANCIÈRE, 2012b, p. 16).

Rancière (2012b) propõe, para escrever sobre cinema, assumir duas posições contrárias ao mesmo tempo. A primeira, apresenta a ideia de que não há nenhum conceito ou teoria capaz de unificar todos os significados e todos os problemas suscitados pelo nome. A única coisa em comum entre todas as suas designações é uma homonímia. O que leva à segunda posição, a saber,

> que toda homonímia instaura um espaço comum de pensamento, que o pensamento do cinema é o que circula nesse espaço, pensa de dentro esses afastamentos e se esforça para determinar este ou aquele vínculo entre dois cinemas ou dois 'problemas do cinema'. (RANCIÈRE, 2012b, p. 16)

Esse espaço comum de pensamento comportaria, assim, a multiplicidade de sentidos que a homonímia do nome suscita. Tudo se passa como se, sob o mesmo nome, as interpretações mais diversas e talvez até opostas, aparecessem como sentidos possíveis ocupando um mesmo espaço.

Desse pensamento surge a ideia de *fábula cinematográfica* – nome de outro de seus livros dedicados a pensar o cinema. Nele, Rancière (2013a) dá a ver que não se trata de pensá-lo como um nome cujo sentido seria único, tampouco que pudesse ser totalizado em uma teoria, mas, antes, como um conjunto de *ficções* – que inclui tanto as teorias do *cinema* quanto a grande sala com poltronas vermelhas que exibem filmes em grandes telas e, ainda, as ficções que o próprio cinema coloca em cena e aquelas que reconstruímos em nossa memória. O que reúne todas essas *ficções* é uma homonímia, a palavra *cinema*. A relação contraditória ou de interrupção entre uma fábula e outra, entre uma ficção e outra, não aparece, no pensamento de Rancière, como algo a ser solucionado, mas, ao contrário, esse tensionamento entre diferentes visões de mundos e

modos de pensar constitui o terreno político do cinema. Desse modo, a variação entre a afirmação do cinema, ora como puro produto do mercado cultural, ora como a arte mais completa e pura, não se apresenta como um defeito, mas, antes, como a própria potência de uma arte caminhando na corda bamba que pretende separar dois mundos – o da alta e o da baixa cultura, ou, ainda, o dos pensadores e produtores de cinema e o dos espectadores passivos, estáticos diante de uma tela de cinema, apreendendo aquilo que supostamente não compreenderiam sozinhos. Para o autor (2010b, 2012d), essa divisão não existe de fato, antes, ela é apenas uma ficção criada como interpretação da realidade vivida, acabando por estabelecer uma hierarquia das inteligências que ultrapassa a discussão cinematográfica.[3]

Para Rancière (2012b), o produto do cinema – filmes, cenas, imagens, relações, afetos – e as teorias e reflexões por ele suscitadas estão em um plano comum, sem hierarquias. Não se trata, portanto, de pensar na divisão entre um aspecto sensível do cinema e um pensamento *sobre* os filmes criados. O cinema pensa tanto quanto as teorias cinematográficas. Tampouco se trata de pensar que haveria, de um lado, um pensamento ativo daqueles envolvidos na criação dos filmes e, de outro lado, uma passividade do espectador. O cinema não ensina, não conscientiza, antes, ele afeta os indivíduos ao lhes possibilitar uma experiência estética que só ganha materialidade ao ser vivida. O caminhar entre dois mundos – o do entretenimento e o da arte – é justificado pelo modo de pensar do cinema e sua potência sensível de afetar o

[3] No livro *O mestre ignorante*, Rancière (2010b) propõe pensar as hierarquias da separação do mundo entre duas inteligências diversas, partindo dos textos escritos por Joseph Jacotot – professor francês que lecionou na Holanda e viveu entre 1770 e 1840. Daí surge uma ideia central para todo o pensamento rancieriano, qual seja, a ideia de *emancipação intelectual*. Jacotot irá desenvolver suas ideias sobre o processo de aprendizagem em 1818, quando, exilado, torna-se professor de literatura e de francês da Universidade de Louvain nos Países Baixos. Estava aí montado o cenário para o desenvolvimento de um processo nada usual de ensino: um professor que não falava nem compreendia o holandês deveria ensinar à alunos que não conheciam o francês. Diante de tal experiência, Jacotot propõe aos alunos a leitura de uma edição bilíngue (francês-holandês) do livro *Telêmaco* de Fénelon. Tal proposta teria dado ensejo para uma relação de ensino na qual o mestre pode desconhecer o tema a ensinar, bastando guiar o aluno na busca de sua própria capacidade intelectual. Rancière recupera a experiência de Jacotot para desconstruir a ideia de emancipação pautada na necessidade da conscientização como disparadora da ação política. Para o autor (2010b), a emancipação, assim pensada, não faz nada além de supor a existência de dois mundos separados: o dos detentores do conhecimento e do agir político e o daqueles outros, iludidos pelas aparências enganadoras do sistema no qual vivem, privados de consciência própria. Tal pensamento tem reverberação em todo o pensamento de Rancière, e não apenas no âmbito pedagógico. Suas implicações estético-políticas reverberam em todos os campos de nossa existência, inclusive o da arte; aparecendo nos modos como se concebe uma cisão entre a cultura de massas e a *verdadeira* arte. Cabendo aquela aos espectadores passivos, desprovidos de consciência política enquanto a arte da dita *alta cultura* estaria destinada àqueles detentores das referências intelectuais. Rancière está interessado em quebrar com essa dicotomia, inserindo, assim, a discussão cinematográfica no cerne dessa questão estético-político, afirmando o tensionamento entre os dois mundos como o caráter político e de reconfiguração do sensível no debate.

espectador; impossiblitando interpretar a arte a partir de dois mundos de inteligências diversas, como se houvesse um cinema para cada um destes. Assim, tudo aquilo que está sob a homonímia do cinema compõe um rol de fábulas e fições do cinema que não diferenciam o sensível do pensamento; que colocam no mesmo terreno a materialidade sensível da sombra de Nosferatus subindo as escadas e o cinema pensado pelas categorias de imagem-movimento e imagem-tempo, como afirma Ranciére (2012b) referindo-se ao pensamento de Gilles Deleuze. O autor estabelece, assim, um plano comum entre a ficção e a teoria, entre o sensível e o pensamento e implode a ideia de uma separação entre dois mundos, possibilitando o pensamento de

> um universo sem hierarquia, onde os filmes que nossas percepções, emoções e palavras recompõem contam tanto quanto os que estão gravados na película; em que as teorias e estéticas do cinema são consideradas como outras tantas histórias, como aventuras singulares do pensamento às quais a existência múltipla do cinema deu vida. (RANCIÈRE, 2012b, p. 17).

Para Rancière, o cinema teria levado ainda a um outro nível aquilo que a literatura romanesca já havia realizado no século XIX, a saber, a compreensão de que a vida não é uma série organizada de ações que se direcionam a fins ou de acontecimentos que podem ser remetidos sempre a uma ordem de causalidade no qual cada elemento encontra seu lugar. Ao contrário, a vida só conhece

> situações abertas em todas as direções. [...] Essa verdade da vida encontrou, enfim, a arte capaz de expressá-la: a arte em que a inteligência que inventa mudanças de sorte e conflitos de vontades se submete a uma outra inteligência, a inteligência da máquina que não quer nada nem constrói histórias; mas registra a infinidade dos movimentos que faz um drama cem vezes mais intenso que qualquer mudança dramática de sorte. (RANCIÈRE, 2013a, p. 8)

O automatismo da máquina de filmar movimentos, encontra, enfim, a verdade da vida que se abre em múltiplas direções. Nessa ideia de cinema pensada por Rancière a discussão da relação da técnica com a arte é completamente desviada daquela desenvolvida por Walter Benjamin no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade* técnica. Neste, Benjamin empenhava-se em refletir "o desenvolvimento das artes nas atuais condições de produção" (2012, p. 10) a partir da tese de que os avanços da reprodutibilidade técnica teriam transformado os modos de visibilidade e percepção das artes a ponto de conquistar "para si um lugar entre os processos artísticos" (BENJAMIN, 2012, p. 11). A técnica, diz Benjamin, teria alterado todo um modo de percepção de uma época.

Comparando o cinema com o teatro, Benjamin (2012) afirma que, neste, o elemento ficcional por excelência – que seria o palco – apresentaria ao espectador uma visão clara de que a encenação não passaria de um jogo com a realidade, que não seria a realidade propriamente dita. Já o cinema – apesar do emprego das técnicas mais artificias possíveis (a iluminação, as câmeras em diversos ângulos, a montagem, dentre outros) – daria a ver ao espectador a impressão de uma realidade mais pura. O cinema, assim, teria criado a ilusão perfeita, "pois, como seria legítimo exigir da obra de arte, ela oferece uma visão da realidade livre de máquinas – e isso justamente porque a máquina lhe permite penetrar profundamente no cerne da realidade" (BENJAMIN, 2012, p. 25). Está em jogo, portanto, no pensamento de Benjamin, a capacidade de verossimilhança de uma arte, a potência de seus artifícios para criar a sensação de uma realidade, de uma ilusão perfeita. Vê-se, assim, uma divisão mais rígida entre ficção e realidade divergente daquela pensada por Rancière, para quem, tal ideia estaria aquém do pensamento do cinema como aquele que vê, na matéria sensível das coisas e pessoas, um poder de expressão que interrompe qualquer narrativa, qualquer ordenação racional que se empenhe por colocar cada coisa em seu lugar; pois não há um lugar próprio ou impróprio para nada, assim como não há uma divisão clara entre um campo real e outro imaginário. Afinal,

> o automatismo cinematográfico encerra a querela da técnica e da arte, ao mudar o próprio estatuto do "real". Ele não reproduz as coisas tal qual elas se oferecem ao olhar. Registra-as tais como o olho humano não as vê, tais como vêm a ser, como ondas e vibrações, antes de sua qualificação como objetos, pessoas ou acontecimentos identificáveis por suas propriedades descritivas e narrativas. (RANCIÈRE, 2013a, p. 8).

O cinema, portanto, não é a arte capaz de captar o real em sua pureza, mas, antes, a arte de captar o movimento das coisas, sua capacidade de expressão que é autônoma em relação à narrativa ou ao texto. O que não significa que as imagens não possam compor uma narrativa – e sabe-se bem que é isso que elas fazem no cinema. O que Rancière tem em mente é que, apesar de ser parte de uma história, a imagem pode interromper a ordem causal dos fatos e acontecimentos com sua inércia, com o seu *não querer dizer ou fazer nada.* Como afirma Hussak v.V. Ramos, "Rancière considera que se trata de captar a imagem no regime estético no momento de uma *interrupção*, na qual se suspende toda relação entre narração e expressão" (2012, p. 106). O pensamento da determinação da arte pela técnica traria em si, ainda, uma certa ideia de eficácia da arte que teria como pressuposto a preponderância da forma sobre a matéria, da razão sobre o

sensível. É isso que discute Pedro Hussak van Velthen Ramos ao pensar a especificidade da política das imagens em Rancière. Partindo da crítica feita pelo autor a um certo modelo de eficácia da arte pressuposto na dita *arte engajada* ou *arte política* do século XX, que "tentava desvendar ou denunciar os mecanismos de dominação social, [e] acabava por se revelar diretiva da compreensão do espectador" (HUSSAK v.V. RAMOS, 2012, p. 103). Para Hussak van Velthen Ramos há outro modelo de eficácia proposto pela teoria estético-política rancieriana, qual seja, a ideia de *eficácia estética*, que pressupõe "uma descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis do pensamento dos espectadores" (HUSSAK v.V. RAMOS, 2012, p. 103).

Alinhando-se a tal interpretação, pode-se afirmar que Rancière vê, no pensamento da relação entre técnica e arte, um aspecto não apenas estético, mas também político. Desse modo, pressupor que a técnica é que modificaria os modos de visibilidade de uma arte – tal qual fazia Benjamin – é também fundamentar-se em uma divisão entre razão e sensibilidade e entre forma e conteúdo que dá a ver uma outra divisão ainda: entre a *atividade* do fazer e a *passividade* do olhar. Ao espectador, nessa lógica, caberia apenas a passividade de um olhar que deveria ser direcionado pelo fazer do especialista, pela técnica. A técnica, assim, operando como mediadora entre duas inteligências, não daria forma unicamente à matéria sensível das coisas nas quais a luz toca para transformar-se em imagem no olho-máquina, ela daria forma também à consciência do espectador – matéria amorfa cuja *passividade* do olhar seria incapaz de transformar ou dar sentido àquilo que vê. Dessa forma, a recusa pela interpretação benjaminiana da relação entre técnica e arte dá a ver um desvio no pensamento de Rancière que se liga a uma questão anterior, qual seja, a da igualdade das inteligências como pressuposto necessário para o pensamento da relação entre arte e política.[4]

---

[4] O desvio operado por Rancière em relação ao pensamento de Benjamin, no que diz respeito à relação entre técnica e arte, tem consequências profundas no pensamento do autor francês. Rancière (2009a) recusa a fotografia e o cinema como ponto de virada da modernidade artística, substituindo o termo empregado por Benjamin e outros autores pela noção de *regime estético das artes*. Para o autor (2009a), a literatura teria sido a primeira das artes a expressar uma mudança no regime de visibilidade, dando a ver a preponderância de um novo modo de pensamento nas artes. A mudança de paradigma pode ser vista no novo estatuto do sensível desse modo de pensamento, antes de ser vista na entrada de uma técnica específica no campo das artes. Eduardo Pellejero (2016) mostra como Rancière, ao operar tal desvio de pensamento em relação ao paradigma da modernidade artística, estaria interessado em pensar uma outra relação entre arte e política, um outro modo de pensamento no qual estas relacionar-se-iam a partir daquilo que Imannuel Kant denominara de *jogo livre* e que Friedrich Schiller desenvolvera sob o nome de *aparência livre*. Pellejero (2016) afirma, assim, que a experiência estética em Rancière estaria pautada em uma ideia de *estado neutro* proporcionado pela *aparência livre*, aquela que Schiller via na Juno Ludovisi, cuja "figura repousa e habita em si mesma, criação inteiramente fechada que não cede nem resiste, como

A despeito do desvio operado por Rancière na compreensão do cinema, os termos técnicos do pensamento cinematográfico – como *montagem, plano-sequência, campo e contra-campo* – não deixam de surgir em seus textos. Não deveriam, porém, causar espanto; desde que se considere a proposta de pensar a técnica tal qual o autor pensa o cinema – como uma arte produtora de um pensamento independente em relação às teorias construídas em torno dele. Desse modo, os procedimentos próprios do cinema podem também ser compreendidos, não apenas como técnica, mas, também, como pensamento. Pretende-se pensar tais procedimentos – especificamente o *plano-sequência* e a *montagem* – como modos de pensamento que sejam, ao mesmo tempo, próprios ao cinema e impróprios, pois que, como pensamento, não podem pertencer ou ser de domínio de um campo único. Afinal, para o autor, se o cinema produz um modo de pensamento e de visibilidade ele o faz na fronteira entre aquilo que não pertence a seu campo e aquilo que lhe é próprio, a saber, seus termos, processos e operações.

Para abordar os temas da *montagem* e do *plano-sequência* em Rancière, pretende-se usar os artifícios da escrita e talvez da própria *montagem* de fragmentos e do *plano-sequência* que possibilita um outro uso espaço-temporal. Afinal, trata-se aqui de pensar tais modos de pensamento não simplesmente como algo *sobre o qual* se pensa, mas também como algo que, ao fazer-se, se pensa. O cinema se faz produzindo pensamento, assim também a escrita.

---

se estivesse para além do espaço; ali não há força que lute contra forças, nem ponto fraco em que pudesse irromper a temporalidade. Irresistivelmente seduzidos por um, mantidos à distância por outro, encontramo-nos simultaneamente no estado de repouso e movimento máximos, surgindo aquela maravilhosa comoção para a qual o entendimento não tem conceito e a linguagem não tem nome" (SCHILLER, 2013, p. 77). Surgiria, continua Pellejero (2016), desse estado neutro da *aparência livre*, um *jogo livre* pensado como um estado de igualdade "entre as nossas faculdades, entre o sensível e o inteligível, entre o passivo e o ativo, revogando a oposição entre uma inteligência que ordena e uma materialidade que obedece e resiste, entre a forma livre e a matéria servil – e, por extensão, entre o trabalho manual e o trabalho intelectual, entre o povo e as elites, anunciando uma distribuição do sensível mais igualitária, mais livre e mais justa (dissensual)" (PELLEJERO, 2016, p. 31-32). O que está em jogo, assim, nessa mudança de paradigma em Rancière, é a percepção do modo como a mudança de um regime de visibilidade das artes altera toda a relação entre arte e política, pois altera o modo como nos relacionamos com as artes. Trata-se, como vê-se em Schiller (2013) e em Kant (2010), da impossibilidade de pensar a experiência estética pelos mesmos termos sob os quais se pensara a razão pura ou o julgamento moral. Surge, assim a ideia de um estado estético no qual as oposições entre a passividade e a atividade, e entre a forma e o conteúdo, são suspensas. E é isso que está em jogo no pensamento de Rancière ao recusar a técnica como paradigma da mudança; afinal, as oposições que a técnica coloca em cena no pensamento da arte já teriam sido suspensas antes do surgimento da fotografia ou do cinema. A suspensão dessas oposições seria o próprio estado estético pensado por Kant e por Schiller, autores que teriam teorizado sobre as mudanças latentes no regime de identificação das artes que se operava então. Desse modo, compreende-se como a recusa do pensamento da técnica como determinante dos modos de visibilidade da arte está associada a um novo pensamento político em Rancière. Não se trata de uma mera disputa por delimitar um marco histórico, mas, antes, por reconfigurar o pensamento dos modos de identificação e visibilidade das artes.

Pretende-se construir uma concepção de *escrita* em Rancière como uma arte das palavras pensada a partir da relação entre dois procedimentos: a *montagem* e o *plano-sequência*. Não se trata de pensar como a *escrita* reproduziria uma lógica do cinema, mas, antes, de como seria possível construir uma concepção de escrita a partir do pensamento empreendido pelo autor em relação aos procedimentos e aos modos de pensar próprios a um regime de pensamento da arte – no qual tanto o cinema quanto a escrita se dão. O modo como esse pensamento surge no cinema – a partir de duas de suas *técnicas* paradigmáticas – pode, assim, surgir como ocasião para perceber as relações entre arte e política colocadas em jogo também na concepção de escrita rancieriana. A escrita, tanto quanto o cinema e suas técnicas, não pode ser pensada a partir de uma fórmula ou procedimento únicos, mas, antes, a partir de sua compreensão como modo de pensamento. Dessa forma, compreende-se como há processos, modos de fazer e de pensar, modos de aparecer e de ser perpassando todas as artes, seja a das imagens em movimento ou a das palavras, seja o cinema ou a escrita.

É isso que está em jogo na afirmação de Bernard Aspe (2013), no texto *A revolução sensível*, de que o livro *Aisthesis* de Rancière (2011b) operaria uma espécie de *montagem* de eventos da pintura, da escultura, da literatura, do cinema, dentre outros.

> O que chama a atenção nesta montagem compósita é, em primeiro lugar, a turvação sistemática que se opera entre 'a grande' arte e a arte popular, às vezes dentro da própria cena (Mallarmé falando de Loïe Fuller, Chklovski de Carlitos, ou Théodore de Banville dos Hanlon Lees); e de maneira mais geral na montagem realizada pelo livro onde vão lado a lado o radicalismo das vanguardas e os espetáculos populares. (ASPE, 2013, p. 66).

Rancière, parece, assim, transpor a revolução operada pela *cinefilia* para sua própria escrita, para seu próprio modo de pensamento. Assim, o livro cujo conjunto das cenas expressam um regime de visibilidade das artes específico opera, ele também, o modo de pensamento desse regime. Mas não se trata aqui de perseguir os modos como o autor escreve – haja vista a dificuldade desse empreendimento e a existência de diversos textos e entrevistas nos quais fala sobre seu método de pensamento e de escrita[5] – mas sim de seguir os fios de sua concepção de *escrita*, do modo como pensa a *escrita* e seus processos. Se apresentamos aqui – e provavelmente em outras partes do texto –

[5] Dois livros-entrevistas debatem especificamente sobre temas em torno do modo de pensamento e de escrita de Rancière (2018, 2016): *The method of equality* e *La méthode de la scène*. Em torno dos temas da igualdade e da cena, respectivamente, ambos os livros constroem um percurso de debate com o autor com o intuito de dar a ver uma espécie de método cuja característica central seria aquela de criar um espaço-tempo específico, uma cena, na qual a igualdade de qualquer um com qualquer um possa surgir. Nos dois livros, a escrita do próprio autor, assim como seus métodos de abordagem de objetos e temas, são discutidos a partir da abordagem dos temas, no primeiro, da igualdade, e no segundo, da cena.

elementos de uma certa análise da própria escrita do autor é porque concordamos com o apontamento de Aspe ao afirmar que "o erro reside sempre no gesto de separar o método e o objeto. [...] Deve-se por conseguinte tomar o conjunto das reflexões sobre a arte [em Rancière] também como reflexões sobre o seu próprio método" (ASPE, 2013, p. 68-69). Aspe baseia-se na própria concepção rancieriana dos conceitos, cuja única operação é descrever aquilo mesmo que se faz ou designa. Nas palavras de Rancière,

> Eu não penso que conceitos são como noções que se ajustem uns aos outros para constituir um sistema. Eles são palavras que designam um modo de aproximação, um método, e isso desenha um terreno de pensamento e sugere maneiras de orientar-nos em um terreno. Noções como 'partilha do sensível' são noções que sugerem modos de tornar o mundo inteligível mas que, ao mesmo tempo, simplesmente descrevem o que estou fazendo. (RANCIÈRE, 2016, p. 84, tradução nossa)

Desse modo, para pensar a concepção de *escrita* do autor, o modo como sua própria escrita opera é mais uma das muitas pistas para se seguir. Sigamos, portanto, a pista da *montagem* e do *plano-sequência* tais quais aparecem pensadas em suas reflexões em torno de dois filmes paradigmáticos do pensamento da *montagem* e do *plano-sequência*, respectivamente, *Um corpo que cai* de Alfred Hitchcock e *As harmonias de Werckmeister* de Béla Tarr. Partindo de sua concepção de cinema como uma multiplicidade de significados e de um conceito como aquilo que descreve o que se está fazendo – enquanto cria um terreno comum de pensamento –, pretende-se pensar essas operações do cinema também em sua multiplicidade de sentidos e, ao mesmo tempo, no terreno comum de pensamento que estabelecem.

Vertigens

De minha parte, eu sempre considerei a escrita como uma forma de pensamento e não simplesmente de sua expressão. E acho que meus livros mais narrativos, como A Noite dos Proletários, também são os mais teóricos, porque o modo de escrever deles desloca o olhar para o objeto e, pode-se dizer também, a hierarquia entre aqueles que pensam e aqueles que são os "objetos" do pensamento.

Rancière (2013c)

No filme *Um corpo que cai (Vertigo)* de Alfred Hitchcock, uma cena se repete três vezes em sua diferença. Na primeira delas, a personagem Madeleine, perturbada pelo espírito de Carlota Valdes – personagem do quadro de um museu cuja semelhança com Madeleine é estarrecedora – beija o detetive recém-aposentado Ferguson e dirige-se sozinha até a igreja à frente. Ao virar-se em direção à igreja, vemos seu coque loiro em formato espiralado. Estão em uma vila espanhola com a qual a personagem havia sonhado repetidas vezes. Ela dá alguns passos à frente, olha para cima em direção ao campanário da igreja e corre na direção da entrada. Fergunson, ou Scottie, para os mais íntimos, corre atrás dela. Vemos Madeleine entrar na igreja, a porta fechar-se atrás dela, e em seguida Scottie abrir a mesma porta e entrar. Suspende-se a continuidade da cena e estamos dentro da igreja acompanhando o olhar do detetive; vendo a escada a sua direita e seguindo em sua direção. Inicia a cena na qual vemos Madeleine correr escada acima seguindo o fluxo vertiginoso da forma em espiral da subida. Scottie corre atrás dela, mas sua acrofobia – medo de altura causador de vertigens e de perda de controle – lhe atrasa a subida. Acompanhar a perseguição na espiral da escada parece também deixar-nos em uma vertigem; logo interrompida pela porta do alçapão do teto do campanário fechando-se após a entrada de Madeleine, impedindo-nos de ver a continuidade da cena no topo. Escutamos um grito e vemos, nós e Scottie, tão rápido como se fosse um efeito do fechamento do alçapão, o corpo de Madeleine caindo, passando pela janela lateral. Scottie olha para baixo e a vê estatelada no telhado da igreja, vestida em seu conjunto cinza, com o cabelo loiro ajeitado em um coque em espiral, morta.

A segunda cena do campanário se inicia com um close na parte de trás dos cabelos de outra personagem, Judy Barton, mostrando um arranjo em espiral. Apesar da semelhança das personagens, elas nos são apresentadas como duas pessoas diversas. A primeira, Madeleine, loira, esta, Judy, com cabelos castanhos. Judy vira-se para a câmera e nos olha e revemos então, nós e Judy, um *continuum* de flashs de memórias da primeira cena do campanário, encenada por aquela que nos é apresentada como Madeleine. Uma imagem da torre do campanário, Madeleine adentrando e a porta fechando-se, Scottie vindo logo atrás, abrindo a porta e seguindo seu rastro pela lateral direita em direção à escadaria. Vemos pedaços da cena da subida pela escada vertiginosa. Somos levados a olhar para cima, tal qual o detetive, acompanhando a subida espiralada de Madeleine. Nada diferente da primeira cena, a não ser por aquilo

que não havia nos mostrado anteriormente, mas, que modifica todo seu sentido e todo o desenrolar dos fatos.

Na primeira cena do campanário há um momento essencial da narrativa que não nos é mostrado: aquela escondida atrás do alçapão do teto do campanário. Nosso olhar, seguindo a espiral para cima em direção ao topo do campanário, fora cegado pela porta que se fechara e fomos desviados para a janela lateral na qual vimos o corpo caindo. Mas na segunda cena não vemos, ao fim da subida, o alçapão impedindo nossa visão e a visão de Scottie, ao invés disso, somos levados para o lado de lá do alçapão, para o topo do campanário onde vemos Madeleine alcançando o topo. Ao adentrar o alçapão, Madeleine encontra Gavin Elster – seu marido – segurando em seus braços o corpo de uma mulher loira, com um coque em espiral na cabeça, também vestida de cinza como ela. Ele imediatamente joga o corpo pela janela. O grito escutado na primeira cena veio de Madeleine, para a qual ele corre imediatamente e lhe cala a boca. A memória da cena de Madeleine nos é, assim, apresentada como memória de Judy Barton. Mistério entrelaçado em uma trama com, ainda, uma terceira cena do campanário.

Nessa derradeira cena, vemos Scottie levando Judy Barton pela mesma vila espanhola do campanário de Madeleine, vestida como esta e agora também com os cabelos tingidos no mesmo tom loiro. Em uma longa discussão na qual a trama envolvendo as duas personagens finalmente revela-se para Scottie, ele a força a subir a escada em espiral e percebe, repentinamente, que dessa vez a vertigem não interromperá sua subida, como se a resolução da trama operasse nele uma superação da vertigem. Vemos quando ambos alcançam o topo do campanário, a janela da queda ao fundo, e a discussão continua. O detetive finalmente chega ao local do crime e reconstrói a trama expressando-a à Judy. Em uma ebulição de sentimentos, eles beijam-se. E nesse exato momento uma sombra surge ao fundo, acabando de adentrar o topo do campanário, e reconhecemos uma freira. Em uma cena incerta, Judy se assusta e desprende-se de Scottie dando alguns passos para trás e cai da janela – não sabemos se por acidente ou se com o intuito de suicidar-se. Vemos, assim, a terceira cena do corpo caindo do campanário. Mas dessa vez, apesar da aparência igual a de Madeleine e da semelhança com Carlota Valdes – a mulher do quadro – sabemos tratar-se de Judy.

...

Madeleine era esposa de Gavin Elster, ex-colega de faculdade do detetive Ferguson. Gavin soube pelos jornais sobre a aposentadoria do colega. Este sentia-se inseguro para continuar seu trabalho de detetive, pois, após um acidente de trabalho no

qual um homem terminou morto, descobrira sofrer de acrofobia. Gavin lhe telefonou com o intuito de pedir-lhe um favor: trabalhar para ele como detetive particular. Sua mulher, Madeleine, andava agindo de maneira estranha, entrava em uma espécie de transe e quando voltava a si, não se lembrava de nada. Como se perturbada por um espírito do passado, ela perambulava pela cidade e quando questionada, afirmava ter ido a lugares nos quais, Gavin sabia, ela não havia estado. Scottie aceita com certa relutância o trabalho e começa a seguir Madeleine após tomar conhecimento de sua aparência em uma estranha cena armada com antecedência entre ele e Gavin. Em um restaurante no qual ela e o marido jantam, o detetive observa-a à distância para saber reconhecê-la na perseguição que se iniciará. Em um determinado momento, ela levanta-se e caminha pelo restaurante e no retorno a sua mesa ela para repentinamente, muito próxima, nas costas de Scottie, sentado ao bar.

> A *mise-en-scène* é determinada pela captura de um olhar: no restaurante, o perfil de Kim Novak [atriz que representa Madeleine] aparece por um momento isolado, separado de qualquer relação com o ambiente. É ao mesmo tempo o perfil da habitante de um mundo ideal e o indício de um segredo impenetrável. (RANCIÈRE, 2012b, p. 31)

Sua pausa é estranha, como uma interrupção da lógica do filme. O rosto de Madeleine em perfil está ali estagnado como se para ser gravado na mente do detetive e do espectador; como se operasse alguma espécie de fascínio capaz de impulsionar o trabalho do detetive.

Seguindo-a pela cidade, Scottie descobre algo estranho: os dois lugares mais frequentados por Madeleine em seu transe a conectam a uma história estranha de uma espécie de maldição de família. Madeleine passa em uma floricultura onde sai carregando um buquê de flores, em seguida, depositado por ela sobre um túmulo onde lemos o nome: Carlota Valdes. Do cemitério, Madeleine segue para um museu no qual se encontra o quadro no qual a mesma Carlota é retratada segurando o mesmo buquê recomposto por Madeleine. Ela passa horas sentada de frente para a pintura, usando o mesmo coque de cabelo da retratada, um coque em espiral como a escada de sua morte. Reconhecemos essas semelhanças como cúmplices do olhar do detetive, detendo-se em uma espiral e logo desviando-se para outra espiral. Madeleine olha para o retrato como se olhasse para o espelho, talvez. Como se houvesse uma ligação entre a espiral da escada, a espiral do cabelo de Carlota e a do cabelo de Madeleine conectando-a a uma trama da qual não poderia escapar, uma tragédia conectada por um fio de espirais.

Em sua perseguição Scottie encontra Madeleine jogando-se ao rio em uma parte isolada da baía de São Francisco, e a salva de uma tentativa de suicídio. Leva-a para casa e a partir daí, apaixonam-se e o trabalho do detetive fica agora mais próximo ainda de seu objeto. Faz-lhe questões, tenta compreender porque ela havia se jogado ao rio, porque segue os rastros de Carlota. Mas ela não se lembra de nada. Scottie descobre com o marido de Madeleine, Gavin, que Carlota era a bisavó da personagem e que havia se suicidado aos 26 anos, mesma idade de Madeleine agora. Dado adicionado ao fio espiralado da trama, dando-nos a sensação de um outro túmulo, como o de Carlota Valdes, como único final possível. Madeleine relata ao detetive um sonho cujo teor repete-se em seu sono: em uma Missão espanhola, uma igreja, um campanário, ela sobe as escadas e chegando ao topo, cai janela abaixo. Em seu empenho por encontrar o ponto inicial da trama, como se chegando a ele tudo pudesse ser solucionado racionalmente, o detetive resolve levá-la à vila espanhola, cujas características reconhecera a partir da descrição do sonho de Madeleine. Fazendo-a ver o lugar, acreditava Scottie, ela lembrar-se-ia de já ter estado ali, tornando claro o fato de tratar-se apenas de um sonho e não da interferência do espírito de Carlota Valdes. A primeira cena do campanário aqui descrita ocorre nesse momento do filme. Mas há ainda, como mostramos, mais duas cenas no campanário, que se repetem em sua diferença, desviando a ordem narrativa da primeira cena.

Entre a primeira e a segunda cena do campanário, após a morte de Madeleine, segue-se uma série de desdobramentos da história: um processo judicial para comprovar o suicídio da personagem para o qual o detetive serve como testemunha; um período de depressão profunda pelo qual passa Scottie, internado em uma clínica em estado catatônico; a partida do marido de Madeleine para longe. E nesse momento, como se aparecesse como um limite entre duas partes do filme, um sonho de Scottie.

> O núcleo do sonho é o buquê de Carlota, a ancestral de Madeleine, o mesmo que Scottie vira no retrato de Carlota exposto em um museu e que a suposta Madeleine não parava de buscar recompor. No sonho, o buquê explode em uma multidão de pétalas antes que a cabeça do próprio Scottie separe-se do corpo e voe pelos ares até o cemitério onde a espera um túmulo aberto e a Missão, onde, agora, é o próprio corpo que vem se estatelar sobre o teto. (RANCIÈRE, 2012b, p. 33)

Algum tempo depois, Scottie é liberado da clínica e já em suas primeiras caminhadas pela cidade começa a *ver* Madeleine por toda parte. Cada mulher com uma roupa cinza ou cabelo loiro preso em um coque parece, para o olhar do detetive que ainda chora a morte de seu amor, como se ela ressurgisse do túmulo ou como se nunca

tivesse morrido. Mas uma dessas mulheres passando pela rua interrompe a caminhada sem nenhum motivo aparente, e tal qual Madeleine no restaurante onde Scottie a conhecera, deixa mostrar-se, de lado, como se sua imagem tivesse sido destacada do movimento a sua volta. Seu rosto em perfil, aparecendo por duas vezes como uma suspensão da narrativa, parece ter uma importância cujo motivo não pode ser muito bem compreendido. Essa imagem – assim como a primeiro fizera Scottie perseguir Madeleine obsessivamente em seu trabalho de detetive – o faz agora reviver o fascínio. O detetive aposentado persegue a mulher misteriosa – tão parecida com Madeleine – pela cidade, chegando a adentrar no hotel onde ela vive e bater em sua porta. A segunda cena do campanário relatada acima acontece nesse momento, após uma conversa entre os dois desconhecidos – a personagem semelhante a Madeleine, cujo nome agora sabemos ser Judy Barton, e Scottie. A cena nos é dada pelas imagens da memória de Judy, revelando-nos esta ser, na verdade, Madeleine; ou, antes, a Madeleine com a qual o detetive relacionara-se e seguira tentando desvendar o mistério, tinha sido sempre a Judy que ele acredita acabar de conhecer. A segunda cena do campanário, é, assim, a revelação da trama apenas ao espectador, deixando Scottie ainda em uma espiral vertiginosa.

Judy Barton, a nova personagem, e Scottie, alheio às nossas descobertas, iniciam um relacionamento amoroso em uma velocidade vertiginosa na qual vemos Judy sendo transformada em Madeleine pelo desejo obsessivo do detetive. Ele lhe compra a mesma roupa cinza com a qual sua amada havia morrido e lhe manda tingirem o cabelo na mesma cor. Como se, sem perceber, reativasse seu antigo ofício e reconstruísse as pistas encontradas de um caso ainda por resolver. Quando se arrumam para sair na segunda noite – tudo isso se passa entre uma noite e outra – ela, imprudentemente, veste o colar de Carlota Valdes. O colar parece acionar uma espiral de lembranças de Madeleine guardadas na memória de Scottie: as visitas ao túmulo de Carlota, ao museu, ao quadro no qual demorava-se por horas a fio e, por fim, o colar retratado no pescoço de Carlota agora usado por Judy. Não são palavras a nos informar – e esse parece ser o poder do cinema –, mas percebemos o momento no qual algo se revela a Scottie, o momento no qual percebe estar diante, não de alguém simplesmente parecida com Madeleine, mas da própria Madeleine; ou ao menos, daquela que se fizera passar por ela no passado e cuja morte forjada presenciara do alto do campanário. Ele então, sem revelar sua descoberta a ela, a leva de volta para a vila espanhola, ligando o último fio da espiral, reconstruindo a última pista: o local do crime.

Chegando à Missão espanhola eles iniciam uma violenta discussão na qual Scottie a acusa de tê-lo enganado em cumplicidade com Gavin e lhe exige a revelação da verdade. Ele a leva à força em direção ao campanário e a obriga a subir as escadas à frente dele. Judy inicia a subida, vertiginosa, assustada e lhe revela tudo. A verdadeira Madeleine nunca havia aparecido de fato, nem a nós, nem a Scottie. Vivia no campo, longe de onde tudo havia acontecido, longe de nossos olhos. Gavin Elster, interessado em ficar com todo o dinheiro da esposa, havia planejado tudo. Encontrou na semelhança física entre Judy e a verdadeira Madeleine a oportunidade de realizar o plano de assassinar a esposa fazendo o crime passar por suicídio; ficando, assim, livre de qualquer acusação. A acrofobia do detetive veio coroar o plano. Sabia, afinal, da impossibilidade de Scottie chegar até o topo do campanário. A vertigem do detetive equivale à porta do alçapão impedindo-nos de ver o ocorrido já desde a primeira cena. Não é à toa a figuração da espiral em uma multiplicidade de pontos do filme, sugerindo, de maneira caótica, a vertigem do detetive como ponto central para o qual direciona-se a trama. Mas, sabemos como na última cena do campanário Scottie supera a vertigem como se a revelação da trama tivesse lhe curado da acrofobia, dando a pensar a perseguição do fio caótico que o levava de espiral em espiral como causa de sua vertigem.

...

O que essas três cenas – repetidas em sua diferença – dizem do cinema? Como pode-se pensar o cinema a partir do entrelaçamento dessas três cenas em uma trama complexa de revelações e reviravoltas? E como pensar tais questões tendo em vista ter-se, aqui, narrado o filme de tal forma a modificar a ordem dos acontecimentos e, talvez até, construir um outro filme a partir daquele filmado por Hithcock? Não que se tenha, com isso, alterado os acontecimentos e os fatos, mas, talvez, ao dar-se maior importância a um evento em detrimento de outros, tenha-se deslocado a ordenação das causas e consequências, das revelações e reviravoltas, ao ponto de não restar mais na narrativa apresentada muita coisa do filme. Mas, caso se considere a interpretação rancieriana do cinema pensado como uma multiplicidade de ficções, pode-se afirmar esse outro filme, criado pela observação, pela memória, pela interpretação, por um modo interessado de ver, pela escrita, como sendo também cinema. À narrativa apresentada, portanto, soma-se a uma miríade de ficções e fábulas do cinema; o que possibilita que *nosso* filme de Hitchcock seja considerado como ocasião para pensar o cinema e a montagem tanto quanto o filme propriamente dito.

Pode-se, ainda, considerar aquilo que haveria de comum entre o cinema e a escrita: a construção e a expressão de uma narrativa. Trata-se de pensar os modos como se organizam os acontecimentos de uma história, como se relacionam objetos, personagens e eventos, os tipos de ligações colocadas entre os elementos que constroem a história, as relações entre aquilo sobre o qual se narra e o modo de narrar. Se há, pois, um estranhamento na transposição do filme de Hitchcock para a escrita, há, por outro lado, algo em comum entre essas duas operações: a construção e a expressão de uma narrativa. Pode-se dizer, há a *montagem* de elementos e acontecimentos colocados em relação de um modo específico, ordenando a expressão de uma tragédia.

Como reflete Rancière,

> o próprio de uma verdadeira história trágica, sabe-se desde Aristóteles, é a exata coincidência entre a produção de um saber (o reconhecimento) e a reversão de uma situação (a peripécia). Essa reversão, não é simplesmente o infortúnio que chega ao homem feliz mas o infortúnio que nasce de sua própria felicidade, o efeito que nasce de uma causa que parecia dever produzir o efeito inverso. (RANCIÈRE, 2017a, p. 70, tradução nossa)

Tal afirmação baseia-se na leitura específica que Rancière faz da *Poética* de Aristóteles compreendendo-a como texto fundamental de todo um *regime de identificação das artes* pautado por uma série de regras e hierarquias do fazer artístico.[6] O que está em jogo aqui é a afirmação de dois elementos que Rancière afirma como fundamentais na tragédia aristotélica, quais sejam, a unidade da narrativa e a verossimilhança das ações. Rancière irá mostrar, assim, como não há espaço para a contingência na tragédia aristotélica bem como não se pode pensar que um elemento externo à fábula pode ser a causa *necessária* de uma reviravolta ou de uma peripécia. Trata-se de compreender a tragédia como uma linha contínua que vai de um ponto a outro ponto que é a exata

---

[6] Rancière (2009a, 2010a) compreende três regimes que são pensados como recortes de historicidade nos quais a arte teria um estatuto diverso; três formas de ligação diversas entre os modos de fazer, ver e pensar a arte. Estes regimes, apesar de associados a certos períodos históricos, não estariam limitados aos mesmos, mas sim preocupados em dar a ver uma historicidade própria a certos acontecimentos, ao invés de datá-los. Os regimes recortariam certos fatores que condicionariam um determinado evento, pensamento ou percepção. São eles: 1) O *regime ético das artes*, identificado pelo autor à Republica platônica, na qual a arte não existe por si, mas apenas em função da ideia de veracidade e do destino das imagens, ou seja, em função de determinados usos das imagens e os efeitos que podem produzir na comunidade. 2) O *regime representativo das artes*, identificado à Poética de Aristóteles e aos tratados poéticos da idade clássica, no qual as artes são divididas segundo seus modos de fazer a partir do princípio da mímesis. Surge daí a divisão entre as *belas-artes* e as *artes aplicadas*, partilhando o espaço e o tempo de acordo com as hierarquias dos modos de fazer e de visibilidade das artes. 3) Por último, o *regime estético das artes*, termo que substitui a ideia de modernidade artística, marcando esse mesmo período a partir de um outro ponto de vista, a saber, a quebra do princípio mimético que teria estabelecido um novo modo de pensamento da arte que a teria autonomizado ao mesmo tempo que teria criado uma identidade entre as formas de arte e as formas de vida. Não haveria, assim, uma ideia de ruptura com o passado, como no termo modernidade, mas antes uma nova relação com o passado. A arte, nesse regime, seria identificada como tal a partir de um ser sensível, a partir da ideia de experiência estética. Essre regime será tratado detidamente mais à frente.

inversão daquele. A fórmula aristotélica é compreendida como a construção de uma série de ações que criam um determinado efeito no espectador que passa a esperar por um determinado desenlace para vê-lo ser revertido em seu exato oposto. Tudo se passa como se a tragédia fosse a construção de uma aparência enganadora que será dissipada e revelada pelas próprias ações da narrativa. Um *deus ex machina* ou qualquer outro elemento que não seja interno à fábula não pode ser causa de nada sem destruir sua unidade e, portanto, sua perfeição e verossimilhança. A reviravolta já deve estar prevista desde o princípio, mesmo que invisível. Assim, qualquer dualidade que produza a reviravolta deve ser uma característica interna à própria causa.

Aristóteles (2004) fala como uma boa intriga deve estar pautada pelas ideias de *necessidade* e de *verossimilhança* para formarem uma verdadeira tragédia e estabelece que a poesia – que inclui em seus modos diferentes, a tragédia, a comédia e a epopeia dentre outros – é um tipo de arte que denomina de "artes imitativas" (ARISTÓTELES, 2004, p. 39).[7] Portanto, assim como as outras categorias da poesia, a tragédia deve ser compreendida como um tipo específico de arte que se diferencia de outros por ser aquela que faz imitações. Na interpretação de Rancière, que vê, em toda delimitação sensível um aspecto político,

> o princípio mimético, no fundo, não é um princípio normativo que diz que a arte deve fazer cópias parecidas com seus modelos. É, antes, um princípio pragmático que isola, no domínio geral das artes (das maneiras de fazer), certas artes particulares que executam coisas específicas, a saber, imitações. (RANCIÈRE, 2009a, p. 30).

Desse modo, Rancière dá a ver como o pensamento de Aristóteles sobre a arte expressa, antes de tudo, um aspecto político e como a tragédia aristotélica não estabelece uma técnica específica da feitura de poemas, mas, antes, um modo de pensamento que

[7] A tragédia torna-se ponto central da discussão na *Poética*, pois é vista por Aristóteles com uma maior importância por ser aquela que representa as ações de "homens superiores" (ARISTÓTELES, 2004, p. 42). Essa determinação dos temas representados a partir de uma ideia de dignidade dos caracteres é mais um dos pontos da hierarquia estabelecida por Aristóteles na *Poética*. Trata-se de pensar como o pensamento de Aristóteles fundamenta aquilo que Rancière denomina de *regime representativo*, que "se desenvolve em formas de normatividade que definem as condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites dessa arte, como boas ou ruins, adequadas ou inadequadas: separação do representável e do irrepresentável, distinção de gêneros em função do que é representado, princípios de adaptação das formas de expressão aos gêneros, logo, aos temas representados, distribuição das semelhanças segundo princípios de verossimilhança, conveniência ou correspondência, critérios de distinção e de comparação entre as artes etc." (RANCIÈRE, 2009a, p. 31). Rancière vê nessas hierarquias das artes um aspecto essencialmente político da partilha do sensível, afinal, diz o autor, a lógica representativa "entra numa relação de analogia global com uma hierarquia global das ocupações políticas e sociais: o primado representativo da ação sobre os caracteres, ou da narração sobre a descrição, a hierarquia dos gêneros segundo a dignidade dos seus temas, e o próprio primado da arte da palavra, da palavra em ato, entram em analogia com toda uma visão hierárquica da comunidade" (RANCIÈRE, 2009a, p. 32).

determina uma certa visibilidade das artes em um campo expandido da política. A *Poética* expressa, assim, um modo de ver e viver, que segundo Rancière, teria perdurado como base do pensamento até a idade clássica.

Há, em Aristóteles, a proeminência da ação em detrimento de qualquer outra coisa. Afinal, "o mais importante é a maneira como se dispõe as ações, uma vez que a tragédia não é imitação de pessoas e sim de ações, da vida, da felicidade, da desventura" (ARISTÍTELES, 2004, p. 44), estando estas últimas contidas na ação e sendo esta, ainda, a própria finalidade da vida. Há, nessa afirmação, a ideia de que a passividade não só não pode fazer parte de uma tragédia, como também, a ideia de que qualquer elemento que não seja parte essencial de uma ação não é digno de ser retratado. Afinal, a finalidade da própria vida é a ação, e uma vida passiva deveria parecer à Aristóteles como a vida de uma alma que vagueia pelas horas mortas. Não há, portanto, na tragédia aristotélica, espaço para nada daquilo que não é essencial à representação das ações. Assim, deve-se pensar o "arranjo dos atos, pois, na tragédia, esse é o elemento mais importante" (ARISTÓTELES, 2004, p. 45) e deve-se organizar a ação em sua totalidade, ou seja, ela deve ter "começo, meio e fim" (ARISTÓTELES, 2004, p. 45).

Ao refletir sobre a totalidade da narrativa poética, Aristóteles refere-se a Homero como o maior e melhor exemplo do bom poeta, partindo da ideia de que este teria empreendido uma economia dos elementos trágicos como ninguém. Na *Odisseia*, diz Aristóteles (2004), vê-se como os momentos sem importância da vida de Ulisses – aqueles sem grandes ações e feitos e que, portanto, não teriam consequências no desenvolvimento da história – não são narrados, antes, são ocultados pelo artifício literário que afirma a passagem de um determinado tempo. Afinal, diz Aristóteles (2004), alguns desses "acontecimentos não tinham, necessariamente, que produzir outros" (ARISTÓTELES, 2004, p. 47) e se um elemento ou acontecimento não é causa de outro não deve, portanto, fazer parte da história; ao menos não sem o risco de aparecer como uma *fenda* que *desviaria* a narrativa retirando-lhe sua unidade. Não apenas a preponderância das ações é necessária para a manutenção da unidade da narrativa, mas também a verossimilhança que é garantida, dentre outras coisas, pela coerência entre um personagem e suas ações e ideias. Deve-se, diz Aristóteles (2004), atribuir "ideias e atos que, por necessidade ou verossimilhança, a natureza desse alguém exige" (ARISTÓTELES, 2004, p. 47), afirmando, com isso, aquilo que Rancière (2004) compreende como uma ideia de natureza que ordena as ligações entre os homens e seus atos e, ainda, entre as ações e suas consequências.

É essa natureza ordenadora que pode ser pensada como a base de dois outros elementos que Aristóteles (2004) afirma como essenciais à tragédia, quais sejam, a *peripécia* e o *reconhecimento* – sendo a primeira uma mudança das ações em direção inversa, como uma reviravolta e o segundo, como a própria palavra explica, é a passagem de um não-saber a um saber, do desconhecido ao conhecido. Para Aristóteles,

> a peripécia e o reconhecimento, no entanto, devem decorrer da estrutura interna da fábula, de tal forma que venham a se originar, por necessidade ou por verossimilhança, dos acontecimentos que os antecedem; porque é muito diferente acontecer uma coisa *por causa* de outra e acontecer uma coisa *depois da outra*. (ARISTÓTELES, 2004, p. 49, grifo nosso).

Deve haver uma coerência entre os personagens e suas ações, assim como entre estas e suas consequências e, ainda, entre todas as ações da narrativa para que a *peripécia* e o *reconhecimento* sejam possíveis. Não se pode, afinal, fazer revelar-se por uma inversão dos fatos, algo que já não estaria contido na narrativa e em seus personagens desde o princípio.

Esse pensamento marca um ponto essencial da compreensão da tragédia aristotélica, a saber, o princípio de causalidade. Para Rancière (2005, 2010a), o que está implícito na ideia de causalidade é um modo de pensamento específico que coloca a razão em oposição ao sensível, assim como coloca a atividade em oposição à passividade. Não basta, para Aristóteles, que algo aconteça *após* a situação anterior, ao contrário, a primeira situação deve necessariamente ser uma ação capaz de produzir, por si mesma, uma consequência; e tal relação entre uma ação e outra deve necessariamente ser compreendida e comunicada de maneira lógica. Cada elemento da narrativa não possui expressão por si só, mas apenas em relação aos outros elementos que formam o todo, delimitando, assim, uma preponderância da ordenação racional dos fatos em detrimento da capacidade sensível de expressão de cada elemento.

Pode-se, agora, retornar ao ponto de partida que nos levou ao pensamento da tragédia aristotélica, qual seja, o pensamento da intriga criada por Hitchcock no filme *Um corpo que cai*. A intriga traça um fio que terá um desenlace que pode ser descrito pelas ideias de *reviravolta* e de *peripécia* tais quais pensadas por Aristóteles. Hitchcock, em uma primeira vista, pode ser pensado como o diretor que dominou a tal ponto o pensamento aristotélico – nesse filme, mas também em toda sua obra –, que teria transposto de maneira inigualável a poesia trágica para o cinema. Afinal, há, no filme, uma trama intricada na qual somos levados a acreditar, em primeiro lugar, que aquela a quem o detetive Scottie persegue é realmente Madeleine e que esta estaria, de alguma forma, assombrada pelo espírito de Carlota Valdes. Essa falsa aparência construída por

Hitchcock é, ao fim, invertida e, a partir daquilo que Aristóteles denominaria de uma *peripécia*, a verdade nos é revelada e passamos da ignorância ao conhecimento. Seria, assim, uma perfeita tragédia, tal qual aquela pensada por Aristóteles, não fossem algumas *falhas* operadas na trama que desviariam a *lógica representativa*, como defende Rancière (2012b).

Para pensar como Hitchcock estabelece, ao mesmo tempo, uma aproximação e uma *distância*[8] em relação à *lógica representativa*, Rancière (2012b) propõe um ponto de partida para o pensamento do cinema – a arte das imagens em movimento –, a saber, a ideia de que haveria nele "a relação entre dois movimentos: o desenrolar visual das imagens que é próprio do cinema e o processo de exposição e de dissipação das aparências que caracteriza mais amplamente a arte dos enredos narrativos" (RANCIÈRE, 2012b, p. 29). Na tradição ocidental, como afirma o autor (2012b), o segundo movimento foi dominado pela lógica da intriga aristotélica e vemos ela operando no encadeamento causal da trama de Hithcock. Mas, há que se questionar, continua o autor (2012b), como aquilo que caracteriza o cinema – o desenrolar visual das imagens – assume para si a lógica aristotélica do desvelamento da verdade das aparências. Em sua análise do filme *Um corpo que cai*, Rancière (2012b) irá afirmar que, mesmo uma trama como a do filme, que dá a ver um ajuste aparentemente perfeito entre os dois movimentos, comporta uma *falha*. O filme em questão é uma ocasião para pensar que esse ajuste sempre irá comportar uma *fenda* capaz de operar um *desvio*; ou ainda, colocando em termos rancierianos, sempre haverá um jogo de *distâncias* e aproximações.

Para Rancière, o filme pode ser sintetizado pela ideia de um "roteiro romântico ou simbolista articulado com o roteiro aristotélico da maquinação" (RANCIÈRE, 2012b, p. 32). A vertigem e a acrofobia de Scottie passariam, como um fio solto, entre ambas as maquinações. As três cenas do campanário – que sintetizam o *roteiro aristotélico* – fazem parte de uma complicada estratégia da imagem colocada em movimento com o intuito de criar um jogo de aparências – que constrói o mistério – e de dissipar as aparências – revelando a mentira da trama ao mesmo tempo que

[8] O termo *écart* – que dá nome ao livro de Rancière, *Écarts du cinéma* – tem um duplo significado em francês, designando o sentido de *distância* ou *diferença* e, ainda, de *desvio* quando colocado na formulação "*faire un écart"*, que significa *desviar-se*. (GÁLVEZ, 2008). Desse modo, empregaremos no texto, ora o termo distância, ora os termos desvio ou desviar, de acordo com o contexto, mas referindo-nos sempre a duplicidade da palavra *écart*.

mostrando a verdade por trás das aparências. Já o *roteiro romântico* é compreendido pelo autor como "o fascínio que a falsa Madeleine exerce sobre Scottie" (RANCIÈRE, 2012b, p. 30). Nessa articulação entre os dois roteiros, diz Rancière, "todo o dispositivo visual parece orientado para servir, em um primeiro momento, ao jogo da simulação, e, em um segundo momento, ao de sua revelação" (RANCIÈRE, 2012b, p. 31-31). Pode-se, assim, pensar o filme nesses dois momentos separados, o da *simulação* e o da *revelação*. A *montagem* das imagens constrói a *simulação* em um jogo de interrupções e retomadas das ações, escondendo e *revelando* os elementos ao prazer da trama.

O momento da *simulação* é marcado, como diz Rancière, pela cena na qual o detetive fixa o olhar no perfil da falsa Madeleine pela primeira vez, no rosto imóvel destacado do ambiente ao redor como se colocado ali para disparar e determinar o desenrolar da história. Não fosse o fascínio no qual Scottie perde-se a partir daquele momento, talvez sua vertigem não teria se ligado a uma outra vertigem, a da trama macabra armada por Gavin, o marido de Madeleine. No segundo momento, diz Rancière, o fascínio visual é levado ao extremo até culminar na *revelação* da maquinação intelectual. Trata-se do momento no qual Scottie conhece Judy Barton e fica obcecado por modela-la à imagem de Madeleine (RANCIÈRE, 2012b, p. 30).

> Tal conjunção pode ser considerada, com razão, a perfeição máxima de uma maquinaria artística: o roteiro romântico ou simbolista do homem fascinado por uma imagem submete-se estritamente ao roteiro aristotélico do enredo como peripécia e reconhecimento. No entanto, essa perfeição contém uma *falha*. (RANCIÈRE, 2012b, p. 31, grifo nosso)

Para Gilles Deleuze, diz Rancière (2012b), esse filme representaria um momento de passagem entre aquilo que denomina de imagem-movimento para a imagem-tempo; uma realização completa da imagem-movimento ao mesmo tempo que sua crise. Deleuze (1985) concebe a ideia de uma *imagem mental* como uma espécie de interrupção de um esquema no qual uma imagem é uma resposta a um movimento. A acrofobia de Scottie, sua incapacidade de continuar e de se mover quando tomado pela vertigem, simbolizariam a crise da imagem-movimento. O detetive teria, assim, se tornado um espectador passivo. Rancière assume que, talvez, Deleuze tenha se precipitado em associar tal passividade à crise da imagem-movimento, pois a acrofobia de Scottie não "pode destruir a lógica da imagem-movimento. Ao contrário, ela é necessária ao êxito da maquinação" (RANCIÈRE, 2012b, p. 32). É o que se descobre quando se revela tudo aquilo que havia realmente acontecido acima do alçapão do campanário: o que nos impediu de conhecermos a verdade antes da hora não foi apenas

o alçapão que se fechou sobre a cabeça de Scottie, mas sim o fato de ter ficado incapacitado, por sua acrofobia, de continuar subindo as escadas. Sem sua vertigem, o detetive teria alcançado o topo e já na primeira cena do campanário a verdade teria sido revelada tornando impossível a construção da maquinação. Assim, a paralisia de Scottie, diz Rancière (2012b), não pode ser pensada como aquilo que interrompe a lógica da imagem-movimento, mas, antes, como aquilo que fá-la continuar a mover-se.

Para Rancière, se há alguma coisa que expressa uma crise, ou, como prefere, um *desvio*, trata-se de dois "episódios que põem em falso a coincidência das lógicas [do roteiro romântico e do roteiro aristotélico], porque dizem muito – um sobre o fascínio e outro sobre a maquinação" (RANCIÈRE, 2012b, p. 32). O primeiro é uma cena que divide a primeira e a segunda parte do filme, a saber, o pesadelo de Scottie:

> O núcleo do sonho é o buquê de Carlota, a ancestral de Madeleine, o mesmo que Scottie vira no retrato de Carlota exposto em um museu e que a suposta Madeleine não parava de buscar recompor. No sonho, o buquê explode em uma multidão de pétalas antes que a cabeça do próprio Scottie separe-se do corpo e voe pelos ares até o cemitério onde a espera um túmulo aberto e a Missão, onde, agora, é o próprio corpo que vem se estatelar sobre o teto. (RANCIÈRE, 2012b, p. 33)

O filme nos revela, já no início da trama, como a descoberta da acrofobia faz com que o detetive resolva aposentar-se. Tudo se deu quando, em uma perseguição por cima dos edifícios, ocorre um acidente e um policial escorrega do telhado e fica pendurado apenas pelas mãos. Scottie se vê, pela primeira vez, incapacitado de ajudar o policial a subir quando, ao olhar para baixo dando-se conta da altura que o separa do chão, sente uma vertigem que lhe paralisa a atitude. A mesma vertigem nos é novamente mostrada na primeira cena do campanário, quando Scottie se vê paralisado durante a subida, impedido de ver a queda da falsa Madeleine. No entanto, o sonho que divide o filme ao meio aparece para mostrar-nos novamente a vertigem de Scottie. Seu efeito – se tinha como intuito exacerbar a sensação da vertigem a partir de uma representação exagerada – acaba por operar uma *reviravolta*, mas não a do tipo da *peripécia* aristotélica, e sim como um *desvio* ou *falha*. "Essa exacerbação da representação da vertigem resulta, na verdade, em um enfraquecimento. Faz com que a vertigem fique reduzida a um sonho mau que pode ser esquecido" (RANCIÈRE, 2012b, p. 33), diz Rancière. O sonho produz, assim, uma *distância* entre a vertigem de Scottie e a realidade, como se aquela não passasse de um sonho do qual, ao acordar, tudo teria se dissipado. É nessa *distância* que Rancière vê como o ajuste no qual o fascínio do roteiro

romântico serve de motor ao roteiro aristotélico da maquinação, comporta uma *falha*. O sonho que vem para exacerbar a vertigem causada pelo fascínio acaba por atenuá-lo.

Caso se fizesse uma leitura aristotélica da trama, a *falha* de Hitchcock seria a de ter colocado em cena um evento sem função em relação à unidade, diferente daquilo que fazia o poeta grego, motivo que o fez ser visto por Aristóteles como mestre exatamente por omitir, na *Odisséia*, aqueles momentos da vida de Ulisses que não tinham função na totalidade da ação narrativa. O sonho seria, assim, um elemento externo à narrativa que não poderia ser deduzido de nenhuma ação ou evento anterior assim como não seria causa de nenhum acontecimento posterior. O pesadelo de Scottie aparece como um elemento sem qualquer relação de necessidade com a trama, como se fosse ocasional e produz, ainda, como efeito, um enfraquecimento da *verossimilhança*. Afinal, se a vertigem de Scottie justifica e amarra toda a trama a partir do jogo de mostrar e esconder que torna possível com sua incapacidade de subir ao topo do campanário e ver o que realmente aconteceria ali, quando ela é mostrada como apenas um sonho ruim, perde sua força na ordem causal da organização das ações. Assim, pode-se pensar como aquele mesmo processo da *montagem* que constrói uma ordenação causal da narrativa, relacionando um evento ao seu desdobramento, escondendo elementos para revelá-los na hora oportuna, é também a operação que suspende essa ordem, que a interrompe ao lhe inserir uma *fenda*, ao dar a ver a *distância* entre as coisas.

Mas há, ainda, diz Rancière (2012b), um segundo episódio que enfraquece esse ajuste, qual seja, a segunda cena do campanário, na qual se revela a maquinação ao espectador a partir das lembranças de Judy Barton. Toda tragédia, diz Aristóteles,

> se compõe de um enredo e de um desfecho. Todos os acontecimentos passados fora da peça e alguns que se encontram dentro dela formam o enredo; o resto é o desfecho. Digo então que o enredo é tudo aquilo que vai do início da tragédia até o ponto em que se dá a mudança que leva à felicidade ou ao infortúnio; quanto ao desfecho, vai do começo da mudança ao final da peça. (ARISTÓTELES, 2004, p. 59)

Se o final é sempre a revelação e a dissipação das aparências da imagem a partir de uma reviravolta, porque há duas revelações em *Um corpo que cai*?

> Bem antes de Scottie compreender a maquinação de que é vítima, quando descobre o colar da suposta Madeleine no pescoço de Judy e a força a confessar, é a própria Judy que revela tudo ao espectador, revivendo a cena e escrevendo uma carta de confissão que acaba rasgando sem enviar. A sequência contradiz a perfeição da intriga ao nos explicar a verdade, em vez de nos deixar descobri-la junto com Scottie. (RANCIÈRE, 2012b, p. 34)

Tudo se passa como se o ajuste entre o roteiro do fascínio e o roteiro da maquinação se *desviassem* um do outro nessa sequência, ou ainda, como se uma *distância* fosse operada nos modos com os quais o cinema se apropria da arte de construir e dissipar as aparências. Pois no cinema, as imagens, mesmo que pareçam colocadas à serviço do roteiro aristotélico, parecem movimentar outras camadas narrativas que, ao mesmo tempo que afirmam a intriga, a contradizem.

Não é possível, assim, tentar reconstruir a trama segundo o pensamento aristotélico, a partir das contradições internas à trama que levariam necessariamente ao final que conhecemos, pois há, nela, elementos externos que intervém na narrativa, excessos que retiram o sentido de unidade. Os elementos e eventos que interrompem a narrativa, em especial o sonho de Scottie e a dupla revelação, são como intervenções diretas de uma espécie de *deus ex machina*, aquele mesmo proibido por Aristóteles (2004) em sua *Poética*. Para Rancière (2012b), Hitchcock – ao inserir eventos sem função na narrativa, ao exacerbar elementos pelo simples prazer de fazê-lo, mostrando tratar-se de uma ficção, ao realizar a *montagem* de elementos ligados por uma relação ora de causa e consequência, ora por relações inverossímeis e contingenciais – revelar-se-ia, ele próprio, como esse *deus ex machina*.

> Os episódios inúteis e sobrecarregados – o pesadelo de Scottie e a confissão de Judy – destinam-se a mostrar que se trata apenas de ficção: as espirais desenhadas pelos créditos de abertura, a acrofobia de Scottie, o coque de Madeleine, a maquinação vertiginosa, os mergulhos na água ou no vácuo, tudo procede de uma mesma e única lógica manipulatória que combina ao mesmo tempo o transporte do conjunto do enredo e o de cada plano. (RANCIÈRE, 2012b, p. 37)

Mas se Hitchcock se empenha por mostrar que toda a construção da trama não está preocupada com a necessidade e com a verossimilhança – como em Aristóteles – ele também não as nega. O diretor opera um encontro entre o modo de contar histórias aristotélico e um outro modo, o da ficção moderna – que desde Gustave Flaubert, Honoré de Balzac e Victor Hugo já concebia um outro modo de narrar que operava *desvios* em relação ao modo da intriga aristotélica.

O que Rancière dá a ver é que quando o cinema incorpora o "processo de exposição e dissipação das aparências" (RANCIÈRE, 2012b, p. 29) – próprio aos enredos narrativos –, e o coloca em relação com seu próprio processo – o do desenrolar visual das imagens –, sempre haverá uma *falha* entre esses dois processos. Tudo se passa como se o cinema, ao aproximar-se da literatura, dela se *desviasse*. O cinema absorve da literatura o jogo de construção da aparência e de revelação da verdade, mas,

assim como esta teve que se ver com os *desvios* da palavra operados pela mudança de paradigma do *regime estético*, o cinema teve, também que lidar com suas *distâncias*.[9] E o modo como ambos lidam com isso é diretamente influenciado pela matéria sensível com a qual tem que lidar: o cinema, com as imagens e a literatura, com as palavras.

Assim, compreende-se como, na arte das imagens, os filmes de Hitchcock aparecem nos mais diversos estudos como exemplar do enredo cinematográfico de suspense. Afinal, pode-se ver como as três cenas do campanário são possíveis por um intricado jogo da *montagem* que faz aparecer, em cada uma delas, o que se quer que seja visto em cada tempo, e esconder o que se quer guardar para revelar depois. Sua *montagem* opera como aquela porta do alçapão do campanário que se fecha à nossa visão na primeira cena, mas além da qual somos levados na segunda cena. Nesse sentido, o diretor leva as operações do cinema à sua quase perfeição. Para que o diretor apareça como o manipulador dos elementos e eventos que compõem a ficção de *Um corpo que cai,* cada uma das três cenas, apesar da repetição, esconde ou revela algo que as outras duas não o fazem. O que lhe permite fazer esse jogo de aparições e desaparições é aquilo que o cinema denomina de *montagem*, mas que, em Rancière, aparece como um *desvio*, como se sua *montagem* se aproximasse daquela técnica do cinema para logo dela estabelecer uma *distância* (ou *fair un écart*) em relação a ela.

Montagem, técnica, pensamento

O percurso pelo pensamento do filme *Um corpo que cai* a partir de Rancière não é arbitrário; trata-se, como proposto inicialmente, de considerá-lo como ponto de partida para a reflexão sobre o modo como se configura o termo *montagem* nas discussões do autor. Desse modo, buscar-se-á pensar essa configuração do termo em diálogo com alguns textos tidos como paradigmáticos da discussão cinematográfica. Não se trata de inserir o autor em uma discussão técnica do cinema, mas, antes, de colocar seu pensamento em diálogo com tais textos para traçar as *distâncias* e aproximações entre

[9] Não é por acaso que o livro no qual Rancière pensa o filme de Hitchcock e de outros tantos diretores de cinema chame-se *Les écarts du cinéma*, haja visto o significado do termo *écart*, tal qual apresentado na nota sete. Assim, pode-se compreender a leitura de *Um corpo que cai* como parte do empenho do autor por dar a ver essa relação entre o cinema e a literatura, entre o cinema e a política ou entre o cinema e qualquer outra coisa da qual ele se aproxime para *distanciar-se*.

uma discussão especializada e uma outra, amadora[10]; trata-se de perceber, nos modos como o autor configura seu pensamento, os *desvios* e *distâncias* que opera em relação ao pensamento clássico do cinema. Tais *distâncias* dão a ver não apenas uma divergência teórica, mas todo uma reconfiguração dos modos de pensar, ver e viver as coisas comuns da vida. Afinal, é isso que está em jogo na concepção de *cinema* empreendida pelo autor. Trata-se de pensar que qualquer um pode ser afetado pela experiência estética do *cinema* e, a partir dela, reconfigurar seu modo de pensar e ver ou, enfim, transformar tais experiências em modos de vida.

Para Rancière (2009b), como discute no livro *O inconsciente estético*, um pensamento não simplesmente diz algo sobre alguma coisa, mas, antes, configura o próprio modo de visibilidade das coisas, o próprio modo com que aparecem no mundo e como se relacionam em um espaço que é, ao mesmo tempo, comum e dividido. Assim, todo pensamento configura um certo sensível que determina nossos modos de ver e experienciar o mundo. Isso significa pensar não que apenas a *montagem* rancieriana – pensada a partir de uma posição amadora – determina um modo de pensamento, mas, sim, que a *montagem* pensada como técnica também o faz. A questão está em compreender quais modos de pensamento são colocados em jogo por cada discussão, e, ainda, quais mundos e formas de vida são configurados por eles. Desse modo, compreende-se que o trabalho de colocar em diálogo um pensamento da *multiplicidade* de sentidos do termo *montagem* – ora pensada como técnica, ora como modo de pensamento – implica refletir sobre a configuração estética, mas também política que desenha.

...

Publicado pela primeira vez em 1926, o texto *Métodos de tratamento do material (Montagem estrutural)*, sintetiza a ideia de cinema e especialmente da *montagem* tal qual compreendida por seu autor e diretor, Vsevolod Pudovkin (1983). Trata-se de um método duplo que serve, por um lado, para juntar partes, cenas ou

---

[10] Lembremos a discussão, apresentada na página quatro do presente texto, sobre como Rancière aponta uma relação amadora com o cinema a partir da ideia de que a recusa ao discurso especializado é uma posição política, qual seja, aquela que afirma que qualquer um pode pensar e falar do cinema, que afirma a igualdade das capacidades de qualquer um com qualquer um. Tal ideia está associada à teoria desenvolvida no livro *O mestre ignorante* e em seu posterior desdobramento no livro *O espectador emancipado*, mas está também ligada ao modo como autor pensa a *cinefilia* como um espaço de expressão da multiplicidade de sentidos do cinema que *desvia* a relação linear entre a intenção do autor e a experiência do espectador. Trata-se, portanto, de compreender o termo *amadorismo*, não em um sentido pejorativo que denunciaria uma falta de conhecimento, mas, antes, como um termo que designa uma posição política na *partilha do sensível* ao negar a separação entre dois mundos: daqueles que conhecem e daqueles que ignoram.

planos separados para formar um filme, por outro, de um método para controlar o direcionamento psicológico do espectador (PUDOVKIN, 1983). Compreende-se, portanto, uma parte técnica e uma outra que diria respeito ao modo de pensamento da *montagem*, ao modo com o qual, ao reunir elementos díspares em uma mesma narrativa, ela estaria expressando uma forma de pensar do cinema. Do ponto de vista da técnica, "a construção de uma cena a partir de planos, de uma sequência a partir de cenas, de uma parte inteira de um filme (um rolo, por exemplo), a partir de sequências e assim por diante, chama-se montagem" (PUDOVKIN, 1983, p. 57-58). Afinal, trata-se de pensá-la a partir de um ponto de vista dos procedimentos associados à parte material da feitura do cinema – o manuseio das mesas de montagem, na época de Pudovkin, das ilhas de edições ou dos programas de edição digitais, posteriormente. O que está em jogo na *montagem* pensada a partir do ponto de vista da técnica é o processo manual de ligar e ordenar as partes de um filme.

Mas em todo processo técnico de *montagem* está implicado um modo de pensamento. É o que mostra o próprio Pudovkin (1983) ao afirmar que a *montagem*, a *montagem relacional*, como a denomina, é também um método para direcionar psicologicamente o espectador. Trata-se, portanto, de pensar a *montagem* como um processo ou operação que relaciona partes de um filme de modo material e ao mesmo tempo psicológico, ou seja, relacionado aos afetos e ao pensamento. *Montagem* é o procedimento feito na mesa de montagem, na ilha de edição e no programa de edição, mas é também um modo de pensamento do cinema que, antes mesmo de chegar a esse processo de pós-produção, prevê um certo efeito final que deve reunir a narrativa do roteiro e o movimento das imagens. Afinal, como afirma Rancière,

> o cinema é a arte do tempo das imagens e dos sons, uma arte que constrói os movimentos que põem os corpos em relação uns com os outros no seio de um espaço. Não é uma arte sem palavras. Mas não é a arte da palavra que conta e descreve. É uma arte que mostra corpos a exprimir-se, entre outras maneiras, pelo ato de falarem e pelo modo como as palavras sobre eles produzem efeito. (2013b, p. 14)

Esse efeito psicológico ou sensível – caso queira-se usar um termo mais rancieriano – é o que busca a *montagem* como pensamento e como técnica.

Para Serguei Eisenstein (1969b) o que está em jogo no cinema é também o *encadeamento psicológico*, ou seja, uma relação entre os modos com os quais o cinema ordena as sequências da narrativa e o modo com o qual o espectador é afetado no sensível. Assim, para o diretor e autor, os modos como o espectador percebe uma certa ideia que está sendo apresentada no filme está totalmente associado com essa ordenação

narrativa, que é realizada, especialmente, pela *montagem*, responsável por compor os fragmentos em uma unidade para criar uma imagem marcante na memória do espectador.

Eisenstien (1969b) relata, que, andando pelas ruas de Nova Yorque, que são nomeadas com números, sentiu uma grande dificuldade de memorizá-las e criar uma imagem delas em sua memória. Empenhava-se por guardar os seus nomes, mas o vazio de significado dos números não lhe ajudava muito. Passava a guardar as imagens das coisas de seu interesse que compunham a rua, os teatros, os cinemas, os comércios, e então, todos os fragmentos de percepção se conectavam em uma imagem única. Finalmente, "levantava-se todo um conjunto de seus elementos constitutivos, não mais como um encadeamento, mas como um todo único, como uma visão integral da rua, como sua imagem integral" (EISENSTEIN, 1969b, p. 79). O autor, pautado nessa experiência, conclui que "nos dois casos, quer se trate do processo de registro pela memória ou de percepção estética, a mesma lei permanece verdadeira: a parte penetra na consciência e na sensibilidade por intermédio do todo e *por intermédio da imagem*" (EISENSTEIN, 1969b, p. 79).

Trata-se, portanto, diz o diretor, de dois processos envolvidos, o da formação da imagem e o do *resultado* dela com a significação que apresenta à lembrança. O que diferencia a vida da arte é que esta, para alcançar o *resultado*, coloca maior importância no *processo*. Assim, "encarada em seu dinamismo, a obra de arte é um processo de formação das imagens na sensibilidade e na inteligência do espectador" (Eisesntein, 1969b, p. 80) e aquilo que promove essa formação das imagens, essa conjunção das partes no todo é a *montagem*. Para Eisenstein, trata-se de pensá-la como uma técnica a serviço de uma função do cinema, qual seja, a de "fornecer uma exposição logicamente coerente do tema, da história, da ação, dos comportamentos, do movimento dentro do episódio e dentro da trama, no seu todo" (EISENSTEIN, 1969b, p. 72). Tal ideia implica uma multiplicidade de sentidos do termo. Afinal a *montagem* conta com um sentido técnico, mas também com um outro, psicológico, tal qual para Pudóvkin (1983); mas aparece ainda um outro sentido depreendido do texto de Eisenstein, a *montagem* como operação que afeta o sensível.

Em outro de seus textos, *O princípio cinematográfico e o ideograma*, Eisenstein (1969a) equipara os ideogramas japoneses à ideia de *montagem*, afirmando que "o princípio desta pode ser identificado como elemento básico da cultura visual japonesa"

(EISENSTEIN, 1969a, p. 99). O ideograma é o resultado final da junção de dois ou mais hieróglifos e

> a questão é que a união (talvez fosse melhor dizer a *combinação*) de dois hieróglifos das séries mais simples deve ser encarada, não como sendo a sua soma, mas como o seu produto, isto é, um valor de outra dimensão, de outro grau: cada um deles, separadamente, corresponde a um *objeto*, a um fato, porém a sua combinação, corresponde a um *conceito*. (EISENSTEIN, 1969a, p. 100)

Desse modo, a combinação do hieróglifo que significa cachorro com aquele que significa boca, tem como produto o sentido *ladrar*; ou ainda, boca mais criança, significa gritar, boca mais pássaro resulta em cantar e faca combinado à coração, significa tristeza (EISENSTEIN, 1969a, p. 100).

Vê-se, no ideograma, funcionar a mesma operação de memorização dos nomes das ruas de Nova Iorque relatados pelo diretor anteriormente. Não era unicamente o nome da rua que criava uma imagem completa de sentido em seu pensamento, mas sim a combinação do número com os cafés, cinemas e teatros que eram nela localizados. Segundo Rancière,

> o princípio da montagem, diz Eisenstein em suas *Memórias*, cabe inteiro na percepção do supersticioso para quem o gato não é apenas um mamífero peludo, mas uma combinação de linhas associadas desde o início dos tempos com a escuridão e as trevas. (RANCIÈRE, 2013a, p. 31)

Não se trata, portanto, de pensar a *montagem* apenas em seu processo maquínico de juntar fragmentos, mas sim como uma operação que pensa de um determinado modo e produz uma sensibilidade diversa.

> Para ele [Eisenstein], uma arte comunista não era uma arte crítica, visando a uma tomada de consciência. Era uma arte extática, transformando diretamente as conexões de ideias em cadeias de imagens, para instaurar um novo regime da sensibilidade. (RANCIÈRE, 2013a, p. 34)

Não se pode compreender a *montagem* como um sentido único. Tal qual Rancière concebe o *cinema* em sua multiplicidade de sentidos, o mesmo pode ser operado no pensamento do termo que suscita tanto a ideia de técnica, quanto as ideias de pensamento e de sensível. Antes mesmo de existir o cinema, a *montagem* já teria sido operada e pensada nas artes visuais e na literatura, tornando possível acrescentar-lhe ainda uma série de outros sentidos. Mas o que aqui interessa é pensá-la como um certo modo de pensamento que apareceria no filme *Um corpo que cai* de Hitchcock e a partir do qual Rancière (2012b) pensa uma *distância* em relação ao pensamento aristotélico. Trata-se, portanto, de pensar a *montagem* como aquilo que, no cinema de Hicthcok,

operaria uma série de falhas e erros que *desviariam* o modo de pensar do cinema daquele outro modo de pensamento apresentado por Aristóteles em sua *Poética*.

Não é por acaso que Rancière chama a atenção para aquilo que considera uma *falha* entre "o desenrolar visual das imagens em movimento" e a "lógica de desvelamento da verdade das aparências", a lógica aristotélica (RANCIÈRE, 2012b, p. 29). O que está em jogo nessa ideia de uma *falha* entre os dois movimentos é a possibilidade de um outro modo de pensamento, tal qual aquele concebido por Pudóvkin e Eisenstein em suas reflexões sobre o cinema e a *montagem*. A ideia de que dois elementos díspares, ao serem combinados, produzem uma outra coisa completamente diversa, apresenta um pensamento no qual a capacidade do sensível de significar e dar sentido às coisas é inseparável da razão. Tal ideia introduz a contingência no seio da experiência estética e política, negando qualquer linearidade e continuidade entre a intenção e a experiência.

Desde Alexander Gottlieb Baumgartem (1993), passando por Immanuel Kant (2012), Friedrich Schiller (2013) e Friedrich Nietzsche (1992), o sensível é pensado como aquilo que escapa à racionalização totalizante. Assim, vê-se, no pensamento *claro mas confuso* da sensibilidade um outro modo de conhecimento (BAUMGARTEN, 1993); e quando se busca uma validade universal para um princípio fundante do juízo estético, é preciso haver-se com a singularidade da experiência sensível (KANT, 2012); quando se busca a liberdade, encontra-se o poder da sensibilidade para o qual a razão não encontra um conceito e a linguagem não tem nome (SCHILLER, 2013) e, ainda, à ordenação do impulso apolíneo se oporia a dissolução da razão pelo impulso dionisíaco dos afetos (NIETZSCHE, 1992).[11] Muito diferente, portanto, daquele modo de pensamento que aparece na *Poética* de Aristóteles, para quem o sensível estaria à

[11] Rancière (2004, 2009b, 2002) trata da temática das muitas oposições que surgem na filosofia a partir do século XVIII em diversos momentos de seu pensamento. Para o autor (2004), essa tensão sempre presente nos mais diversos autores daria a ver uma reconfiguração do regime de identificação das artes a partir do que não haveria mais uma correspondência entre uma *poiesis* (modo de fazer) e uma *aisthesis* (modo de sentir e ver). Esta correspondência, que estaria expressa no regime precedente – o regime representativo – traria consigo uma certa ideia de humanidade que organizaria os modos de divisão políticos no interior da comunidade. Afinal, para cada fazer havia um espaço e tempo próprios dentro do âmbito social. A cada um cabia uma função em relação ao todo que concordava com o modo como se era visto. Rancière afirma que, com o fim dessa concordância, não haveria mais a ideia de uma natureza humana ou de uma humanidade natural. Antes, no novo *regime estético,* haveria apenas a pura contingência na relação entre uma *aisthesis* e uma *poieisis*, instituindo, com isso, uma desordenação geral das funções dentro do todo, dos papeis individuais dentro da sociedade. Essa desordenação, expressão política por excelência, teria como consequência o pensamento daquilo que autores como Nietzsche (1992) teriam chamado de humanidade por vir. Para Rancière (2004), todo o pensamento dessas oposições entre dois impulsos contraditórios seriam uma expressão do pensamento dessa humanidade perdida no *regime estético*. Tais questões serão tratadas mais detalhadamente ao longo dessa dissertação.

serviço da razão causal, a partir da qual a matéria passiva dos eventos e caracteres seria ordenada pela razão ativa que destinaria cada coisa ao lugar que lhe pertenceria dentro da ordem geral da narrativa.

A *montagem*, portanto, a partir da articulação entre o filme de Hicthcok e os textos de Pudóvkin (1983), Eisenstein (1969a, 1969b) e do próprio Rancière (2012b), pode ser compreendida como uma operação de combinar elementos díspares na ordenação de uma trama. Esse procedimento pode ser compreendido tanto em elementos menores no interior da narrativa quanto em relação ao todo do filme. A novidade em relação ao pensamento aristotélico é que, para Rancière (2017a), a materialidade sensível das coisas e sua capacidade de expressão ultrapassam qualquer ordenação causal, enquanto que em Aristóteles as coisas só têm significado na relação com o todo, na ordenação causal que estabelece com os outros elementos. Nesse novo modo de pensamento, apresentado por Rancière, cada elemento, mesmo que colocado em relação de causa e consequência com outro elemento, expressa um significado por si só; como o gato preto ou as ruas de Nova Iorque de Eisenstein. Desse modo, aquilo que dá significado a um elemento do filme não é simplesmente a razão ordenadora sob a qual tudo estaria subsumido, mas, antes, a soma entre as diversas significações que produzem um efeito completamente inesperado e contingencial.

Afinal, quando o sensível é autonomizado – e é isso que está em jogo –, o efeito dessa combinação não pode ser pensado na ordem da causa e da consequência. Diferente da soma, na qual a conta de dois mais dois resulta no número quatro, a combinação de dois elementos sensíveis resulta em algo que tem uma mudança qualitativa e não quantitativa. Trata-se da produção de um novo elemento e não da soma de duas partes. A partir desse modo de pensamento não se pode prever aquilo que irá operar-se no espectador na experiência estética, portanto, não há necessidade de prescrever algo à arte. Em Aristóteles, por sua vez, a determinação de uma linearidade entre o conteúdo, a forma e um determinado efeito que teria em um público específico pode ser pensado como aquilo que Rancière (2010b) denomina, em outra ocasião, da operação de uma *razão embrutecedora* em oposição à *razão emancipadora*[12]. Tudo se

[12] Rancière (2010b) desenvolve tais ideias no livro *O mestre ignorante*, no qual trata-se de pensar – a partir da experiência do professor Joseph Jacotot – como a relação tradicional entre professor e aluno estabelece a desigualdade das inteligências como ponto de partida do processo pedagógico. O mestre seria aquele que detém um conhecimento que se torna acessível ao aluno apenas pela relação de ensino baseada na explicação. Nesse processo, o mestre continua sempre além no nível de conhecimento do aluno, por mais que este se esforce por alcança-lo. "Nestas condições, a instrução escolar é cada vez mais encarregada da tarefa fantasmática de superar a distância entre a igualdade de condições proclamada e a

passa como se à cada público – em uma divisão entre os pobres sem relevância social e a elite de pessoas importantes – só pudesse ser destinado aquilo que se supõe que seriam capazes de compreender. Haveria, portanto, um pressuposto que divide a sociedade em dois mundos de inteligências diversas e a arte apareceria com um certo caráter pedagógico que mediaria a relação com o espectador.

Já em Eisenstein, a memorização do nome das ruas de Nova Iorque se dá a partir do modo como aquele mesmo que por elas caminha às vê. Se àquele que passa pela rua de número dez interessam os teatros, aquela será a rua onde se encontra certo espaço teatral. Se lhe interessa, ao contrário, os comércios de roupas, ela será a rua de mesmo número, mas na qual localiza-se uma certa loja. E todo o sentido associado ao número-nome da rua é reconfigurado pela experiência daquele que por ali passa. Do mesmo modo, em Hitchcock, seu desejo de aparecer como o prestigitador da trama – afirmando que aquilo tudo não se trata de verossimilhança, mas sim de ficção –, não basta para anular a *distância* entre sua intenção e a experiência do espectador. Esta sempre estará além dos efeitos esperados e programados pelo autor, desviando-se de qualquer ideia de uma linearidade intencional entre o filme e o espectador, entre o livro e o leitor. Cada elemento que a *montagem* de Hitchcock esconde em uma cena para mostrá-lo, oportunamente, em outra cena, produz uma combinação que altera toda a configuração sensível da narrativa em seu entrelaçamento com as imagens em movimento. E seus efeitos não podem ser programados pois não se trata de pensar que a *montagem* opere uma soma da qual se pode prever o resultado, mas, antes, tal qual pensa Eisenstein (1969a, 1969b), ela opera uma combinação cujo resultado é uma mudança qualitativa e, portanto, contingencial.

Ideia que coaduna com o modo como Rancière (2012b) pensa o cinema, como aquele que diverge da literatura pois, enquanto esta deve se haver com as palavras, aquele deve se haver também com as imagens. E

> como as palavras não passam de palavras, podem sempre corrigir a aparência que criam. O poder de que a literatura é dotada graças à pouca realidade das palavras faculta-lhe valer-se dele à vontade para

---

desigualdade existente" (RANCIÈRE, 2010b, p. 15). A isso que Rancière, a partir da leitura de Jacotot, denomina de *razão embrutecedora* – pautada no método explicativo que pressupõe que o aluno não pode compreender algo sozinho – ele opõe a razão emancipadora – aquela que pressupõe que "não há nada escondido, não há palavras por trás das palavras, língua que diga a verdade da língua" (RANCIÈRE, 2010b, p. 45) e, portanto, o papel do mestre não é mais o daquele que explica, mas antes, o daquele que, a partir da mediação de um objeto qualquer – um livro, por exemplo – faz ver ao aluno que suas inteligências são iguais. Apesar do tema ser desenvolvido especificamente a partir do pensamento da pedagogia, tais ideias tem uma forte reverberação em todo o pensamento de Rancière que, no livro *O espectador emancipado*, transpõe essa discussão ainda para o campo das artes.

> mostrar a identidade entre a verdade da vida e sua mentira. O cinema está na situação inversa. Tem o poder de mostrar tudo o que as palavras dizem, de mostrar toda a força visual e o poder de impressão sensível que elas têm. Mas esse poder a mais tem um avesso: a arte das imagens tem uma dificuldade para fazer o que a arte das palavras faz, ou seja, subtrair ao somar. A soma no cinema é sempre soma. Nele, corrigir o que aparece é um exercício arriscado. Lembremos *O homem que matou o facínora*, dirigido por John Ford [...]. Nesse filme vemos o tiro desfechado pelo inexperiente advogado Tom Stoddard abater o bandido. Depois, ficamos sabendo a verdade – tomada do outro lado da praça, a cena mostra quem de fato matou o bandido: Tom Doniphon, que estava escondido. Mas essa verdade chega tarde demais. Não pode anular o que vimos e assume assim o aspecto de uma interpolação. (RANCIÈRE, 2012b, p. 37)

A *montagem,* assim, combina esses elementos diversos e produz como resultado um elemento completamente diverso que não pode ser anulado. Ao mostrar a *verdadeira* cena do atirador, do outro lado da praça, não se produz como efeito que a primeira cena seja anulada, como se nem ao menos devesse existir. Antes, trata-se de pensar o efeito da combinação entre ambas a cenas, a *verdadeira* e a *falsa*. E o que se produz a partir daí é uma configuração sensível cheia de *falhas* capazes de operar *desvios* na ordenação causal da narrativa, possibilitando uma experiência autônoma do espectador.

Em *Um corpo que cai*, diz Rancière (2012b), a *montagem* de Hitchcock parece operar uma outra tática, diversa daquela de John Ford. As três cenas do campanário são pensadas de tal forma que aqueles elementos que são mostrados em uma cena, não o são em outra; aquilo que ficou invisível atrás do alçapão é exatamente aquilo que é revelado em outro momento, quando a câmera filma o lado de lá da *mesma* cena. A *montagem* opera no espectador a sensação de que a mesma cena fora filmada por dois ângulos diversos, um distante do outro. Insere-se, ainda, uma terceira cena no mesmo espaço que, essa sim, diria respeito a um outro momento da narrativa. Mas o desejo de Scottie, nesse momento, é o de reconstruir aquilo que já havia acontecido anteriormente nesse mesmo espaço. Tudo se passa, então, como se a combinação das duas primeiras cenas – ou melhor da primeira cena, vista por dois ângulos diversos – tivesse como efeito ou resultado, a terceira cena. Não se trata de uma soma, mas da combinação de dois elementos que resultam em uma configuração sensível específica.

A *montagem* compreendida como um modo de pensamento é capaz de produzir uma outra visibilidade que autonomiza a experiência estética. Ela prescinde de uma relação de mediação pedagógica com o espectador na qual pressupõe-se que existam duas inteligências, a daquele que cria o filme, o texto, a pintura e a daquele que a observa passivamente, ignorando os processos de produção que essas formas

esconderiam. Na transposição das discussões sobre a igualdade das inteligências do âmbito da educação para o da arte, Rancière (2012) afirma que o filme, a pintura, o livro ou a peça de teatro assumem o papel de servir como terreno comum da igualdade das inteligências, tal qual fazia o livro *Telêmaco* na relação entre Jacotot e seus alunos. Não há verdade a ser revelada por trás daquilo que se vê ou se sente, há apenas a experiência sensível autônoma.

> Na lógica da emancipação há sempre entre o mestre ignorante e o aprendiz emancipado uma terceira coisa – um livro ou qualquer outro escrito – estranha a ambos e à qual eles podem recorrer para comprovar juntos o que o aluno viu, o que disse e o que pensa à respeito. O mesmo ocorre com a performance. Ela não é a transmissão do saber ou do sopro do artista ao espectador. É essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identidade entre causa e efeito. (RANCIÈRE, 2012d, p. 19)

Essa identidade entre causa e efeito é aquilo que aparece em Aristóteles, não apenas como característica das artes imitativas, que a separa das outras artes, mas, também como um modo de pensamento que separa duas inteligências: aquela do poeta que conhece a verdade por trás das aparências e aquela outra, do leitor ou espectador, que só conhece as aparências enganadoras. Há, portanto, uma configuração estético-política em Aristóteles que determina os modos de vida de acordo com essa divisão. Em Rancière, e em sua *montagem* como modo de pensamento, tal qual aqui proposta, há, ao contrário, uma suspensão dessa separação entre dois mundos.

Trata-se de pensar uma operação do pensamento que pressupõe a igualdade das inteligências, um modo de pensar que não apresenta como pressuposto a necessidade de uma mediação entre o espectador e o filme, entre o leitor e o texto. O sensível está disponível e é colocado em movimento e em relação pela *montagem* sem que se tenha como desígnio a passagem *reta* de uma mensagem; antes, sabe-se de partida que haverá um *desvio*, pois a ordenação da *montagem* comporta sempre *falhas* e *fendas*.

As harmonias de Werckmeister: três planos-sequências

Plano-sequência 1: O sistema solar e a espera do mesmo e do outro

Uma imagem próxima, fixa: a portinhola de uma lareira. O calor do fogo que crepita, hipnotizando. A sensação de que estamos dentro da cena, tão próximos que sentimos o calor que nos prende àquele espaço. São nossos olhos, como que materializados dentro da cena, que a constroem e nos afetam. De repente, somos acordados da fixidez do olhar por uma mão que atravessa nosso olhar com um copo de água, apagando o último respiro de fogo que ainda resta. Começamos a mover-nos, lentamente, afastando-nos um pouco da portinhola que nos absorvia completamente. Ao lado dela, nosso olhar segue a mão com o copo agora vazio e vemos a continuidade desse corpo, um braço, um torso, enfim, um homem que vai se revelando aos poucos, afastando-se na direção contrária da que nos encontramos e caminhando pelo espaço que vai se ampliando em nossa visão, agora, não mais hipnotizada pelo fogo. Enquanto o homem de avental encardido caminha em direção ao fundo do espaço, um cenário vai se materializando diante de nós e nossos olhos vão dançando de uma coisa à outra: mesas com garrafas e copos vazios, um quadro à direita, uma lâmpada que pende do teto, homens espalhados pelo que percebemos ser um bar, alguns trôpegos, outros em pé ou sentados, um que tenta levantar-se e cai; ao fundo, o balcão do bar, homens apoiados, uma parede florida por um papel de parede. O homem de avental, dono do bar, atravessa o espaço recolhendo garrafas e copos vazios e enquanto nos perdemos em seu entorno, avisa-nos: "São dez horas. Hora de fechar". Alcança o balcão, no fundo do bar, e outro homem, com uma camisa listrada, lhe pede que espere um pouco apenas, para que Valuska nos faça uma demonstração. O dono some atrás do balcão resmungando algo enquanto o homem de camisa listrada começa a vir em nossa direção, com seu caminhar trôpego, mas focado em algo ao fundo do bar, onde estamos. Por um momento, pensamos que é a nós que ele se dirige, quando, bem próximo, ele diz: "Vamos Valuska. Ensina-nos", e sentimo-nos como no meio de um diálogo íntimo, em meio aos dois homens. Valuska, que desconhecíamos, estava ao nosso lado, e é abordado pelo homem de camisa listrada que, em um gesto no qual envolve os ombros de Valuska, dá-nos as costas, cobrindo nossa visão, enquanto o leva na direção do balcão, pedindo a todos que abram espaço para Valuska. Eles se afastam e vemos o movimento no bar, uma dança de cadeiras e mesas que são afastadas e empurradas de maneira barulhenta se mostra como uma ação já esperada por todos, como se sempre repetíssemos esse ritual antes do fechamento do bar, como se já esperássemos pelo aviso das dez horas e pelo pedido à Valuska e pela ordem para que abríssemos espaço para que o mesmo se repita. O centro do bar agora

está vazio, com os móveis e os homens espalhados pelos cantos. O espaço inteiro se abre à nossa visão agora. Valuska, de quem vemos a primeira vez o rosto magro e abobalhado, leva o amigo de camisa listrada até o centro vazio do espaço e lhe diz: "Você será o sol" e lhe instrui que, sendo o sol, não deve mover-se, apenas fazer o gesto que lhe mostra: com as mãos levantadas, mover os dedos como uma chuva que caísse ao contrário, para cima. Deixando o sol no lugar, Valuska caminha para a nossa esquerda em direção a outro homem, de chapéu na cabeça. Seguimo-los, aproximando-nos um pouco e o vemos envolvê-lo com o braço e dizer: "Tu serás a terra", enquanto o leva para perto do sol. Nos aproximamos de Valuska, como querendo ver mais de perto o extraordinário que se configura, e o vemos explicar: "a terra começa aqui e vai se movendo em torno do sol". Vemos agora seu rosto aparvalhado compenetrado na organização de algo que está por acontecer e, ao fundo, como cabeças pequenas, os outros clientes do bar, que esperam. Valuska anuncia que dará uma explicação que servirá a nós, pessoas simples, para que compreendamos a imortalidade. A única coisa que pede, diz ele, é que caminhemos com ele através do infinito vazio de paz e quietude. Tudo se passa como se fossemos o olhar que configura a cena, mas também as testemunhas que devem se deixar afetar pela materialidade do que acontece ali. Estamos próximos a Valuska, olhamos seu rosto de olhos vidrados anunciando o que virá e ao fundo, o sol mexendo os dedos. Somos orientados a imaginar que aqui, tudo é "escuridão impenetrável" onde só "experimentamos o movimento geral", mas não vemos, a princípio, o que estamos experimentando. Ele começa a se mover e nos afastamos um pouco. Valuska começa a fazer girar a terra em torno de si, ou o homem de chapéu, ao mesmo tempo que em torno do sol, ou do homem de camisa listrada. Nós caminhamos lentamente para lá e para cá, procurando o melhor ângulo para acompanhar a dança do sol e da terra que se inicia. Enquanto Valuska gira em torno do sol, fazendo a terra mover-se em torno de seu próprio eixo, ele nos explica como a luz do sol incide em um lado da terra fazendo-a girar. Vamos girando, lentamente, no espaço do bar, agora observando a dança a partir de outro lugar. Valuska para de girar ao perceber que a terra já compreendeu seu papel na dança em torno do sol e pode continuar sozinha. Ele se dirige ao balcão e de lá traz um outro elemento para a cena, um homem que veste boina e que, a partir de agora, será a lua. Valuska explica: "a lua gira ao redor da terra". Passando bem próximo de nós, que nos movemos lentamente pelo espaço ao redor da dança, Valuska empreende uma cena cômica na qual faz girar a lua – o homem de boina – em torno da terra, o homem de chapéu que já girava em torno de si mesmo e do sol.

Os três homens, atrapalhados, esbarram-se e empurram-se enquanto o maestro dessa dança, Valuska, lhes direciona os movimentos. Para tentar acompanhar o que se desenrola, giramos pelo bar, em um ritmo mais lento que aquele empreendido pelos dançarinos, sempre de frente para o centro da cena. Valuska parece agir como um maestro louco fazendo gestos com as mãos e com os braços que sugerem um movimento rotativo, como se agora, não mais usando sua força física para fazer girar ao sol, à lua e à terra, ele quisesse demonstrar como existe uma harmonia desse movimento impelido apenas pelo desejo de girar e girar. De repente, somos surpreendidos pelo modo como o maestro, Valuska, interrompe a dança, brecando seus três atores pelos braços de modo a deixá-los alinhados como em uma fileira. Ele nos explica, então, como a lua vai aos poucos cobrindo o sol, criando uma sombra até que não reste quase luz alguma do sol que consiga ultrapassar a lua. E isso pode acontecer em qualquer horário, as treze horas da tarde, por exemplo. Mudamos de lugar e saímos da linha enfileirada com os três elementos do universo, e nos posicionamos de modo a vê-los centralizados, com o balcão do bar ao fundo. Valuska, criando uma expectação em nós, fala que nesse momento de menor luz acontece o giro mais importante. Ele segura o sol pela nuca e o faz dobrar-se ao meio, inclinando o torso do homem para a frente e continua: "o ar se torna frio", "o ar se escurece", e aproximando-se de nossa direção, "tudo se torna escuro", "os cães uivam", "os coelhos encolhem-se", todos os animais correm de medo, diz Valuska, e "neste espantoso, incompreensível crepúsculo" até os pássaros ficam confusos e vão dormir e então, diz ele, "completo silêncio", "tudo que vive está quieto". Ele caminha em nossa direção enquanto narra o estranhamento do evento e nós damos alguns passos para trás para abrir-lhe espaço. O que acontecerá agora, no escuro, no silêncio? "O céu cairá sobre nós?", pergunta. "Um eclipse total encontrou-se conosco". Nos afastamos mais de Valuska, voltamos ao lugar no qual estávamos no princípio, após sermos acordados da hipnóse do fogo. Em um momento de silêncio, no qual Valuska faz uma pausa de sua narrativa como que para fazer-nos sentir a materialidade do silêncio que o estranho eclipse cria, voltamos a prestar atenção no entorno, todos os homens em pé, espalhados pelo espaço, atentos. A lua, o sol e a terra, imóveis, esperando o desenrolar da história, cumprindo seus papeis. Então, voltando de seu momento introspectivo, como que acordado por algo, Valuska nos diz que não precisamos temer o eclipse. Ele faz, aos poucos, o sol levantar-se, endireitando as costas do homem de camisa listrada enquanto explica-nos que a lua logo volta a mover-se e o sol está lá, outra vez. O sol volta a girar, as mãos voltadas para cima, os

dedos a mexerem-se como se fossem a chuva que cai para cima. Chega luz outra vez e "o calor inunda a terra", diz Valuska enquanto torna a fazer girar a terra e a lua em torno do sol na dança já ensaiada anteriormente. "Uma emoção profunda toma conta de cada um. Escapamos do peso da escuridão". Escutamo-lo falar enquanto recomeçamos, lentamente, nosso movimento pela sala, em busca de nosso papel nessa dança. O maestro deixa seus astros fazerem o trabalho sozinhos e gira ele também, dançando. Faz um gesto aos outros, como a chamá-los para comporem a dança também. Finalmente, ganhamos um papel. Giramos e rodamos uns em torno dos outros, em torno da lua, da terra e do sol, o único a permanecer imóvel como se fosse o centro do bar, o centro de nós, o centro do universo. Nos esbarramos, às vezes, mas continuamos o movimento. Não sabemos se somos estrelas, planetas, buracos negros, talvez, mas fazemos todos parte da dança agora, como ontem, e antes, e antes ainda. Giramos tanto que agora, pela primeira vez, estamos do lado oposto do bar, próximos do balcão. O dono do bar, de quem já havíamos esquecido, passa ao nosso lado, rápido e em linha reta, como a cortar nossa dança. Vemos, então, a porta do bar, aberta por ele: "Acabou! Fora daqui, beberam demais!". A dança se esvai, como se os astros tivessem já gastado a maior parte de sua energia. Vamos caminhando, devagar, logo atrás de Valuska, seguindo-o em direção à porta. O vemos vestir o casaco, parado a porta, de frente para o dono do bar, uma incompreensão no olhar. "Mas Sr. Hagelmayer, ainda não terminei", diz, sem esperanças de que sua fala mude algo, só por dizer. O homem lhe encara, mas não responde e Valuska sai pela porta que mostra a escuridão lá fora. O dono do bar, Sr. Hagelmayer, volta o olhar para nós, que ainda estamos no bar. Ele nos encara com seriedade. Mas não sabemos se seu olhar expressa a gravidade da necessidade banal de fechar o bar, ou o espanto pelo evento extraordinário que acabamos de presenciar.

Plano-sequência 2:
A baleia, a multidão e os mistérios da criação

Valuska caminha em direção à praça central do vilarejo, e nós, novamente como parte da cena, como se fossemos um homem-câmera[13], caminhamos logo atrás de Valuska,

[13] A ideia do homem-câmera nos remete diretamente ao filme *O homem com uma câmera* de Dziga Vertov, no qual uma série de imagens das cidades, das máquinas nas indústrias, das pessoas, expressa um

colados em seus passos. Nesse espaço aberto onde havia somente um monumento que interrompia o vazio, ao centro, vemos uma estrutura como a de um container construído com grandes placas de metal canaletadas. No vasto espaço da praça, em pequenos grupos ou sozinhos, próximos ou afastados da grande estrutura, vemos homens que ali se reúnem como se trazidos, junto com o container, pela névoa que se espalha pelo espaço aberto. Aproximamo-nos da estrutura, ora caminhando atrás de Valuska, ora a seu lado, quando nos deparamos com seu olhar aparvalhado que parece perceber ao redor algo que ainda desconhecemos. Caminhamos pela praça, passando pelos grupos de homens até aproximarmo-nos do container. Observamos sua estrutura e voltamo-nos para ver Valuska, giramos ao seu redor, como tentando perscrutar em sua face sinais do que pode vir. Seus olhos de susto, os prédios ao fundo da praça, homens que nos encaram. Valuska volta a andar e o acompanhamos em sua dança na qual desliza por entre os grupos de homens. Um homem mais velho a esquerda o encara, e enquanto caminha, vemos como Valuska vira sua cabeça fixando o olhar de volta no homem, para logo voltar-se em nossa direção, agora sustentando o olhar na direção de um homem grande que está parado entre nós. Avançamos e vemos passar homens agasalhados contra o frio imenso que a neblina acusa, alguns com gorros, outros com chapéus, e outros ainda, vestindo cachecóis. Alguns encaram Valuska, outros parecem estar com o olhar perdido em algum ponto que não alcançamos. Um come um sanduíche, outro aperta os braços contra o corpo tremendo de frio, apesar do casaco pesado que veste; um outro, ainda, fuma um cigarro. O silêncio parece impor-se e a única coisa que parece os unir, é a espera. Em nossa caminhada, por um breve tempo, perdemos Valuska de vista, perdidos que estamos tentando decifrar o olhar de alguns dos homens reunidos na praça, mas logo o recuperamos. Estamos ao seu lado e o vemos fixar o olhar no container novamente e caminhar em sua direção. Escutamos o mesmo barulho que chama a atenção de Valuska e o acompanhamos de perto para ver o que se revelará

---

movimento frenético que o homem com uma câmera se esforça por captar e transformar em uma montagem de imagens em movimento. O diretor (1983), em seus textos e manifestos, também refere-se à ideia do que concebe como o *cine-olho*, referindo-se ao pensamento do cinema como um modo de ver específico que traduz o mundo ao espectador, forncendo-lhe uma espécie de olhar emprestado, o *cine-olho.* Como diz o diretor, no texto *Resolução do conselho dos três*, "eu sou o cine-olho. Eu sou o olho mecânico. Eu, máquina, vos mostro o mundo do modo como só eu posso vê-lo" (VERTOV, 1983, p. 256). Assim, na concepção do diretor, a máquina de filmar torna-se como uma extensão do corpo daquele que filma, tanto quanto do corpo do espectador. O mundo que vemos no cinema é o mundo visto pelos olhos da máquina. A ideia do cine-olho, pode, assim, surgir aqui como figura que dá a ver um modo de visibilidade específico dos planos-sequências do filme de Béla Tarr aqui descritas, auxiliando na compreensão dessa relação entre espectador e cinema como o próprio modo operatório da arte das imagens em movimento.

quando a porta do container que range terminar de abrir-se. Ela se abre, lentamente, enquanto nos aproximamos, seguindo Valuska. Finalmente, mais próximos, vemos a cauda da baleia e um homem que no interior do container, gira o mecanismo que faz abrir a porta. Lá dentro, não se vê nada além da escuridão. E temos que esperar, pacientemente atrás de Valuska, enquanto o homem termina de abrir completamente a porta que se torna a própria rampa de entrada para o container. O homem coloca, ainda, duas tábuas com ranhuras deitadas na rampa e desce para o chão da praça carregando um banquinho e uma mesa. Esperamos. O homem senta-se na cadeira em frente à mesa. Valuska, esperando por qualquer gesto que o autorizasse a seguir em frente, considera este o momento e dá alguns passos decididos até o homem que começa a retirar as luvas e abre uma pequena caixa sobre a mesa. Valuska pergunta qual valor deve pagar. Giramos em torno da mesa e vemos como coloca decidido algumas moedas nas mãos do homem. Ele recebe um ticket e nesse momento, seguimos em sua frente e nos viramos em sua direção, vendo seu rosto completamente deslumbrado com a possibilidade de ver a baleia. Tudo se passa como se nosso olho-câmera quisesse presenciar o extraordinário a partir do olhar de Valuska, como se esperássemos ver nele, os sinais do extraordinário que talvez não sejamos capazes de captar. Enquanto subimos a rampa, olhando para o rosto de Valuska que avança, vemos, atrás dele, uma visão panorâmica da praça, dos homens reunidos. E notamos que, apesar de aberta a entrada para o container, ninguém se move. Nem ao menos olham. Agem como se nada de novo houvesse acontecido. Como se fossem incapazes de ver o que Valuska vê. Ao pé da porta, agora próximo o suficiente da maior baleia do mundo, Valuska fica imóvel, com um brilho no olhar, tentando captar a totalidade daquele evento extraordinário.

...

Como percebemos, seguindo Valuska de perto no interior do container, é impossível captar a totalidade de algo tão grandioso. Vamos acompanhando seu olhar que passeia pelas texturas do corpo da baleia. Como uma parede desgastada a partir da qual poder-se-ia reconstruir a história de uma casa. Mas as texturas da baleia, os potes de vidro, ao fundo do container, que mantém, imersos em um líquido, sombras de pequenas coisas que identificamos como sapos, cobras, morcegos, parecem contar uma história muito mais profunda sob o olhar de Valuska. A história da imortalidade, talvez, assim como para ele o sistema solar o fazia. Os olhos da baleia que o miram de volta parecem testemunhar a grandiosidade desse encontro. Paramos ao fundo do container e observamos como Valuska caminha lentamente em direção à saída, olhando cada

detalhe da baleia, a luz reaparecendo novamente em nossa visão. Ele para à saída, em baixo da enorme cauda da baleia, e ali, girando ora para um lado, ora para outro, olhando para cima, para trás, parece tentar compreender com os movimentos do corpo o que está presenciando. Valuska sai finalmente do container e ao chegar ao chão ainda se vira mais uma vez para admirar a baleia. Esperamos aqui dentro, ao fundo, observando ele afastar-se. Quando se vira para ir embora, um senhor aproxima-se e lhe pede que responda o que há lá dentro. Será um príncipe, como dizem? Ao que responde Valuska: "Não é nada disso. É uma baleia gigante que chegou. Esta misteriosa criatura veio de oceanos remotos. O melhor é que a veja você mesmo". O homem, que chama Valuska de János, faz-nos conhecer o primeiro nome de nosso personagem aparvalhado e responde não gostar nada dessa história. János diz-lhe não haver nada de mal, mas sim a grandiosidade de uma criatura criada por deus. O homem retira-se afirmando: "Isto trará problemas, János!". cada um segue para um lado da praça e continuamos observando, esperando, aqui de dentro do container, vendo os homens na praça, homens que esperam.

Plano-sequência 3:
A loucura

A massa de homens, com paus e ferros em punho, começa a marchar como se organizados em torno de um único objetivo. Como se fossemos o olhar que os acompanha de perto, um pouco dentro, um pouco fora da cena, vemos suas sombras que passam pelas paredes das construções. Nosso olho-câmera acompanha-os de perto, mas não sentimos o mesmo que esses homens, estamos ali apenas como observadores, como que alheios a seus motivos e sentimentos. Os acompanhamos de cima, tomando distância para tentar ver o alcance da massa de homens. Fixamos um ou outro rosto, mais de perto, decifrando-lhes a fúria no olhar, a expressão decidida. À névoa do espaço juntam-se os vapores que saem de suas bocas e narizes, produto da respiração ofegante de quem caminha obstinadamente no frio. Há homens velhos, novos, garotos.

...

Em meio a escuridão, um retângulo de luz. Uma porta aberta para um grande e largo corredor todo coberto por azulejos brancos. Alguns armários nas laterais, um mancebo a

esquerda. Algumas portas que devem levar a outros cômodos. Vamos entrando lentamente na luz enquanto homens armados com paus e ferros nos ultrapassam pelas laterais e adentram o corredor correndo, apressados. Um grupo segue o corredor até o fundo e somem na curva, outro entra apressado e logo abre uma porta a direita, seguido de mais um. Olhamos para dentro do cômodo, um outro corredor, menor, de onde agora saem os dois homens de preto carregando à força e violentamente um terceiro homem, vestido de branco. Provavelmente um enfermeiro ou paciente do que percebemos como sendo um hospital. Quando nós viramos, logo os perdemos de vista e nossa atenção é tomada por um novo grupo de homens que acaba de entrar pela mesma porta que entramos. Caminhamos um pouco a frente deles, tentando decifrar o que pretendem. Paramos em frente a mais uma porta no corredor onde alguns dos homens entram, desviando do restante do grupo. Algumas camas ou macas espalhadas com pessoas vestidas de branco dormindo. Atiradas para fora de suas camas à força, elas reagem, mas a fúria sem causa dos homens não os impede de começar uma onda de destruição. Enquanto um doente é arrastado pelo chão, atrás, ouvimos um barulho e viramo-nos. Outro homem quebra o que parece ser algum aparelho hospitalar com um pau, enquanto um outro, derruba um doente de sua cama. Viramos à esquerda, e vemos mais coisas sendo quebradas, vidros de remédios, móveis, e outro pacientes sendo jogados ao chão. As camas viradas, homens apanhando sem saber porque. Os agressores saem do quarto, terminada a destruição e as agressões possíveis para aquele espaço, e os seguimos de volta ao grande corredor, onde mais homens passam com paus em mãos. No fundo do corredor, um homem abre as portas de um armário à esquerda, recolhe de dentro pilhas de papeis e as espalha pelo ar. Vira-se para o lado oposto e adentra uma porta. O perdemos de vista, enquanto avançamos lentamente pelo corredor, mas ouvimos os barulhos de coisas quebrando. Um grupo de homens armados com paus atravessam em nossa frente, saídos de uma porta lateral. Avançam. Alcançamos a primeira porta ao fundo do corredor. Entramos em um espaço que leva a diversas outras portas, menos iluminadas. Um doente sendo arrastado a força por um homem atravessa nosso caminho. Outra sala à direita é invadida por dois homens. Viramo-nos para ver dentro do espaço e lá já se encontravam outros homens quebrando coisas e agredindo doentes. Continuamos. Mais uma sala de onde vemos correr um homem de pijamas tentando fugir e sendo imediatamente impedido. Dois homens lhe batem com paus e jogam sua cama longe, virando-a contra o chão. À frente, uma sala mais ampla que as anteriores, já invadida pela fúria dos agressores que atacam, todos ao mesmo tempo, os móveis, os

pacientes, as camas. Giramos ao redor, à esquerda e à direita, e só vemos coisas e pessoas sendo quebradas e agredidas. Saímos pela porta de onde já vemos outra sala sendo atacada. Um doente jogado ao chão recebe uma portada em cima do corpo que já não se move mais. Entramos na sala e vemos quando dois homens passam ao nosso lado e arrancam uma cortina que separa este de outro ambiente. Entre os dois homens, parados na divisa das salas, vemos um senhor muito velho, nu, em pé dentro de uma banheira. Paramos para olhar aquele corpo esquálido, frágil e imóvel contra um ambiente ascético e frio. Os dois homens também estão imóveis, agora, virados na direção do velho. Tudo se passa como se a aparição da figura frágil e esquálida impusesse um silêncio, uma pausa. O velho nu parece afetar os homens enlouquecidos em sua violência do mesmo modo que afeta a nós. Os ossos e a textura da pele hipnotizam nosso olhar e vemos quando, inesperadamente, os dois homens que até então observavam, tal como nós, olham-se com tristeza e viram as costas para o corpo frágil. Atrás dos dois homens, que agora retiram-se lentamente do quarto, seguem todos os outros que agora há pouco, destruíam coisas e agrediam pessoas. Algo que não sabemos nomear acontece no encontro com um corpo que expressa sua proximidade com a morte. No corredor, lá fora, outros homens voltam em direção à entrada, como se um sinal invisível tivesse se espalhado por todo o hospital dizendo: é hora de voltar. Como o estado oposto do eclipse de Valuska que impunha um silêncio até que, de repente, tudo voltava a mover-se e a viver novamente. Aqui, é o movimento de tudo, a explosão de todos os sentimentos que é, de repente, silenciada pela visão de um corpo que se aproxima do desaparecimento. Um a um, todos os homens vão retornando, reunindo-se em uma marcha bem diversa daquela que os levara até ali. Caminham lentamente, como se cansados ou tristes. Seguindo-os, vemo-los de costas, como um cortejo fúnebre, retirando-se com os paus, agora, abaixados, soltos no comprimento dos braços. Enquanto o grupo de homens caminha em direção à saída, viramo-nos lentamente para a direita, uma parede de azulejos brancos, está escuro. Mas vemos começar a surgir o rosto de János, com seus olhos arregalados que assistiram a tudo, como nós, apenas observando.

Entre a espera do mesmo e expectação do extraordinário

Se em Hitchcock há três cenas que se repetem em sua diferença, em Béla Tarr, há três cenas que, em suas diferenças, trazem o encontro entre o banal e o extraordinário. Na banalidade do encontro diário no bar, onde homens cansados reúnem-se após o trabalho e embebedam-se até que sejam expulsos às dez horas da noite em ponto, a encenação da imortalidade da vida, desempenhada sob a regência de um idiota, parece interromper a expectativa de que o dia apenas se repita, como outro qualquer. Algo de mágico acontece ali, algo extraordinário. A explicação de Valuska, ou János, sobre o funcionamento de um eclipse solar completo afigura-se como se fosse um aviso, uma premonição da mudança. É o que confirmam os rumores sobre a chegada de um incrível monstro e de um príncipe, escutados por János na madrugada após o bar durante seu trabalho noturno no jornal. O trator que puxa um enorme container trazendo a baleia dentro chega na calada da noite, sem que ninguém mais, a não ser o idiota János, o veja passar, jogando, lentamente, uma enorme sombra sobre as casas e as ruas, como se fosse capaz de engoli-las.

Béla Tarr, diz Rancière (2013b), costuma apresentar esse filme como um conto de fadas romântico.

> A estrutura do 'conto de fadas romântico' é também isto: num lugar banal – uma pequena cidade de província, com as suas rotinas e rumores –, sucede algo extraordinário: um acontecimento estranho, uma criatura vinda de algures. Este algo extraordinário divide a comunidade em duas partes desiguais: há aqueles que tem medo, porque veem o Diabo em tudo o que é novo, e aqueles – muitas vezes apenas aquele – que se apercebem da dimensão da estranheza ou da monstruosidade. (RANCIÈRE, 2013b, p. 82)

Não se trata, porém, de compreender o filme como uma alegoria, mas, antes, como um "deslocamento do realismo de Béla Tarr" (RANCIÈRE, 2013b, p. 77). É o personagem János quem mostra a materialidade sensível do realismo de Béla Tarr. Rancière (2013b) afirma que se no romance *La mélancolie de la résistance*, de Lazslo Krasnahorkai (2006) – do qual o filme é uma adaptação –, havia um ponto de vista multiforme do desenrolar da história, na qual várias personagens nos forneciam seus pontos de vista das situações, no filme, esse modelo do conto de fadas é *desviado* e acompanhamos as aventuras de um único personagem, János, que se afigura como uma "superfície

sensível", afetado por "puras visões". "A personagem privilegiada é um vidente. Ele apreende com o máximo de intensidade o que os outros absorvem sem prestar atenção" (RANCIÈRE, 2013b, p. 81). E as coisas que vê lhe afetam literalmente, e não como representação de uma moral da história. Tudo no filme, cada sombra, luz, gesto, textura é carregado de uma realidade que transpõe a tela para tocar-nos.

János, o vidente, é aquele que enxerga, na explicação de um eclipse solar, na grandiosidade da baleia que chega e na multidão que a rodeia, a imortalidade da existência. János é o personagem que vê tudo de um modo diferente, pois é aquele que não tem medo do novo e da mudança. Tudo se passa como se a textura da realidade que o filme expressa passasse pela materialidade sensível do personagem János, aquele que vê o que os outros são incapazes de ver. János é afetado pela textura da pele da baleia, é afetado pelos paralelepípedos que cobrem a praça central, pela multidão que rodeia a baleia, por cada rosto, por cada traço e ruga no rosto dos homens que o encaram de volta, por cada elemento que compõe a sala caótica do tio Elszter, pela música do tio que escuta sentado, quase invisível, ao fundo da sala. Todos os dias, enquanto a luz do dia banha cada canto da cidade, János dorme, recolhe-se em seu mundo onírico. À noite, quando a maioria dorme, ele está acordado, caminhando pela cidade distribuindo os jornais. Todos os dias, ele vê as sombras da cidade e os movimentos estranhos que povoam o vazio da escuridão, e vê o dia que nasce, o sol que surge no céu iluminando tudo outra vez; milagre como aquele do eclipse solar relatado por János, quando achamos que o mundo acabou, mas na verdade, o sol nascerá de novo. János, diferente, dos outros, está preparado para ver, naquilo que é estranho e diferente, algo novo por vir; está acostumado a esperar, não apenas que o dia se repita, mas também que o extraordinário aconteça. Mas não deixa de espantar-se. O que o diferencia dos outros é que não teme a mudança, antes, aproxima-se para observá-la de perto.

A chegada da baleia divide a cidade entre aqueles que esperam sempre a repetição do mesmo e aquele, János, que espera pela nova vida, pelo desconhecido que será sempre frustrado. É ali, na praça da cidade, entre a multidão que se acumula e o espetáculo da baleia, que János busca as pistas da mudança. Tudo se passa como se não quisesse simplesmente vê-la acontecendo, mas dela participar. As outras pessoas da cidade temem o que virá. Perguntam-lhe sobre o que tem visto pelas ruas, se poderão retornar para casa após o trabalho no fim do dia, dizem o que escutam pelas ruas: que queimaram lojas, agrediram pessoas, que tudo irá acabar, talvez seja o fim do mundo. Enquanto acompanhamos János, porém, não vemos nada disso acontecer. Seus olhos

nos mostram apenas a espera do extraordinário. Essa tensão entre a espera de János e a espera da cidade, diz Rancière (2013b), não tem começo nem fim, não pretende realizar ou responder a nada, mas deixar-se estar no *entre*, na interseção, pois não interessa à Béla Tarr narrar uma história, ligar ações a consequências, amarrar cada gesto e ação a um fim único que conduziria a uma totalidade da história.

> O cineasta interessa-se pelos corpos, pela maneira com que estes ficam quietos ou como se movem num espaço. Interessa-se pelas situações e pelos movimentos mais do que pelas histórias ou os fins através dos quais estas explicam esses mesmos movimentos, correndo o risco de lhes alterar a força. (RANCIÈRE, 2013b, p. 68)

Interessa-lhe a duração do tempo. Tudo se passa como se para o diretor fosse possível apreender o tempo nesse *entre*, na interseção entre a espera da repetição banal do dia e a espera pelo novo.

É a isso que se refere, para Rancière (2013b), a ideia de um *tempo do depois* em Béla Tarr, que

> não é o da razão reencontrada nem o do desastre esperado. É o tempo do depois das histórias, o tempo em que o interesse recai diretamente sobre a malha sensível na qual elas talham os seus caminhos entre um fim projetado e um fim advindo. (RANCIÈRE, 2013b, p. 96)

Os olhos do vidente, que acompanhamos nas caminhadas pelo vazio da cidade e depois, em meio ao caos da multidão que se acumula, parece capaz de ver simplesmente isso. János não vê os eventos que se espalham como notícias pela cidade, pois só se interessa por ver essa malha sensível das coisas sobre a qual o tempo desenha a espera. Há a banalidade das intrigas conjugais entre tia Tünde e tio Elszter, no qual János vê-se envolvido; há, ainda, a banalidade da vida – fechar a janelas da casa contra o frio, acender o fogo, esquentar a comida – e ainda, na cozinha onde János vai para buscar a comida do tio, um casal que se beija – enquanto ele come de uma marmita, ela senta-se ao se colo e lhe afaga, lhe beija, sorri. Mas essa banalidade da vida, essa desimportância daquilo que se repete a cada dia, está o tempo todo em tensão com o que a chegada da baleia anuncia: uma mudança desconhecida, mas percebida por János como algo grandioso. Enfim, um filme que mostra, na textura do real, o tempo que passa sem a preocupação de narrar uma história.

Para Rancière, esse *tempo do depois* desenha o *estilo* próprio de Béla Tarr.

> Um estilo, como se sabe desde Flaubert, não é a ornamentação de um discurso, mas sim uma maneira de ver as coisas: uma maneira 'absoluta', diz o romancista, uma maneira de absolutizar o ato de ver e a transcrição da percepção contra a tradição da narrativa. [...] No entanto, para o escritor, 'ver' é uma palavra ambígua. É preciso 'dar a ver a cena', diz o romancista. Mas o que ele escreve não é aquilo que

> ele vê e é justamente esse intervalo que faz com que haja literatura. Com o cineasta passa-se de outra maneira: aquilo que ele vê, que está diante da câmera, é também aquilo que o espectador irá ver. Mas também para ele existe a escolha entre duas maneiras de ver: a relativa, a que instrumentaliza o visível ao serviço do encadeamento das ações, e a absoluta, aquela que dá ao visível o tempo de produzir o seu próprio efeito. (RANCIÈRE, 2013b, p. 43)

Assim, em Flaubert, a escrita é aquela que dá a ver a textura sensível das coisas sem que lhe seja garantida uma linearidade entre o que o escritor vê e seu leitor verá. O importante é que essa escrita não está interessada em mover as peças do jogo apenas com o intuito de encaixá-las dentro de uma totalidade da narrativa, dando-lhes o papel, ora de causa, ora de consequência. Já em Béla Tarr, a escrita da imagem ou do movimento das coisas não considera o visível como instrumento para construir uma história, mas, antes, como a próprio textura da realidade capaz de afetar, significar, enfim, produzir efeitos por si mesma e não em uma ordem causal na qual estaria subordinada. Trata-se, portanto, de *dar tempo* para que essa textura sensível produza seus efeitos.

A textura de um pequeno vilarejo tomado pela névoa branca do frio, uma grande praça para onde tudo conflui, o pequeno quarto de János, a casa de tio Elzster com a sala do piano abarrotada de papéis e livros em uma penumbra, o jornal onde János trabalha, a recepção do hotel onde entrega o jornal todos os dias, a cozinha da mulher que vende refeições e, por fim, o hospital com seus corredores e salas. Enfim, um lugar "exemplarmente vulgar, onde se podem ritmar à *espera do mesmo* e à *espera da mudança*, onde a *tentação oferecida* e o *desastre anunciado* formam a situação em que os indivíduos desempenham a sua dignidade" (RANCIÈRE, 2013b, p. 109, grifos nossos). Um personagem, János, preocupado com a ordem do cosmos e o milagre da existência de tudo que há, inclusive a baleia; outro, tio Elszter, interessado somente em encontrar os sons puros, sem que nada mais lhe interesse. Ambos aparecem como expressão de um outro modo de ver o mundo, interrompendo a ordenação das coisas prosaicas da vida.

Béla Tarr vê, nesse lugar comum, nos corpos movendo-se, nas luzes e sombras, a textura sensível da duração do tempo, do encontro entre as duas esperas, a do mesmo e a do outro. Como afirma Rancière:

> Não há história quer também dizer que não há centro perceptivo, só um grande *continuum* feito da conjunção dos dois modos da espera, um *continuum* de modificações íntimas em relação ao movimento repetitivo normal. A tarefa do cineasta é construir um certo número de cenas que façam sentir a textura desse *continuum* e levem o jogo das

> duas expectativas a um máximo de intensidade. O plano-sequência é a unidade de base dessa construção porque é ele quem respeita a natureza do *continuum*, a natureza da duração vivida, onde as expectativas se conjugam ou se separam e onde elas reúnem ou opõem os seres. (RANCIÈRE, 2013b, p. 99-100)

Esse *máximo de intensidade* das duas expectativas é o que vemos no *plano-sequência* final, quando o hospital é invadido pela horda de homens que ocupavam a praça em torno da baleia. Há uma explosão, algo incontrolável que se espalha pela cidade culminando nas agressões e na violência. Mas o mundo não acaba, contrariando aquilo que alguns temiam. O eclipse do sol que János descreve no início do filme assusta quando chega em seu ápice, a escuridão total, mas tudo volta ao normal: o sol nasce novamente, tudo se ilumina, o silêncio termina e tudo volta a viver. Assim é também com a explosão do encontro entre as duas expectativas: a razão se escurece, os homens ficam loucos, atacam tudo ao redor, agridem-se uns aos outros. Mas ao fim, o dia volta a nascer, os homens vão embora deixando um rastro de violência e morte para trás. O exército chega à cidade para acalmar os ânimos e vemos tia Tünde conversando com um comandante. Sabemos, depois, por tio Elzster, que Tünde, junto com o delegado de polícia e com a ajuda do exército, dominaram a cidade, tomaram tudo para si. János, em estado catatônico, na maca do hospital, escuta isso de tio Elszter que lhe diz para ficar tranquilo. Não possuem mais nada, mas irão arranjar-se, viverão juntos em uma pequena casa. Tudo já está arranjado.

A baleia não é um elemento fantástico que invade a realidade do vilarejo. Não se trata de opor ilusão e realidade, mas sim, como afirma Rancière, "trata-se de colocar no seio do real um elemento fantástico que o corta em dois. Há o real das intrigas conjugais e sociais e há o real de tudo aquilo que o excede, do que não se submete à sua lógica" (RANCIÈRE, 2013b, p. 83). Duas formas da razão, portanto, quais sejam: uma sob a lógica da causalidade e outra sob a lógica da pura contingência. Esta última é aquilo que o *plano-sequência* produz nos filmes de Béla Tarr. A lenta passagem de câmera por um evento, pelos detalhes do espaço, pelos gestos e movimentos dos corpos e ainda, a sensação de incompletude constante da cena – já que, como na vida, temos sempre apenas um ponto de vista da situação –, opera a pura contingência dos efeitos das imagens no espectador. O *plano-sequência* aparece, assim, como uma *escrita* da imagem que visa descrever uma situação sem dar-lhe explicações de supostas razões que a justificariam. Tal qual aquele estilo flaubertiano apontado por Rancière, o *plano-*

sequência é o modo de ver que se deixa levar pela duração do tempo inscrita na textura das coisas, pessoas e situações, enfim, na textura do real.

A textura sensível da duração do tempo

O termo *plano-sequência* surge nas discussões de Andre Bazin – crítico de cinema e fundador da revista *Cahiers du cinema* –, em torno do chamado *neorrealismo italiano*. No período pós-guerra, na Itália, uma profusão de filmes de cineastas como Roberto Rosselini e Vittorio De Sica, dentre outros, começam a surgir colocando em cheque um certo modo de filmar que havia se desenvolvido desde o início do século XX, especialmente no cinema russo. Diante da dura realidade de um país em ruínas, com crianças abandonadas pelas ruas, sem pais e sem família, o desemprego, o racionamento de alimentos e a desestruturação político-social pela qual passava a Itália nesse momento, surge entre os diretores a necessidade de se discutir um modo de fazer cinema que dê conta da realidade presente. A questão da narrativa ou da história a ser contada é colocada em segundo plano em detrimento da capacidade do cinema de mostrar a realidade vivida através da imagem. Para esses diretores, não se tratava de problematizar o uso da *montagem*, como se a simples substituição desta pelo *plano-sequência* modificasse o teor de realidade do filme; estavam, antes, interessados em pensar o modo da narrativa, uma certa relação entre um modo de fazer do cinema e seu modo de visibilidade. O cinema, afinal, é uma maneira de olhar o mundo e pode, assim, configurar diversas relações entre uma visibilidade e a realidade.

André Bazin reflete que aquilo "que deve ser respeitado é a unidade espacial do acontecimento no momento em que sua ruptura transformaria a realidade em sua mera representação imaginária" (BAZIN, 2018, p. 99). Para Bazin (2018), a dita *montagem invisível*[14] – aquela que não pretende deixar claro o corte, mas ao contrário criar a

[14] A *montagem invisível* é aquela empregada e disseminada especialmente na produção cinematográfica dos Estados Unidos após 1914, como explica Ismail Xavier (2017). Com o intuito de produzir o ilusionismo das cenas, a montagem assim compreendida fazia parte de uma ideia de cinema no qual tudo "caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é 'parecer verdadeiro'; montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação" (XAVIER, 2017, p. 41). O autor fala ainda sobre as duras críticas direcionadas a esse tipo de cinema e aos efeitos enganadores na *fabricação* da *montagem invisível*, mas aponta que, a seu ver, o problema não está na fabricação em si mas, antes, em

sensação de continuidade da cena – teria se desgastado ao longo do tempo, tornando-se um artifício já bastante conhecido pelo público. Perdendo, assim, seu caráter de invisibilidade e de continuidade, a *montagem*, muitas vezes, apresentar-se-ia como puro artifício. Se com a *montagem* uma cena de um diálogo era composta de campo e contracampo – ou seja, câmeras que se alternavam para focar, a cada momento, a pessoa que está falando – no *neorrealismo italiano*, a ideia é manter a unidade da cena, sem cortes. "Basta, para que a narrativa reencontre a realidade, que um único de seus planos convenientemente escolhidos reúna os elementos dispersados anteriormente pela montagem" (BAZIN, 2018, p. 99). Não se trata, porém, de negar o uso da *montagem*, mas sim de pensar que a decupagem não deve comandar a narrativa; antes, deve obedecer aos aspectos da realidade. Daí a ideia de que a história a ser contada deixa de ser o elemento mais importante do cinema.

Surge, assim, a ideia de *profundidade de campo*, por meio da qual trata-se de pensar a cena como um quadro no qual se pode ver e construir situações acontecendo simultaneamente em profundidades diversas, utilizando-se da perspectiva do espaço. Mas como deixa claro Bazin,

> Isso é apenas um progresso formal! A profundidade de campo bem utilizada não é somente uma maneira a um só tempo mais econômica, mais simples e mais sutil de valorizar o acontecimento; ela afeta, com as estruturas da linguagem cinematográfica, as relações intelectuais do espectador com a imagem e, com isso, modifica o sentido do espetáculo. (BAZIN, 2018, p. 116)

A mudança técnica, portanto, não é aquilo que modifica o modo de pensar do cinema, mas antes é a ferramenta que o novo modo de pensar do cinema emprega. Bazin, desse modo, apresenta uma ideia semelhante àquela defendida por Rancière (2009a), de que não seria a evolução técnica que modificaria uma arte, mas, antes, a própria arte é que se transforma e passa a abarcar novas técnicas.

Essas mudanças não teriam afetado apenas o cinema italiano. Bazin mostra esses novos elementos operando também em outros cineastas, como Orson Welles e Jean Renoir, dentre outros. Sobre este, Bazin afirma ser aquele:

> cujas pesquisas de *mise-en-scène* esforçam-se, até a *Regra do jogo*, para encontrar, para além das facilidades da montagem, o segredo de um relato cinematográfico capaz de expressar tudo sem retalhar o

---

seus métodos e nos modos como se articula com os interesses da indústria e da ideologia burguesa. Tais discussões, como aponta Xavier (2017), tem uma importância muito grande em toda a história do cinema, influenciando o surgimento de novos movimentos e modos de fazer cinema, chegando mesmo, a fazer parte de um sistema discursivo que determinava o funcionamento da indústria cinematográfica. E é em um desses momentos de efervescência das discussões a respeito das relações entre cinema e realidade que surge o *neorrealismo italiano* e as discussões de Bazin que nomeiam o *plano-sequência*.

> mundo, de revelar o sentido oculto dos seres e das coisas sem quebrar sua unidade natural. (BAZIN, 2018, p. 120)

O que está em jogo é a ideia da *montagem* como modo de pensamento ideal para o cinema que visa o respeito ao encadeamento causal da narrativa, como em Hitchcock, por exemplo – mesmo que comportando *desvios*, referenciando-nos a Rancière (2012b) –, enquanto que o *plano-sequência* está mais próximo de um cinema que visa *distanciar-se* o menos possível do modo da percepção natural, do modo como percebemos o mundo ao nosso redor. E como afirma Bazin, trata-se de pensar em uma "regeneração realista da narrativa; esta se torna novamente capaz de integrar o tempo real das coisas, a duração do evento ao qual a decupagem clássica substituía insidiosamente um tempo intelectual e abstrato" (BAZIN, 2018, p. 120).

Vê-se como Bazin (2018), de certa forma, toma partido das ideias do *neorrealismo* contra aquelas do *realismo* anterior. Mas o que está em jogo não é a defesa de uma ou outra técnica e muito menos a afirmação de que necessariamente uma ou outra técnica estaria limitada a um determinado efeito. O embate, tanto dos cineastas *neorrealistas* quanto de Bazin é entre um modo de pensamento que subordina os modos de visibilidade ao encadeamento lógico da narrativa e um outro modo que liberaria a textura sensível do real em relação à narrativa. Como explica Ismail Xavier,

> a conclusão de Bazin é que, mesmo no nível mais imediato da apresentação dos fatos, a mais modesta montagem já impõe uma direção que tende a dar uma unidade de sentido para os eventos. O contrário tenderia a acontecer com a 'profundidade de campo' e o 'plano-sequência'". (XAVIER, 2017, p. 88)

Para Rancière (2013b, 2012b), por sua vez, não se trata de pensar a *distância* entre o cinema e a realidade, mas sim, pode-se dizer, a *distância* entre o cinema e a igualdade de qualquer um com qualquer um. Trata-se de pensar como o modo de pensamento do cinema configura uma *comunidade sensível*. Assim, pode-se afirmar que a *montagem,* em Rancière, pode ser compreendida como um modo de pensamento no qual um *jogo livre*[15] de associações configura uma igualdade entre os diversos

[15] O conceito de jogo livre aparece teorizado em Kant (2012) a partir da ideia de que o julgamento estético se daria em um liberdade das faculdades em relação ao interesse. Trata-se de compreender o estado estético a partir da ideia de que ele seria algo diverso em relação ao ordinário. É o que Schiller (2013) compreende na releitura que faz da ideia de *jogo livre*, a partir da qual pode-se pensar que ele operaria uma suspensão entre a aparência e a realidade, entre a forma e a matéria e entre a razão e a sensibilidade. O pensamento de Kant e de Schiller em torno do *jogo livre* será tratado mais a frente de maneira mais aprofundada. No contexto da *montagem*, faz-se suficiente compreendê-lo como um modo de visibilidade e de pensabilidade no qual o sensível está dissociado de uma função ou utilidade em relação ao todo. Basta, assim, compreendê-lo como o modo operatório da *montagem*, cuja característica principal seria a não hierarquização das coisas, a indiferenciação entre forma e matéria entre razão e

elementos. Não há, nesse jogo, hierarquias e as lacunas deixadas entre uma imagem e outra, entre uma sequência e outra, podem ser preenchidas por qualquer um. O *plano-sequência*, por sua vez, pode ser pensado, a partir da interpretação do autor, como uma escrita da duração, uma teia do tempo na qual as linhas vêm prender-se configurando novas significações e visibilidades.

> No *continuum* da sequência, todos os elementos são, ao mesmo tempo, interdependentes e autônomos, todos estão dotados de uma igual potência de interiorização da situação, isto é, da conjunção das expectativas. É este o sentido da igualdade, própria do cinema de Béla Tarr. (RANCIÈRE, 2013b, p. 102)

A *montagem* e o *plano-sequência* podem ser compreendidos como dois modos diversos de pensamento que jogam com o tempo e com o espaço. A primeira cria uma sequência de situações, eventos e gestos entre os quais restam sempre lacunas, espaços, fendas a serem preenchidas ou a permanecerem vazias. O *plano-sequência*, por sua vez, faz do espaço a própria materialidade do tempo, como se o tempo se materializasse pelo simples fato de tentarmos apreender sua totalidade com um olhar sem cortes que está fadado a falhar em seu intuito.

Rancière aponta para o surgimento desse *tratamento sequencial do tempo* como uma característica que teria surgido na literatura, antes mesmo do cinema.

> Chamo assim o tratamento que constitui a narrativa por blocos desiguais e descontínuos de espaço-tempo, por oposição ao modelo da representação, que é o da cadeia temporal homogênea de causas e efeitos, de vontades que se traduzem em acontecimentos e de acontecimentos que acarretam outros acontecimentos. O tempo instituído pela revolução literária é um tempo sequencializado, dividido em blocos de presentes amontoados uns sobre os outros que poderiam ser, por antecipação, chamados de planos-sequências. (RANCIÈRE, 2012b, p. 56)

Assim, desde a literatura romanesca, o *plano-sequência* opor-se-ia ao pensamento aristotélico especialmente nos modos de lidar com o tempo e com o espaço, não podendo ser compreendido como apenas um nome que se reduziria a referenciar uma técnica específica do cinema, mas, antes, assim como o cinema, trata-se de pensar o *plano-sequência* como uma homonímia de múltiplos sentidos, mas que aponta para um modo de pensamento que se opõe à ordenação causal. Nesta, há um começo, um meio e um fim; o que quer também dizer que há um passado, um presente e um futuro, e que o caminhar entre esses três tempos se dá de maneira linear. O espaço apareceria aí, apenas como suporte para o desenrolar do tempo. Não há, nessa ordenação, a sobreposição de

---

sensível. Desse modo, o jogo livre se dá no modo de colocar em relação coisas que, de partida, não teriam conexão lógica alguma.

camadas temporais, tampouco lacunas ou fendas no espaço. Diferentemente, o que o tempo sequencializado configura, tanto na literatura quanto no cinema – sob o nome de *plano-sequência* –, é uma desordenação espaço-temporal. Nela, qualquer coisa tem poder de expressão e qualquer um pode ser afetado e transformar a matéria sensível – da escrita ou da imagem – em modo de vida. Nesse modo de pensamento "cada momento é um microcosmo. Cada plano-sequência deve-se à hora do mundo, à hora em que o mundo se reflete em intensidades sentidas por corpos" (RANCIÈRE, 2013b, p. 54).

Plano-sequência e montagem: uma transposição para a escrita

Para pensar a *montagem* em Rancière a partir de Hitchcock foi preciso mostrar a narrativa e seu encadeamento de ações para depois desconstruí-las em suas falhas e desvios. A transposição da escrita das imagens em movimento para a escrita das palavras pôde contar com os pontos finais, as vírgulas e outras interrupções características da língua. Ainda, quando a porta do alçapão do campanário se fecha impedindo-nos de ver o que realmente ocorrera ali, há, de certa forma, uma equivalência com o modo de descrição da cena com palavras, pois aí colocamos um ponto final e partimos para a próxima cena, deixando essa lacuna para ser preenchida posteriormente ou para permanecer vazia. Enfim, a operação de transposição do filme para a escrita encontra um caminho mais fácil, pois o que está em jogo na *montagem* é um modo de recortar e unir fragmentos, ora concatenando-os em uma lógica causal, ora desviando-se desta desenhando fendas no papel.

Por outro lado, para pensar o *plano-sequência* em Rancière a partir de Béla Tarr, a transposição do cinema para o texto fez-se mais complicada. Pensou-se começar por mostrar os fragmentos de um filme, dois ou três *planos-sequências* completos, com o intuito de dar a ver que estes significam mais no interior do filme do que o conjunto dos planos para formar uma trama intricada. Assim, se, na *montagem,* partiu-se do mais completo ao mais fragmentário, no *plano-sequência*, partiu-se dos fragmentos. Mas não se trata do mesmo tipo de fragmento da *montagem*, pois aqui, o fragmento é longo e durável. E aí está a questão: como transpor para o texto a continuidade do tempo sem pausas e interrupções quando a escrita é necessariamente cheia de pausas? Usou-se,

assim, a ideia de que somos a câmera; de que esta são nossos olhos que caminham pelas cenas acompanhando os eventos, os corpos e seus gestos. Nos afastamos ou nos aproximamos, segundo o interesse e enfoque do que queremos ver.

Bazin reflete sobre a questão da transposição entre a literatura e o cinema de maneira particular. A partir de uma análise do filme *O balão vermelho* que conta a história de um garoto que encontra um balão que o segue como se fosse um cachorro de estimação, Bazin (2018) estaria interessado em discutir os limites e os ganhos do emprego da *montagem* no cinema. Ao afirmar que a *montagem* não deve ser utilizada quando a situação exigir que haja uma presença simultânea de dois ou mais elementos, Bazin estaria interessado em pensar o teor de realidade de um filme ou de uma cena. Usando como exemplo o garoto com seu balão, o autor afirma que o filme não teria o mesmo efeito caso resolvesse utilizar-se da *montagem*, separando o garoto de seu balão para criar a ilusão de antropomorfismo do objeto. No filme, a decisão de usar a prestidigitação, na qual o balão é controlado por um fio transparente, invisível à câmera, teria sido muito mais inteligente, diz o autor (2018), fazendo com que as cenas ganhassem um teor de realidade ao incluir, em um único plano, o garoto e o balão. A partir dessa reflexão, o autor conclui:

> A montagem, tantas vezes é tida como a essência do cinema, é, nessa conjuntura, o procedimento literário e anticinematográfico por excelência. A especificidade cinematográfica, vista por uma vez em estado puro, reside, ao contrário, no mero respeito fotográfico da unidade do espaço. (BAZIN, 2018, p. 94)

Não se pretende, com isso, concordar com a afirmação de Bazin em relação a uma ideia de pureza do cinema, mas sim apontar para o modo como o autor compreende que a *escrita literária*, tal qual o cinema pensado antes por Eisenstein, opera uma *montagem*. Se isso ficou claro no processo de transposição da trama de Hitchcock da imagem para a escrita, como pode-se pensar a relação da escrita com o *plano-sequência*? Pode-se, é claro, partir da ideia de que o *plano-sequência* e a *montagem* não são técnicas, mas, antes, modos de pensamento – tal qual discorreu-se até aqui. Esse é o ponto fundamental da afirmação de Rancière relativa à literatura, qual seja, que ela teria sido a primeira das artes a introduzir a ideia de um tempo sequencializado. Do mesmo modo, pode-se afirmar que Bazin (2018) parte do mesmo ponto – o *desvio* da *montagem* compreendida como técnica para uma outra que revela um modo de pensamento – para afirmar que a *montagem* é um procedimento literário. Ambas as operações – *montagem*

e *plano-sequência* – configuram um modo de visibilidade do mundo como compreendido na interpretação de Rancière:

> Béla Tarr insiste nisto: se a montagem, enquanto atividade separada, tem tão pouca importância nos seus filmes, é porque ocorre no seio da sequência, que não para de variar em si mesma: num só *take*, a câmera passa de um grande plano sobre uma salamandra ou um ventilador para a complexidade das interações no salão de uma taberna; sobe de uma mão até um rosto antes de o abandonar de seguida para alargar o enquadramento ou para passar em revista outros rostos. [...] Uma infinidade de variações ínfimas entre movimento e imobilidade. (RANCIÈRE, 2013b, p. 100-101)

Tudo se passa, para Béla Tarr, como se o modo de pensamento da *montagem* – aquele que reúne fragmentos diversos e variados – pudesse ser inserido na própria lógica do *plano-sequência.* Haveria, assim, no pensamento de Rancière, tanto quanto no cinema a partir do *neorrealismo italiano*, um embate entre um e outro modo de pensamento, uma tensão entre a vontade – aquela do prestidigitador como Hitchcock – e o involuntário – a contingência do empenho por apreender a materialidade do tempo em Béla Tarr. Rancière (2013b) diz que a própria vida é feita de um conflito entre uma vontade que projeta um tempo futuro e uma não-vontade que espera a contingência da vida acontecer. Foram muitos os filósofos que compreenderam isso de modos diversos, Nietzsche (1992), Kant (2012), Schiller (2013), Baumgarten (1993). Muitos nomes dados a um mesmo intento, diria Rancière, qual seja, pensar o elo rompido entre uma *aisthesis* e uma *poieses*.

Mas para o Rancière (2004), não se trata de buscar uma reconstrução de tal elo, mas sim de pensar tais oposições como a própria configuração do mundo em que vivemos, do próprio modo de pensamento e de visibilidade do regime sob o qual vivemos, o *regime estético*. O que é interessante no autor é o fato de não considerar tal contradição interna como uma espécie de crise ou dialética que deveria ser solucionada ou caminhar para uma síntese, mas, antes, como aquilo que, por um lado, organiza nosso modo de viver, associando espaços a indivíduos, aparências à funções, mas também, aquilo que desorganiza tal ordenação. Como afirma Aspe (2013):

> Essas 'contradições' do regime estético da arte são os muitos polos que constituem os elementos inseparáveis de uma dialética entendida como um trabalho da divisão. Esse trabalho não é ultrapassado numa unidade superior, numa reconciliação sintética dos termos ou no puro movimento de autossuperação que chamaria como tal toda contradição. Muito pelo contrário, o trabalho da divisão consiste em lutar contra a tentação de resolver a tensão que aparece inevitavelmente entre os polos. Permanecer na suspensão é permanecer na exploração desse espaço polar, e mostrar sua dinâmica

> própria que permite manter vivo o objeto dividido – no caso, 'a arte'. (p. 73)

O que essas oposições mostram é a ideia de que não haveria uma ligação natural entre as coisas, mas, sim, a pura contingência. E para Rancière, o diretor Béla Tarr expressaria tal tensionamento em seus filmes, nos quais configura-se "um lugar exemplarmente vulgar, onde se podem ritmar a espera do mesmo e a esperança da mudança" (RANCIÈRE, 2013b, p. 109)

A *montagem* e o *plano-sequência*, assim, quando compreendidos como pensamento, parecem colocar em jogo a questão do modo de aproximar-se de seus objetos. Afastar-se em um voo alto no qual se pode ver tudo ou aproximar-se a tal ponto que a visão e o visto se confundem. E nesse jogo, o modo de pensamento apresenta uma maneira de ver.

CAPÍTULO II

Modos de ver

Um estranho crime e um não-detetive

Em *Os assassinatos da Rue Morgue*, de Edgar Allan Poe (2012), o narrador fala-nos sobre as reflexões que lhe ocuparam o pensamento após alguns acontecimentos que presenciara durante uma estadia em Paris, em algum ano do século XIX. Conta-nos sobre um homem que ali conhecera, em uma biblioteca na Rue Montmartre, quando buscavam, ambos, um mesmo livro; "um livro mui raro e mui notável" (POE, 2012, p. 304). O homem era Monsier C. Auguste Dupin, com quem logo travaria uma estreita relação; interesses em comum, assim como certo gosto por um modo de vida às avessas em relação ao ordinário os fez decidirem-se por viverem juntos em Paris – ao menos durante o período em que o novo amigo de Dupin, aquele que nos narra a história, permaneceria na cidade. Dupin era, para o amigo, um exemplo de um homem com uma "peculiar capacidade analítica" (POE, 2012, p. 306); tema sobre o qual traça análises que compartilha com o leitor no texto que apresenta, não como um relato qualquer, mas, antes, como uma reflexão sobre o que seria uma mente verdadeiramente analítica. Decerto que se tratava de concebê-la não como uma mente simplesmente engenhosa, mas aquela capaz de perceber aquilo que ninguém mais pode e de gerar cadeias de raciocínios que ninguém mais é capaz.

Tomada a decisão de que compartilhariam suas vidas por um período de tempo, o novo amigo de Dupin encarregou-se, então, como conta o narrador, de alugar e decorar a casa onde viveriam, em

> um estilo que se adequava à melancolia um tanto fantástica de nosso temperamento em comum, uma mansão dilapidada e grotesca, havia muito abandonada devido a superstições cujo teor jamais indagamos, e equilibrando-se precariamente rumo ao colapso em uma área afastada e desolada do Faubourg St. Germain. (POE, 2012, p. 305)

Montado o cenário – uma casa peculiar para um homem com uma capacidade analítica particular e seu amigo, astuto observador dessa excentricidade – resta, agora, ao narrador, dar-nos mostras das habilidades de Dupin para melhor compor suas reflexões. Assim, avisa-nos que aquilo que leremos adiante não deve ser entendido como se ele estivesse "particularizando algum mistério ou redigindo algum romance" (POE, 2012, p. 306), trata-se, antes, de um exemplo que irá dar a ver suas observações sobre uma verdadeira mente analítica operando.

O narrador conta-nos, assim, o terrível crime com o qual depararam-se, ele e

Dupin, em uma edição vespertina da *Gazette des Tribunaux*: sob o título de *Assassinatos extraordinários*, a matéria relatava o misterioso caso no qual, em um bairro afastado da cidade, na Rue Morgue, vizinhos haviam escutado gritos terríveis na madrugada vindos da casa onde viviam Madame L'Espanaye e sua filha. Os oficiais de polícia que logo acudiram aos chamados, acompanhados de um grupo de pessoas que foi acordado pelo barulho, conseguiram arrombar a porta da casa e subir as escadas enquanto ainda escutavam os gritos. As vozes escutadas vinham, ao que parecia, de duas pessoas; uma delas parecia falar em francês e uma outra, segundo testemunhas diversas, fora percebida ora como sendo a de um alemão, ora a de um inglês, ora a de um espanhol; enfim, um relato sem acordo vindo de testemunhas, coincidentemente, de diversas nacionalidades. Após quatro lances de escadas, sem que encontrassem com os bandidos ou com as vítimas no caminho, chegaram a um grande aposento nos fundos da casa que estava trancado por dentro. Quando conseguiram forçar a passagem para dentro do aposento, viram, finalmente, a cena do crime: um caos completo com as mobílias jogadas e destruídas, o colchão atirado ao chão, uma navalha ensanguentada sob uma poltrona, mechas de cabelos arrancadas pela raiz, dinheiro, joias e colheres de prata no chão, um pequeno cofre deslocado de seu lugar original e aberto (POE, 2012). O cadáver da filha de Madame L'Espanaye foi encontrado enfiado na chaminé da lareira, de cabeça para baixo; em um espaço tão apertado que fora necessária a força de vários homens para retirá-lo dali. O cadáver da mãe, por sua vez, foi encontrado do lado de fora da casa, em um pequeno pátio de fundo para onde voltava-se uma das janelas do aposento descrito anteriormente. Completamente mutilada, a garganta de Madame L. havia sido dilacerada a tal ponto que ao erguerem seu corpo do chão, viram sua cabeça soltar-se do corpo e cair.

O enigma estava armado. Em um quarto completamente fechado, com a porta trancada por dentro e com trincas internas nas janelas, alguém havia entrado, cometido dois assassinatos e – no mesmo momento em que os vizinhos e a polícia adentravam a casa pela porta da frente, ainda escutando os gritos do crime – fugido não se sabe como ou por onde. O dinheiro e as joias deixadas para trás apontavam, ainda, para a ausência de um motivo; afinal, se o intuito do crime fosse o roubo – por mais hediondo que fosse o cenário – haveria, ainda, uma motivação, uma justificativa para que a ação tivesse se iniciado, deixando, para o imponderável da cena, alguma explicação causal dos possíveis motivos que tivessem *desviado* o plano inicial. Mas a ausência de motivo estava clara no fato de que todas as coisas de valores ainda estavam na casa, jogadas ao

chão em meio ao caos de mobílias e sangue. O próprio jornal, diz o narrador, afirmava que a polícia não tinha nem pistas de como solucionar o enigma. Todos os elementos da cena do crime pareciam apontar para um caso insolúvel, para a total arbitrariedade dos fatos que impedia qualquer tipo de investigação e de dedução analítica.

Diante de tal cenário, os dois amigos, Dupin e o narrador, intrigados com o caso, usaram sua influência para visitar a cena do crime instigando-se mutuamente a pensar saídas para a resolução do crime. O narrador nos conta de como acompanhou Dupin durante uma longa e detalhada observação que se iniciou pela parte de fora da casa, em todo seu entorno, até o pátio externo traseiro. Entraram, então, no interior da casa, onde se demoraram no cômodo dos fundos onde o corpo da filha de Madame L. fora encontrado. Dupin, segundo narra o amigo, pôs-se em um silêncio completo até o dia seguinte – deixando-o ansioso por saber sua opinião sobre o caso. Mas foi só na manhã seguinte que Dupin revelou ao amigo que havia desvendado o crime; para a total surpresa deste que lhe afirmou não ter percebido nada de diverso daquilo que já havia sido relatado pelos jornais. Questionando Dupin sobre como poderia ter chegado a uma resolução, o amigo recebe como resposta que a solução nem sempre pode ser encontrada nas profundezas de um acontecimento e sim na superfície; trata-se, diz Dupin, de não estar próximo demais do objeto, evitando o risco de perder a visão do todo.

Explicando ao amigo como solucionara o caso, Dupin afirma: "parece-me que o mistério é considerado insolúvel pelo mesmo motivo que deveria fazer com que fosse tido de fácil solução – quero dizer, pelo caráter *outré* de suas circunstâncias" (POE, 2012, p. 318). Afinal, continua, "é nesses *desvios* do plano do ordinário que a razão encontra seu caminho, se é que o encontra, na busca da verdade" (POE, 2012, p. 318, grifo nosso). Assim, dever-se-ia perguntar não simplesmente por aquilo que havia ocorrido, diz ele, mas sim por aquilo que havia ocorrido somente nessa circunstância, mas que nunca acontecera antes. Pode-se dizer que Dupin propõe que se trata de ater-se ao extraordinário da cena não a partir de um olhar ordinário, mas a partir de um olhar também extraordinário. Dupin mostra para o amigo como solucionou o caso a partir do direcionamento desse modo de pensar para quatro pontos específicos do enigma.

O primeiro deles tratava de compreender a peculiaridade dos relatos das testemunhas e dos policiais em relação às características das vozes escutadas quando adentraram a casa de Madame L. Uma delas, como dissemos, fora interpretada por diversas pessoas como sendo a de um francês, já a outra, havia se apresentado como um

ponto de divergência de interpretações. Mas, afirma Dupin,

> a peculiaridade não é o fato de discordarem, mas que um italiano, um inglês, um espanhol, um holandês e um francês, em sua tentativa de descrevê-la, falassem cada um como sendo *de um estrangeiro*. (POE, 2012, p. 320)

Esse primeiro elemento, segundo Dupin, teria lhe causado uma impressão tão forte que seria suficiente para direcionar o restante da investigação já a partir de uma suspeita específica; que aqui deixaremos guardada para o final, seguindo a lógica da revelação feita pelo personagem. O segundo ponto, para o qual volta-se seu processo de dedução da solução do enigma, é o modo como o criminoso poderia ter escapado tão rápido de dentro do aposento, estando este trancado por dentro. Ele explica, assim, como, observando as janelas do quarto, percebeu que um dos parafusos que fechavam as janelas estava, na verdade, quebrado sem que se percebesse à primeira vista. Com um pequeno teste, quando da visita à cena do crime, havia percebido que a janela tinha uma espécie de mecanismo que podia explicar como o criminoso havia saído por ela e ao fechá-la pelo lado de fora, o trinco teria voltado naturalmente para o lugar, trancando-a por dentro. Do lado de fora da janela havia observado, ainda, a haste de um para-raios pelo qual alguém com extrema destreza poderia ter-se pendurado tanto para sair pela janela quanto para por ela entrar, supondo-se que nesse momento estivesse aberta. Ele frisa, porém, que se considere, à princípio, essa agilidade algo fora do comum – o que seria logo explicado na solução do enigma. O terceiro ponto, continua Dupin, trata-se da ausência de um motivo para o crime, haja visto o dinheiro e os outros objetos de valores não terem sido retirados da casa. Por último, Dupin aponta para o modo como o corpo da filha de Madame L. fora enfiado dentro da chaminé, demonstrando um caráter *extremamente outré* em relação às ações humanas, mesmo às mais atrozes, e, ainda, a força imensa que tal ato exigira, cujo resultado teria demandado a força de diversos homens para desfazê-lo.

Dupin pede, então, ao amigo que, tendo em mente os quatro pontos que tornam esse caso único, leia um trecho de um texto que fornece descrições do "grande orangotango fulvo das ilhas indonésias", cuja "estatura gigantesca, a força e a agilidade prodigiosas, a ferocidade selvagem e as propensões imitativas desses mamíferos são suficientemente bem conhecidas de todos" (POE, 2012, p. 328). Após essa leitura, relata-nos o amigo que logo percebera o processo de dedução que Dupin sugeria. Continuando sua explicação sobre como solucionara o caso, Dupin explica que desconfiava da presença de um francês na cena do crime, da qual testemunhas teriam

relatado escutarem a voz. Em suas suposições, este não teria cometido nenhum crime, antes, seria apenas o dono do macaco fugido e estaria, provavelmente, presente na cena como resultado de ter acorrido atrás do animal tentando evitar qualquer desgraça. Dupin colocara, assim, um anúncio no jornal em busca do dono do macaco, informando que este estaria em sua posse. Sua intenção era solucionar essa última parte do caso para a qual ainda não tinha nenhuma evidência, apenas uma suposição. A chegada, então, do homem, um marinheiro, atraído pelo anúncio, confirma a dedução de Dupin que faz com que o dono do macaco confesse sua parte na história. O macaco que havia sido trazido de barco pelo marinheiro havia ficado alguns dias presos em seu apartamento a espera de um bom negócio com sua venda. Certa noite, o animal conseguira escapar do apartamento levando consigo a navalha com a qual o marinheiro barbeava-se. Este correu atrás dele pelas ruas, preocupado com o perigo desse acidente. Ele relata, então, à Dupin, como a luz acesa na janela aberta da casa de Madame L. atraíra a atenção do orangotango que logo subira pela haste do para-raios e adentrara a casa pendurado na folha da janela aberta – tal qual imaginara Dupin. O horror da cena que se seguira fora presenciado pelo próprio marinheiro que havia conseguido subir e pendurar-se na haste do para-raios também, sendo impedido de continuar pela distância que o separava da folha da janela. O orangotango reproduzia, no rosto de Madame L., os movimentos que havia visto o marinheiro fazer com a navalha em seu próprio rosto para fazer a barba. Até que, com os gritos da senhora, o orangotango tornara-se irritado e violento, deixando os corpos da senhora e da filha no estado em que foram encontrados na cena do crime. Após assassiná-las, jogou o corpo da filha lareira acima e o da velha senhora, pela janela.

Nesse ponto, o amigo de Dupin narra a admiração que sente pela capacidade analítica de nosso *detetive*. Aliás, esse era seu intuito ao relatar-nos tal processo de desvelamento de um enigma: fornecer um exemplo do modo extraordinário com que Dupin exercia suas habilidades analíticas. Mas porque este homem, Dupin, fora capaz de desvendar aquilo que nenhuma outra pessoa na cidade conseguira? Nem as testemunhas, nem os policiais ou detetives profissionais, nem os jornalistas ou curiosos de plantão. O que havia de diferente nesse homem que nem ao menos era treinado profissionalmente para a resolução de tais situações? Vimos como seu processo de dedução opera na análise dos pontos que o levaram à solução do caso, mas vimos também como seu amigo, ao ver e ouvir os elementos que compunham o processo de dedução de Dupin deduzia, ele também, os mesmos resultados a que chegara aquele. O

mesmo se passa com o leitor que, ao ler o caso, fica tão intrigado quanto toda a população de Paris ficara, mas que, ao ter em mãos os elementos que compõe a solução do caso, apresentados nas palavras de Dupin, também se sente logo capaz de operar as mesmas deduções que ele, chegando às mesmas conclusões. Tudo se passa como se, tendo os mesmos elementos em mãos, qualquer mente analítica – não importando os diferentes graus dessa capacidade – conseguisse chegar às mesmas conclusões e ligações. O que há, então, de diferente em Dupin?

Assim como os policiais e como seu amigo, Dupin tivera acesso à cena do crime e aos relatos das testemunhas, mas vira, nesse mesmo cenário, coisas que ninguém mais vira, escutara, dos relatos, coisas a que ninguém dera importância. A dedução de que a voz identificada por cada testemunha como sendo estrangeira era na verdade uma voz inumana, viera naturalmente, como viria a qualquer um que tivesse nisso percebido algo de diverso, ou *outré*, nas palavras do próprio narrador. Todo o restante da análise abrir-se-ia naturalmente. Tratando-se de algo inumano, a possibilidade de que se tivesse que pensar em capacidades e destrezas impossíveis a um ser humano – como a força para enfiar um corpo chaminé acima ou a destreza para pendurar-se na folha de uma janela e dela pular para a haste do para-raios na parede e dali, ainda, para o chão – aparece como algo natural a um processo investigativo. Não se trata, portanto, de pensar que Dupin tenha sido o único a solucionar o caso porque teria uma capacidade de dedução mais habilidosa do que uma outra pessoa qualquer – assim como não se tratava de pensar que o assassino seria um humano com características sobrenaturais –, mas sim que Dupin apenas percebia as coisas de um modo diverso e que assim também as experienciava.

Disso nos fornece indícios o relato feito por seu amigo sobre as excentricidades de Dupin que compartilhara no período em que viveram juntos. "Houvesse a rotina de nossa vida nesse lugar chegado ao conhecimento do mundo, teríamos sido reputados loucos – embora, talvez, loucos de natureza inofensiva. Nossa reclusão era absoluta" (POE, 2012, p. 305). Não recebiam visitas e o endereço da casa havia sido mantido em sigilo para todos os conhecidos e amigos de ambos. Dupin, continua o amigo, era um "enamorado da Noite em si mesma". Excentricidade que os fazia viverem de modo peculiar:

> A negra divindade não poderia nos fazer companhia permanente; então, simulávamos sua presença. Aos primeiros raios da aurora fechávamos todas as maciças venezianas de nossa casa, acendendo um par de círios que, fortemente perfumados, lançavam apenas a luz mais débil e espectral. Com a ajuda deles enchíamos nossas almas de sonhos – lendo, escrevendo ou conversando, até sermos advertidos

> pelo relógio da chegada das genuínas Trevas. Então passeávamos pelas ruas, de braços dados, continuando os assuntos do dia, ou perambulando para muito longe até avançada hora, buscando, em meio às fantásticas luzes e sombras da cidade populosa, essa infinidade de excitação mental que a tranquila observação pode proporcionar. (POE, 2012, p. 305)

Esse modo de vida diverso, que o coloca totalmente fora da racionalidade de uma vida comum, o torna capaz de ver aquilo que ninguém mais vê. Se Dupin é o único a perceber uma outra cena e um outro acontecimento do crime é porque ele habita já um outro mundo, porque vive já segundo um outro modo de pensar e de perceber o mundo.

Para Rancière (2017a), Dupin é a figura do detetive com a qual nasce o romance policial, ao contrário do que afirmavam a história e a sociologia que viam nos mistérios e crimes desse novo gênero literário a expressão das preocupações típicas de uma época: o crescimento desenfreado das cidades com suas ruas escuras e tortuosas somado ao enorme afluxo de pessoas miseráveis vindas do campo e do estrangeiro; cenário insalubre e descontrolado onde a criminalidade encontraria um espaço perfeito para espraiar-se. Rancière (2017a) afirma que, mesmo com as semelhanças entre o cenário urbano descrito por Poe e as ruas de Paris do século XIX, a

> morte enigmática sobre a qual o narrador e seu amigo Dupin supostamente lêem na narração da edição da noite da *Gazette des tribunaux* não se parece em nada aos crimes que ocupam cotidianamente essa gazeta e às imagens da criminalidade da época a ela associadas (RANCIÈRE, 2017a, p. 83-84, tradução nossa)

Estas raramente apresentavam um enigma. Uma rápida investigação pelo bairro já bastaria para colher alguns relatos da vizinhança sobre a relação abusiva que já existia entre um casal do qual a mulher fora encontrada morta, ou a inimizade entre dois conhecidos dos quais um encontrava-se morto jogado na rua. "O assassinato é, em suma, o último ato de uma história de violência já manifesta" (Rancière, 2017a, p. 84, tradução nossa). Se havia um enigma a ser descoberto, este não passava pelo desvelamento do autor do crime e das circunstâncias da morte, antes,

> a única ciência que intervém no caso é aquela dos médicos cujos relatórios minuciosos de autópsia permite aproximar o efeito de sua causa, estabelecendo a data provável do assassinato, a natureza das feridas e dos instrumentos que serviram a levar ao golpe fatal. (RANCIÈRE, 2017a, p. 84, tradução nossa)

Assim, o nascimento do romance policial, imputado, como aponta Rancière (2017a), ao conto *Os assassinatos da Rua Morgue*, não pode ser explicado inteiramente como simples expressão de um tempo, como se reproduzisse os acontecimentos absurdos de uma cidade em expansão e a lógica investigativa policial que a ela

respondia. O crime que o gênero policial apresenta como seu objeto, afirma Rancière (2017a), é impensável tanto em sua execução quanto em sua motivação. E o modo investigativo que o soluciona não se assemelha nem um pouco com aquele empregado pelas forças do Estado. Trata-se, portanto, de afirmar que aquilo que caracteriza e que marca o gênero policial é o surgimento de uma nova figura: o detetive *antipolicial* ou *não-policial*. Aquele que, tal qual Dupin, descobre a solução para o crime, não porque opera a mesma lógica de um investigador profissional – seja ele empregado pelo Estado ou um detetive particular –, mas sim por operar um outro modo de pensamento, por habitar um mundo perceptivo completamente diverso do ordinário. Como afirma Rancière,

> este não é um detetive particular ou amador. Ele é, propriamente, um não-policial ou um antipolicial, um homem cujo estatuto social e o modo de pensamento se opõe àquele dos funcionários destinados à gestão ordinária de crimes e formados no tipo de racionalidade que esta supõe. O detetive que dá ao romance policial seu agente próprio é exatamente um *outsider*, alguém que vê de outra maneira porque ele é exterior às lógicas de visão produzidas pelas funções sociais de gestão das populações e de manutenção da ordem pública. (RANCIÈRE, 2017a, p. 86, tradução nossa)

Se Dupin percebe aquilo que ninguém mais percebe é porque seu modo de pensamento não está pautado em um encadeamento causal ordinário. Pode-se dizer que ele opera um tipo de relação entre as coisas, os acontecimentos e os caracteres tal qual aquele do cinema, que não está interessado em produzir uma cadeia causal de fatos do qual nada possa escapar, mas sim, em configurar um espaço de relação entre as coisas que as faça estarem ligadas por um outro modo de pensar: aquele que autonomiza o sensível em relação à razão. Dupin pode, assim, ser aproximado do personagem do filme de Béla Tarr, *As harmonias de Werckmeister*: János. O idiota que vê tudo de um modo diverso dos outros justamente por ser aquele que não está preocupado com a ordenação da vida ordinária. Seu interesse está em um lugar bem mais distante, diverso das preocupações da vida comum; János pensa no inexplicável da vida, no caos do universo, no modo com que os astros se organizam para trazer ou tirar a vida da terra. Ambos os personagens, János e Dupin, cultivam um mesmo hábito: o de venerar a *negra divindade*, a noite. Seus olhos estão já habituados a perscrutar na escuridão, a ver as sombras fantasmagóricas que a noite produz e ambos sabem já que não devem temer a noite, que não devem duvidar do inumano e da surrealidade que ela traz.

Rancière afirma que

> O novo gênero policial nasce como um gênero ficcional paradoxal: a

> elucidação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos dos quais a racionalidade própria consiste em sua distância radical em relação a todas as formas conhecidas de encadeamento causal de ações humanas que lhes são comparáveis. (RANCIÈRE, 2017a, p. 86, tradução nossa)

Pode-se afirmar que uma mesma racionalidade opera no filme de Béla Tarr a partir do personagem János. O idiota, assim, seria filho daquela figura do detetive que surge na literatura policial do século XIX; ele expressaria um modo de pensamento que teria surgido nesse momento, não como sintoma do crescimento urbano e da criminalidade a ela associada, mas sim como uma nova configuração sensível que teria deixado de se pautar na racionalidade causal aristotélica para pensar um sensível autônomo. Como afirma Rancière, sobre János:

> O que o afeta são puras visões – uma massa negra na rua, uma multidão numa praça em volta dos braseiros, o corpo do monstro –, mais tarde, sons: as palavras de ordem do levantamento popular que nós próprios só percebemos como sendo as palavras que lhe ecoam na cabeça e lhe aumentam a intensidade do olhar. A personagem privilegiada é um vidente. Ele apreende com o máximo de intensidade o que os outros absorvem sem prestar atenção. É por isso que é imediatamente movido por aquilo que os paralisa, sem porém obedecer ao esquema clássico que transforma as percepções em temas de ação. O idiota faz daquilo que vê uma única coisa: um outro mundo sensível. (RANCIÈRE, 2013b, p. 81)

O que reúne esses dois personagens tão diversos – o idiota de Béla Tarr e o homem exemplar do pensamento analítico de Poe – é um modo de pensamento: aquele que, ao autonomizar o sensível em relação à razão, deixa-se afetar por qualquer coisa, construindo, com isso, um outro mundo sensível.

Um outro personagem, ainda, seria filho desse detetive antipolicial do romance policial do século XIX: Michel, do filme *Acossado*, de Godard. O personagem, após assassinar um policial, é perseguido pela polícia durante sua estadia em Paris. Suas ações e gestos despreocupados e sua vida, como a de um barco à deriva, colocam em questão o próprio título do filme. Movido por dois fios que não se interligam – a americana por quem se apaixona e a busca por Antônio, o homem que lhe deve dinheiro – Michel parece ser ele próprio o investigador e não o acossado. A figura do detetive aparece aqui invertida, expressa em um olhar – com o polegar que passeia pelos lábios – que nada investiga, que apenas segue o fluxo dos acontecimentos, acompanhando os *desvios* ao invés de tentar colocá-los de volta *em seu lugar*. É o acossado que, no filme, aparece sempre como aquele a perseguir algo, mas como se apenas seguisse fios soltos que não se ligam a nenhuma origem justificadora de suas ações e tão pouco a uma

destinação explicativa de seus gestos. Esse olhar do *investigador acossado* expressa também esse outro modo de ver o mundo no qual as coisas estão disponíveis a qualquer um, fora de uma cadeia de racionalidade, sem função específica em relação ao todo; um mundo de coisas que desenham *fendas* e *falhas* no caminho, de coisas que *erram*, que *desviam*, que criam espaços de *suspensão*. Como aquele sentido contido no termo muito empregado por Rancière, *écart*, que, tal qual supracitado, designa o sentido de *distância* ou de *diferença* e, ainda, em *fair un écart*, de fazer um *desvio*.[16]

Tais palavras indicam um outro modo de ver e de pensar o mundo, um modo de habitar o ordinário do cotidiano, esperando que o extraordinário aconteça – como o János no filme de Béla Tarr. A questão está em contrapor, ao olhar cotidiano – que passa por tudo já sabendo o que vê –, um outro olhar que veja, nessas mesmas coisas, um mundo novo. Tudo se passa como se de nada adiantasse que o extraordinário acontecesse se não fossemos capazes de vê-lo. Como explica Dupin ao amigo afirmando que o caráter *outré* do caso era justamente aquilo que impossibilitara ao olhar policialesco solucionar o caso, ao mesmo tempo que era exatamente aquilo que lhe possibilitara deduzir o ocorrido, a partir de um outro modo de pensar. Trata-se de pensar em um olhar que faça uma outra *montagem* com aquilo mesmo que vê, ou que coloque, em um mesmo *plano-sequência* de pensamento, duas imagens que não estariam juntas

[16] Não podemos aqui negar o diálogo estabelecido por Rancière com Friedrich Schiller cujo pensamento, segundo o autor (2004), teria se configurado como uma das primeiras formulações da política própria ao pensamento estético. A cena apresentada por Schiller, na carta número XV de seu livro *A educação estética do homem*, na qual a estátua da Juno Ludovisi aparece como expressão de uma *aparência livre*, teria, segundo Rancière (2004), configurado o paradoxo estético da ligação específica entre a autonomia da arte e a politicidade dessa mesma arte. Trata-se de pensar o modo como a política da arte dá-se em um espaço *entre* sua autonomia e sua heteronomia, de como a experiência estético-política dá-se como uma espécie de *suspensão* da *partilha* ordinária das coisas da vida cotidiana, como se ela aí operasse uma outra ordenação, uma outra configuração sensível. Afinal, como afirma Rancière, "a situação da arte hoje podia bem constituir uma forma específica de uma relação bem mais geral entre a autonomia de lugares dedicados à arte e seu aparente contrário: a implicação da arte na constituição das formas da vida comum" (RANCIÈRE, 2004, p. 41, tradução nossa). Assim, na leitura de Rancière, a *aparência livre* da estátua expressaria o *desvio* operado na ordenação comum das divisões sociais, possibilitando aquilo que Schiller compreende como um *livre jogo* das faculdades humanas, no qual "irresistivelmente seduzidos por um, mantidos à distância por outro, encontramo-nos simultaneamente no estado de repouso e movimento máximos, surgindo aquela maravilhosa comoção para a qual o entendimento não tem conceito e a linguagem não tem nome" (SCHILLER, 2013, p. 77). Rancière irá referir-se, ainda, em diversos momentos, a esse paradoxo próprio da arte no pensamento estético como sendo o problema principal que surge em diversos autores como Friedrich Nieztsche e Imanuel Kant, tendo o primeiro pensado o tensionamento dessa relação conflituosa da arte com a autonomia e a heteronomia a partir dos impulsos apolíneo e dionisíaco, enquanto Kant o teria feito a partir do que Rancière (2004) chama de "monstros conceituais: universalidade sem conceito, finalidade sem fim ou prazer desprovido de interesse" (RANCIÈRE, 2004, p. 119, tradução nossa). Desse modo, pode-se afirmar que a leitura aqui proposta dos *desvios, falhas, erros, distâncias e suspensões*, remetem-se, também, à essas discussões mais amplas do campo estético com as quais Rancière dialoga. Alguns desses temas serão tratados mais à fundo ao longo dessa dissertação.

na ordem comum das coisas.

Rancière afirma que

> Béla Tarr insiste nisto: se a montagem, enquanto atividade separada, tem tão pouca importância nos seus filmes, é porque ocorre no seio da sequência, que não para de variar em si mesma: num só *take*, a câmera passa de um grande plano sobre uma salamandra ou um ventilador para a complexidade das interações no salão de uma taberna; sobe de uma mão até um rosto antes de o abandonar de seguida para alargar o enquadramento ou para passar em revista outros rostos. [...] Uma infinidade de variações ínfimas entre movimento e imobilidade." (RANCIÈRE, 2013b, p. 100-101)

Emprestando o olhar outro do diretor, pode-se pensar na construção de um espaço textual que seja um grande *plano-sequência* da concepção de *escrita* em Rancière e que, dentro desse plano, a infinidade de variações entre temas, coisas e modos de pensar, sejam o modo aqui proposto de olhar de um outro jeito. Trata-se de ir construindo uma ideia de um modo de pensamento que deve embasar a concepção de *escrita* em Rancière. É isso que essas figuras da literatura e do cinema nos mostram: que pode haver um outro modo de olhar e de perceber um problema, um outro modo de se aproximar de um objeto, um outro modo, ainda, de mover as peças de um jogo que não está dado já de largada.

O romance policial que aqui se constrói não procura as pistas de um crime, tampouco começa com a figura de um detetive, mas, antes, segue as pistas da concepção de *escrita* em Rancière e começa com um modo de pensamento que olhe para as falhas e os erros, não com o intuito de concertá-los, mas, antes, de deixá-los fazer desviar os acontecimentos contingenciais do sensível autônomo. Se a intriga aristotélica colocaria em jogo nesse romance apenas as coisas essencialmente necessárias para a construção das relações de causa e efeito da narrativa, o intuito aqui é propor uma visibilidade tal qual a do olhar de Dupin, *outré*: não se trata de colocar em jogo as peças de uma engrenagem da qual já conhecemos o funcionamento e da qual conhecemos cada peça que a compõe. As coisas aparecerão relacionadas, antes, por seus aspectos sensíveis que por seus aspectos racionais. O que não significa que abdicar-se-á da razão, mas sim que não partiremos daquilo que se considera como comum para tratar de um determinado tema. Assim como Eisenstein concebia a ideia da montagem como um ideograma que ligava coisas díspares para formar uma terceira coisa contingencial, aqui, trata-se do mesmo processo. Para falar da *escrita* não nos deteremos somente na teorização que o autor faz sobre o tema, mas, antes, compreendemos que se faz interessante pensar uma série de outros elementos externos a tal discussão para compreender o espaço de

pensamento no qual ela se dá.

Um plano-sequência: a banalidade das coisas, a fenda, o desvio, a suspensão

Quanto a Emma, não se interrogava para saber se o amava. O amor, acreditava ela, devia chegar de repente, com grandes brilhos e fulgurações — tufão dos céus que cai sobre a vida, revira-a, arranca as vontades como folhas e carrega para o abismo o coração inteiro. Não sabe que, no terraço das casas, a chuva faz lagos quando as calhas estão entupidas, e ela permaneceu assim em sua segurança, quando descobriu subitamente uma rachadura na parede.
Gustave Flaubert

No livro *A noite dos proletários*, publicado em 1981 como resultado de sua tese de doutorado, Rancière (2012a) trata das revoluções operárias na França do início do século XIX a partir da ideia de que o próprio desejo pela emancipação social passaria antes por um desejo de uma outra visibilidade, de outras formas de aparecer e ser visto. O autor (2012a) remete-se ao próprio nome do livro não como metáfora, mas de maneira literal, apontando para a ideia de uma desordenação do tempo e espaço pelos operários-poetas-revolucionários que ocupavam suas noites com atividades intelectuais. Se o que se esperaria de um livro com tal temática seria uma discussão pautada na teorização das forças de dominação do capital e na divisão de classes, o autor logo responde tratar-se de um pensamento não "da divisão em classes, mas da hierarquia das *formas de existência*" (RANCIÈRE, 2012a, p. 93, grifo nosso). Os operários que então ocupavam suas noites com a escrita de poemas, manifestos, reuniões – quando se pensava que deveriam dormir e descansar para um novo dia de trabalho –, aparecem nos arquivos, atravessados pelo pensamento de Rancière, não como uma classe coesa identificada por um mesmo desejo, mas sim como "*indivíduos sensíveis*: massa em fusão pela energia das suas moléculas, com as quais o revoltado estabelece uma relação pontual e sem reciprocidade" (RANCIÈRE, 2012a, p. 114, grifo nosso).[17]

[17] Rancière fornece vários retratos da luta operária que demonstram a impossibilidade de se pensar em uma identidade, em uma classe coesa. Assim, ele apresenta, à guisa de exemplo, a lista dos aceitantes que

Não se trata, portanto, de pensar as revoluções operárias a partir da ideia de uma conscientização, como se fosse preciso explicar ao operário sobre a exploração que se abateria sobre ele. Afinal, "nunca houve necessidade de explicar a um trabalhador o que é a exploração" (RANCIÈRE, 2007a, s.p., tradução nossa). Para Rancière, quando se está sob o domínio das forças opressoras, não há nada para se entender sobre elas que já não se sinta nos modos de vida. E essa é a questão: poder sentir outra coisa. O desejo revolucionário é precedido por esse sentimento diverso, por esse desejo de ver e ser visto de um outro modo, que, já antes tornaria possível o próprio desejo de revoltar-se. A mudança na sensibilidade é o que possibilita ao operário, ou a qualquer indivíduo, sentir-se fazendo parte do jogo político e nele desejar intervir. Os termos que vão surgindo aqui e ali ao longo do denso livro em questão, parecem operar desvios em relação às abordagens comuns do tema. *Formas de existência, modos de vida, indivíduos sensíveis*, *questão de aparência, comunidade de olhar, matéria sensível* (RANCIÈRE, 2012a). Elementos que parecem suspender – ao invés de explicar –, as relações de opressão e dominação, as formações de movimentos de resistência, os processos de identificação e desidentificação. Se nos debruçamos sobre o livro *A noite dos proletários* com vistas a encontrar explicações de causa e efeito que teriam dado ensejo a um ou outro movimento, a uma ou outra revolta, formação de grupos, ações e reações, estaríamos provavelmente em um caminho impossível. Como o próprio autor declara no prólogo do livro, sua intenção era "raspar as imagens, não para que o verdadeiro se revele mas para as mover, de modo que outras figuras aí se componham e decomponham" (RANCIÈRE, 2012a, p. 21).

Vemos, assim, como Rancière concebe que a revolução operária passa antes de mais nada por uma revolução dos tempos e dos espaços, por uma revolução da visibilidade, ou *revolução estética* como irá denominar em trabalhos posteriores. O autor mostra, através dos arquivos de manifestos e textos escritos por operários, que não havia o desejo de uma identificação, de um reconhecimento de classe, mas, ao contrário,

---

"fizeram a sua profissão de fé sant-simoniana no XIIº *arrondissement* está estabelecida do seguinte modo: um impressor, dois fundidores de caracteres tipográficos, um ladrilhador, dois pintores de construção, um fiandeiro de algodão, um escriturário (empregado como distribuidor de *Le Globe*), dois pedreiros, quatro sapateiros, um aprendiz de tapeceiro, um chapeleiro de bonés, três marceneiros, um jornaleiro, dois moços de fretes de Monnaie, um serrador de tábuas, uma brunidora de caracteres, uma luveira, dois coloristas, uma cozinheira, sete ou oito mulheres da indústria de roupa branca, jornaleiras, lavadeiras ou polidoras de metais, aos quais se junta uma lista complementar: três compositores-tipógrafos, um pintor de arte, um montador, um caixeiro, duas brochadeiras, uma avadeira e um sapateiro" (RANCIÈRE, 2012a, p. 137).

o desejo de *desidentificação*, de não ter o ser reduzido àquilo que se aparenta ser. A vestimenta que determinadas profissões utilizavam, os modos de falar e escrever ou, ainda, os modos de visibilidade, aparecem, na escrita rancieriana, como elementos que constroem a narrativa de modo a extrapolar a ideia de identidade operária. Haveria, nesses elementos, a visibilidade de um paradoxo que tornaria impossível uma coerência entre a *imagem operária* – construída a partir de pistas deixadas pelos elementos sensíveis – e o *ser operário*. Pois, antes de uma mudança material na forma de vida desses trabalhadores, haveria uma mudança sensível, um tornar-se outro; como se fosse possível ser e sentir-se como aquilo que se deseja ser, ao mesmo tempo em que ainda se vive como aquele que não deseja mais ser.

> Para que o protesto das oficinas tenha uma voz, para que a emancipação operária ofereça um rosto visível, para que os proletários existam como sujeitos de um discurso coletivo que dê sentido à multiplicidade das suas concentrações e dos seus combates, é preciso que estas pessoas se tenham já feito *outras*, na dupla e irremediável exclusão de viver *como* os operários e de falar *como* os burgueses". (RANCIÈRE, 2012a, p. 9)

Com isso, parece que Rancière *desvia* sua narrativa, da reconstrução de movimentos históricos, para a constituição das imagens que o encontro desses elementos sensíveis faz surgir. Nessa vida entre *viver como operários e falar como burgueses*, os modos de visibilidade dos operários, sejam em formas coletivas ou individuais, parecem mais interessantes do que a busca pelas forças de dominação que os submeteriam a certos modos de vida. Tudo se passa, para Rancière, como se fosse possível fazer surgir, da materialidade do sensível, das coisas inanimadas, imagens desse *ser outro* dos operários.

Essas imagens seriam como a possibilidade de sentir e experiênciar a textura do real. Como se o real fosse sempre permeado por um modo de sentir e perceber que determinaria aquilo mesmo que somos capazes de intuir daquilo que vemos e vivemos. Assim, pode-se pensar que aquilo que um escrito nos apresenta de uma forma de viver e sentir, dá a ver mais elementos de uma revolução operária do que os marcos e fatos históricos poderiam fazer. Ou ainda, o quanto esses escritos, mais que dar a ver, *fazem* algo de fato em relação a essa revolução. Nesse mesmo sentido, ou talvez em um sentido totalmente inverso, o autor fala de como a narrativa de uma personagem paradigmática da literatura do século XIX, Emma Bovary, dá a ver ou opera mudanças

que ressoam no campo social[18]. A personagem, a despeito de sua origem camponesa, enxerga nos romances de folhetim destinados à elite, sentimentos e sensações dos quais também compartilha ou deseja compartilhar. Emma, assim como aqueles operários de *A noite dos proletários,* vive como filha de camponeses, mas já se sente como aquele outro que deseja ser. Desse modo, no livro *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*, publicado em 2013, Rancière (2017b) escreve sobre Emma como se a transpusesse para a mesma cena do livro de 1981 (*A noite dos proletários*), como se sobrepusesse Emma e a questão operária em um plano-sequência capaz de embaralhar tempos e espaços.

> Mas a história de Emma, que desejava verificar em sua vida o sentido de algumas palavras furtadas aos livros destinados às almas da elite – *felicidade, embriaguez* ou *paixão* – é parente da tentativa dos operários emancipados que reconstroem sua experiência cotidiana a partir das palavras desses herois românticos que sofrem por não terem "nada para fazer na sociedade" ou dos revolucionários que formulam a nova igualdade em termos extraídos da antiga retórica ou do texto evangélico. (RANCIÈRE, 2017b, p. 27-28)

Operários que roubam pensamentos e sentimentos que não lhes pertencem, assim como a filha de camponeses que se apropria de uma vida que tão pouco lhe é destinada. Histórias que, acredita o autor, aparecem na materialidade do sensível dos textos, dos gestos, das expressões no rosto, das marcas nos corpos, dos objetos que os rodeiam, em suma, na textura do real.

Não é por acaso que tanto os proletários do século XIX quanto a personagem Emma tenham sido alvo de diversas críticas e perseguições que adentram ainda nosso século. A paixão da filha de camponeses afigura-se, nas críticas dedicadas ao livro, de modo polêmico, como se os *desvios* que operasse em relação a uma determinada moral lhe imputassem um crime. Também o desejo dos proletários de escrever tal qual os burgueses era criticado pelos *verdadeiros* escritores que lhes indicavam que

[18] O significado da expressão *talvez em um sentido totalmente inverso* denota uma questão fulcral para o pensamento estético e político de Rancière, para quem existe um aspecto essencialmente estético na política, tanto quanto um aspecto política na estética. Trata-se, para o autor, da afirmação de que na revolução política operária estaria em jogo os modos de visibilidade de indivíduos e questões que não seriam antes visíveis. Haveria, assim, uma estética da política, ou seja, um modo de visibilidade próprio à política que daria a ver a maneira com que a sociedade é partilhada, incluindo ou excluindo indivíduos do sentido comunitário. Por outro lado, a literatura, tanto quanto as artes em geral e seus modos de visibilidade, expressariam um aspecto político. A própria maneira de aparecer e pensar da arte seria já política, no limiar de uma divisão entre as coisas da arte e as coisas da não arte. Haveria, então, uma política da estética, ou seja, a expressão de uma partilha da comunidade que apareceria nos modos de pensamento da arte. Rancière fala, assim, de um movimento constante entre uma estética da política e uma política da estética, como se houvesse aí uma reconfiguração incessante da linha divisória entre os dois campos, um desejo da política, tanto quanto da arte, de redesenhar os limites que naturalizam a ligação entre um espaço e uma função, entre o aparecer e o ser das coisas.

expressassem uma linguagem própria à classe à qual pertenciam, ao invés de *imitar* a linguagem burguesa. O crime dos proletários, assim, era também o crime de Emma Bovary: que suas imagens não estivessem conformadas à identificação social que lhes era destinada; como diria Rancière (2012a), que seu modo de aparecer não se conformasse ao seu modo de ser. Era isso que estava em jogo nas críticas dedicadas a Emma Bovary e a Gustave Flaubert quando da publicação do livro, que chegou a gerar um processo jurídico contra o escritor denunciado por agir contra a moral e os bons costumes.

Laurence M. Porter e Eugene F. Gray (2002), em *Gustave Flaubert's Madame Bovary: a reference guide*, afirmam que Flaubert teria sido atacado por Barbey D'Aurevilly "por ter sucedido em ter criado um narrador invisível, desapaixonado, que deixa os eventos e seus desdobramentos falarem por si próprios" (PORTER; GRAY, 2002, p. 118, tradução nossa). Os mesmos autores do compêndio sobre *Madame Bovary*, apontam, ainda, uma crítica semelhante, dessa vez, feita por Charles Batteux, que apontava a necessidade de que a literatura fosse pensada a partir da intervenção necessária do autor na história com o intuito de mostrar as virtudes e condenar os vícios, mostrando, assim, ao leitor, o que sentir (1969, p. 20-22 apud PORTER; GRAY, 2002, p. 126-127, tradução nossa). Opondo-se a isso, Baudelaire (2011) responde às denúncias da suposta imoralidade da obra: "Absurdo! Eterna e incorrigível confusão das funções e dos gêneros! – Uma verdadeira obra de arte não precisa de requisitório. A lógica da obra basta para todas as postulações da moral, e é o leitor quem deve tirar as conclusões da conclusão" (BAUDELAIRE, 2011, p. 13).

Mas, Charles Baudelaire (2011), apesar da defesa da obra, teria identificado uma diferença entre uma natureza feminina e outra masculina para analisar os desejos e atitudes adúlteras de Emma, fazendo a discussão cair em um âmbito moral, chegando a afirmar que Emma Bovary teria sido ornada por Flaubert, "com as qualidades viris" que a tornariam inverossímil (BAUDELAIRE, 2011, p. 14.). A reunião, em uma personagem mulher, das características do *homem ideal* com as do *animal puro*, ainda segundo Baudelaire, teria elevado as mulheres a uma alta potência, fazendo-as "participar desse duplo caráter de cálculo e de sonho que constitui o ser perfeito" (BAUDELAIRE, 2011, p. 16). Para Baudelaire, Flaubert teria criado uma personagem incrível ao reunir um lado mais imaginativo que seria, segundo ele, próprio da natureza feminina, a um outro mais racional, próprio à natureza masculina. É interessante notar como o motivo dos elogios de Baudelaire tornar-se-iam, mais tarde, estímulo das

críticas realizadas por Jean-Paul Sartre (2013, 2014, 2015) à mesma personagem e suas desventuras ao longo do livro. Se para Baudelaire a mistura entre o sonho e a razão culminariam na criação de um ser ideal (consideremos a afirmação de que apenas um homem poderia servir como modelo ideal como fruto das limitações político-sociais e intelectuais de uma época), para Sartre a tentativa de realizar no mundo real, aquele dominado pela razão, os sonhos do imaginário, seria o motivo da ruína e do suicídio de Emma Bovary.

Para Sartre (2014), só haviam duas coisas que poderiam salvar Emma, tal qual o autor de seu livro: arte ou morte. Apenas essas duas coisas poderiam fazê-los escapar da dura realidade. Flaubert o teria feito através da escrita, já à Emma, que não sabia fazer as coisas da arte, teria restado apenas o suicídio. Desse modo, compreende-se como Sartre afasta-se das críticas anteriores à personagem que teriam se pautado no adultério de Emma, seja para condená-la como imoral, seja para caracterizá-la como um personagem que só poderia ser pensado como representante de um homem em sua virilidade. O erro da personagem, diz Sartre (2014), não seria ter cometido adultério, mas, sim, ter acreditado que algo no plano real – Charles, Rodolphe ou Léon – poderiam ser a completude de seus desejos.

Apesar dos diferentes tratamentos dados ao tema, há algo que aparece como ponto comum nas interpretações da personagem Emma Bovary apresentadas brevemente. Para Barbey D'Aurevilly (1986 apud PORTER; GRAY, 2002) e Batteux (1969 apud PORTER; GRAY, 2002), o problema do livro estaria no fato de Flaubert ausentar-se demais dos caminhos da narrativa, deixando à personagem uma certa liberdade que não teria proporcionado nenhum exemplo de virtude moral, mas, antes, um exemplo de imoralidade. Pode-se dizer, assim, que haveria nesses autores uma certa ideia de que os sonhos e os desejos deveriam ser refreados por uma razão ordenadora da narrativa que daria a ver, por sua vez, uma certa ordenação moral da vida. Já Baudelaire (2011), apesar de discordar da necessidade de que a literatura tenha uma intervenção moral do autor, aponta um estranhamento na virilidade da personagem mulher a partir também da ideia de uma relação entre um desejo desordenado do *animal puro* e uma razão ordenadora do *homem ideal*, afirmando que essa relação, tal qual apareceria em Emma, teria elevado o ideal das mulheres. Esse mesmo terreno das relações entre a razão e o sonho foi retomado por Sartre sob outros termos, colocando a questão do imaginário dos desejos e sua relação com a razão da práxis política a partir da ideia de que o imaginário não pode ser traído pela ideia de sua realização no mundo real.

Rancière, por sua vez, pensa os desejos e paixões de Emma Bovary a partir de uma outra visibilidade que pode ser compreendida como um *desejo de ser e sentir-se como aquilo que não é permitido a alguém por motivos de origem, classe ou gênero*. Para o autor, o desejo de Emma de viver as histórias de amor que não lhe eram destinadas daria a ver uma desordenação da razão que seria essencialmente política. Em um sentido diverso daquilo que pensava Sartre sobre essa confusão entre sonho e razão, Rancière a vê como exatamente aquilo que conseguiria liberar os indivíduos de uma ordem *policial* compreendida como aquela que lhes destina a ocupar o espaço e o tempo de acordo com sua identificação. Desse modo, se a Emma não cabia sentir as paixões dos romances que lia, ao realizar esses desejos do âmbito do imaginário – para colocar Rancière em diálogo com Sartre – ela estaria operando uma *razão política* que a desobrigaria de qualquer destinação ou origem. Ela operaria o que Rancière denomina de uma *revolução estética*, compreendida como uma reconfiguração dos modos de visibilidade do tecido político

Ambas as revoluções, as de Emma e as dos proletários franceses do início do século XIX, passam pela ideia de que o *desejo de ser outro* opera já uma reconfiguração do espaço e do tempo. O que significa pensar que não existiria traição do imaginário, tal qual afirmava Sartre, tampouco que o desejo seria algo do âmbito irracional em oposição à razão, como pensava Baudelaire; antes, implica pensarmos que o desejo de ser outro apresenta um modo da razão capaz de mover as peças no jogo social, transformando os modos de visibilidade e liberando os desejos dos indivíduos de suas identificações sociais. Os sonhos não estão associados àquilo que se *pode* sonhar, são, antes, apenas aquilo que se sonha e que ao fazê-lo, reconfiguramos nossos modos de vida.

Desse modo, Rancière apresenta uma leitura de Emma Bovary e das revoluções proletárias do século XIX que opera um desvio em relação às interpretações anteriores. Não se trata, para o autor, de pensar como o modo de aparecer dessas figuras as identificaria a um modo de ser ou a uma classe política ou social, mas, antes, de pensar como o sensível desse modo de visibilidade dá a ver as fendas desse suposto consenso. Trata-se de pensar como aquilo que move a história da personagem em seus desvios é a mesma matéria sensível que move a história dos proletários quando não nos empenhamos por identificá-los como uma classe coesa. Não há, assim, uma racionalidade causal que justifica os acontecimentos, seja na narrativa de Emma, seja nos movimentos das revoluções operárias, mas sim uma série de banalidades do

sensível que modificam todo um modo de visibilidade dessa figuras, um modo de ver e ser visto, um modo de pensar e de viver.

A paixão de Emma Bovary por seu futuro amante, Léon, o escrivão, aparece na rachadura da parede de sua casa, na textura da materialidade do sensível do lugar que habita. Achá-lo "encantador", ou não poder "desviar dele o olhar", ou lembrar "as suas outras atitudes em outros dias, frases que ele tinha dito, o som de sua voz, toda a sua pessoa" (FLAUBERT, 2011, p. 194-195); não são estas as razões que a fazem perceber estar apaixonada. Não são esses acontecimentos ou as conversas que tinham, o que nele a agradava, mas sim a fenda na parede de sua casa. A paixão deságua não a partir daquilo que explicaria racionalmente sua percepção, tampouco dos sintomas analisáveis, mas sim de um elemento sensível inscrito na materialidade de uma coisa inanimada. Tal qual a história dos operários é percebida na textura das coisas inanimadas, a paixão da filha de camponeses deságua a partir da textura do real. A percepção da fenda na parede afigura-se como um ponto de virada da narrativa a partir do qual nada pode ser deduzido, mas, ao mesmo tempo, a partir do que nada mais permanecerá como antes. Tudo se passa como se a construção narrativa da história fosse suspensa por uma fenda nas entrelinhas, da qual tudo derivaria sem que pudéssemos reconstruir a lógica de uma ligação de causa e consequência, pois a fenda *não é causa* da paixão, tanto quanto esta *não é consequência* daquela.

O que Flaubert nos mostra – ou melhor, o que sua arte pensa –, é a ideia de que elementos sensíveis podem construir uma narrativa particular. Um modo de contar histórias no qual cada elemento pode fazer parte, sem que lhe caiba necessariamente uma funcionalidade específica dentro de um todo. Uma forma de pensamento na qual o sensível e a materialidade das coisas seriam testemunho das condições de possibilidade de nossas formas de vida. Assim funcionariam o olhar do senhor sobre os operários, aquele que vê "na materialidade dos trabalhos que executam e na rudeza dos ócios, no vazio do pensamento e no fenecimento da carne as marcas da pertença a uma raça inferior" (RANCIÈRE, 2012a, p. 239). Sensível que expressaria uma condição ordenada entre o ser e o aparecer, mas também, matéria que afeta os corpos e os move de lugar, desordenando tal ligação. Do mesmo modo, Emma Bovary teria sido afetada pelas palavras lidas nos romances de folhetim a ponto de desejar vivê-las. O que está sendo colocado em questão por essas reflexões, as de Flaubert tanto quanto as de Rancière, é o poder de expressão das coisas. O poder das coisas sensíveis de constituir as formas de visibilidade que *apresentam* o mundo que habitamos – como no olhar do senhor –, tanto

quanto *modificam* essa apresentação – como a filha de camponeses vivendo as paixões da elite.

A partir desse olhar, preocupado com aquilo que o sensível opera, Rancière pensa tanto a revolução operária quanto a literatura, o cinema, as artes visuais. No livro *As distâncias do cinema*, publicado em 2003, o autor fala sobre como o filme *Mouchette* de Robert Bresson daria uma igualdade a "um rosto humano, à mão que aciona um moedor de café ou ao barulho que faz um copo ao bater no balcão de zinco de um bar" (RANCIÈRE, 2012b, p. 56), e, ainda, como essa planaridade "remete àquela grande igualdade dos temas nobres e desprezíveis, dos seres falantes e das coisas mudas, do significante e do insignificante, teorizada e praticada pela literatura desde Flaubert." (RANCIÈRE, 2012b, p. 56). Não se trata de um pensamento no qual o sensível estaria agora livre de qualquer embate ou tensionamento, mas de pensar que assim como o sensível pode ser um elemento que desvia a ordenação causal das coisas, ele é também exatamente aquilo que mantem uma certa ordenação e coloca cada coisa *em seu lugar*, naturalizando espaços e tempos. O sensível é compreendido como a textura de visibilidade na qual vivemos, aquela que expressa nossos modos de vida possíveis, mas também os impossíveis que modificariam tais modos de visibilidade e de habitar o mundo. Nesse sentido, Rancière fala da fotografia, no livro *O destino das imagens,* como a arte que faz

> falar duas vezes o rosto dos anônimos: como testemunhas mudas de uma condição inscrita diretamente em seus traços, suas roupas, seu modo de vida; e como detentores de um segredo que nunca iremos saber, um segredo roubado pela imagem mesma que nos traz esses rostos. (RANCIÈRE, 2012c, p. 23-24)

Por meio desse sensível dá-se a conhecer a classe social a qual pertenceria um personagem – suas roupas, sapatos, marcas do tempo na pele ou o corpo que revelaria o trabalho pesado –, mas é também o sensível que suspende essa ordenação, desviando a concordância entre as palavras e as coisas, introduzindo a indecidibilidade contingencial de todas as coisas.

Essa indecidibilidade apareceria, segundo Rancière, em uma fotografia de Alexander Gardner, tirada em 1865, retratando Lewis Payne, um condenado à morte por tentativa de assassinato do secretário de Estado americano. No livro *O espectador emancipado*, de 2008, Rancière descreve a fotografia na qual o jovem condenado com algemas nas mãos, é registrado minutos antes de sua execução – marcando a primeira vez em que foi permitido o registro fotográfico de uma execução capital. Para Rancière,

a foto apresentaria três formas de indeterminação. A primeira diria respeito a sua apresentação visual, à impossibilidade de discernir se os elementos pictóricos da foto – a posição do corpo do jovem, o jogo de luz e sombra, a textura da parede ao fundo – estariam ali intencionalmente, escolhidas pelo fotógrafo, ou se ele apenas teria registrado o que lhe era possível. Na segunda indeterminação, relativa à temporalidade da fotografia, a imagem, por um lado, traria as marcas do envelhecimento na cor e marcas do papel e, por outro, negaria a distância temporal no próprio aspecto do fotografado que transmitiria um ar atual. A terceira indeterminação é apresentada por Rancière (2012d) como aquela da incomunicabilidade do personagem. Seus olhos não nos dizem o que pensa antes da morte, tão pouco os motivos que o teriam levado a cometer o crime pelo qual encontrar-se-ia à minutos de sua execução e se teria, ao fim, se arrependido.

O que Rancière pretende mostrar, com essas três indeterminações, é que, apesar das informações e elementos externos à foto que mediariam nosso encontro com ela – conhecer o personagem, o local e o momento do registro, etc. –, a imagem seria ainda capaz de impor-nos uma indecidibilidade; haveria, na imagem, algo que viveria, que pulsaria, ainda. Não se trata, portanto, de pensar que a fotografia estaria blindada em relação a qualquer discurso externo, mas sim que, apesar destes, haveria algo nela que resistiria à ordenação do discurso causal. O que Rancière pretende mostrar com tal discussão é a banalidade do registro, sua planaridade em relação à fenda na parede de Emma Bovary ou em relação à mão que aciona um moedor de café em *Mouchette*. Seu intuito é pensar essa banalidade como aquilo que diz sobre o que o registro *poderia ser* – a imagem de um outdoor de propaganda de cigarros, uma fotografia de um estilo de moda despojada, ou ainda uma imagem jornalística, meramente informativa –, e que ao mesmo tempo é a matéria sensível da pura contingência da relação entre o ser o aparecer. Esse *poderia ser* diz-nos sobre a ordenação social das coisas segundo uma racionalidade que dá a cada um, conforme sua visibilidade, um determinado espaço-tempo, enquanto que a pura contingência seria a expressão da desordenação completa de qualquer ligação entre as coisas como elas são e uma suposta *natureza* das mesmas. Afirmar-se-ia, assim, que na fotografia em questão, não haveria nada que ligasse a natureza da foto ao que ela é, ou a natureza do personagem a quem ele é. Isso não impede, é claro, que a experiência de tal interpretação não ocorra, mas ela é tão contingencial quanto qualquer outra. A banalidade das coisas comuns remete-nos, assim, para uma igualdade de todas as coisas, pensada como a maneira sob a qual os

modos de vida, e tudo neles inseridos – as artes, por exemplo –, tornam-se visíveis. Tal visibilidade operaria, na maior parte do tempo, uma ordenação causal que naturaliza as ocupações do tempo e espaço e, em outros momentos, operaria um processo de *desidentificação*, de *desordenação*, liberando as coisas de uma ligação *necessária* entre os modos de fazer, ver e pensar.

Assim como os três personagens – Lewis Payne, Emma Bovary e Mouchette – aparecem como figuras desse sensível que expressa a igualdade de todas as coisas, uma outra personagem, a *literatura*, no livro *Políticas da escrita,* de 1995, vem colocar-se como outro "bloco de presentes amontoados uns sobre os outros" (RANCIÈRE, 2012b, p. 56) nesse plano-sequência que narra a banalidade do sensível. No livro em questão, Rancière problematiza a escrita a partir de um ponto de vista particular, a saber, uma mudança de sentido que o nome *literatura* teria sofrido ao longo do século XIX. O pensamento dessa problematização remete ao contexto das mudanças expressas nos livros de autores como Balzac, Victor Hugo, Flaubert, dentre outros, aparecendo como o rastro deixado pelo *fio perdido* da literatura (RANCIÈRE, 2017b) – nome de outro de seus livros, de 2013, que também pensa a escrita e a literatura. Tudo se passa como se cada um desses autores romanescos, os personagens que constroem, as cenas que criam, pudessem surgir como figuras de um fio perdido, cuja percepção, sob o nome de literatura, afigurar-se-ia como

> um tecido comum, constantemente tecido de novo a partir de tal ou tal pedaço […]. É preciso, então, a diligência das aranhas sonhadoras, de aranhas cujo trabalho é liberto de sua função utilitária, ou seja, de sua função predadora. (RANCIÈRE, 2017b, p. 84)

Uma teia de aranha destituída de sua função predatória onde os fios viriam ligar-se sem aí estarem presos, podendo soltar-se, reconstruir-se, deslocar-se. Tal qual o olhar de Michel, o acossado do filme de Godard, que não se dirige a um lugar determinado imbuído de alguma função específica, mas que, ao contrário, apenas segue um fio para, logo após, soltá-lo e assim sucessivamente; construindo também sua teia de aranha, desprovida de função predatória. Figura difícil de imaginar pois exige-nos um desprendimento, mesmo que momentâneo, da lógica racional de ordenação. Exige-nos apenas sentir a textura da experiência poética, compreendendo que

> a poesia, em primeiro lugar, não é uma maneira de escrever, mas uma maneira de ler e de transformar o que se leu em maneira de viver, de fazer disso o suporte de uma multiplicidade de atividades: errar e vaguear, refletir, fazer a exegese, sonhar. (RANCIÈRE, 2017b, p. 83)

Talvez seja essa a experiência que se busca com esse trabalho. Como ler Rancière

e, ao invés de tentar simplesmente explicar sua concepção de *escrita*, transmutar a experiência de leitura em suporte para nossa atividade de *errar e vaguear, refletir, fazer a exegese, sonhar*. Propõe-se pensar a possibilidade de leitura das muitas teias de aranha traçadas pelo autor, de modo a permitir que continuem desprovidas de funções. Como a da literatura, problematizada em diversas expressões que desviam da ideia de uma compreensão da mesma como categoria ou campo de saber: *nome indeterminado da literatura, impropriedade literária, letra desincorporada, próprio impróprio da literatura, letra emancipada, estatuto evanescente da coisa literária, nome flutuante da literatura* (RANCIÈRE, 1995). Livros, textos, pensamentos ou escritos que intuem pensar a literatura a partir daquilo que ela não teria, do que não seria, de como desapareceria, ou ainda, a partir de termos usualmente concebidos como referências de uma discussão política. A definição que o autor fornece não trata *da literatura*, mas do *ser literário*, como se tal desvio viesse confirmar que a literatura, tanto quanto a poesia, não seriam uma arte de fazer algo específico, uma arte de especialistas que dominariam um modo de fazer sob certas regras e preceitos, mas, antes, seriam uma *experiência estética*, uma capacidade de qualquer um, ao encontrar-se com um escrito, transformá-lo em um modo de vida.

Esse é o *crime do livro* (RANCIÈRE, 1995) denunciado por teóricos ou pelos próprios personagens da literatura. Os que enlouquecem ao tentar viver tal qual os personagens dos livros cavalheirescos; como Dom Quixote – no livro homônimo de Miguel de Cervantes –, "romance [que] se constitui de uma maneira privilegiada como a história daquele que tem a infelicidade de ler romances, que está por isso votado a pagar com seu corpo e sua razão sua louca devoção à verdade do livro" (RANCIÈRE, 1995, p. 70). Ou como a personagem Veronique, do romance *O cura da aldeia,* de Balzac, cuja fábula "é a história da desgraça do ser em cuja vida entrou o livro" (RANCIÈRE, 1995, p. 83). Trata-se da filha de um dono de ferro-velho para a qual o encontro com um livro teria operado nela uma mudança impossível de ser desfeita, deixando, assim, toda sua vida marcada por uma sensibilidade que não era destinada a uma pessoa de sua origem. O mesmo ocorre com os copistas de *Bouvard e Pécuchet*, de Flaubert, "que se tornam leitores de livros e, mais particularmente, leitores de livros que se metem a realizar o que está escrito nos livros" (RANCIÈRE, 1995, p. 92). E nesses tantos outros romances que relatam o encontro de personagens de origem humilde com textos e escritos em embalagens de pães, em papéis amassados jogados na calçada. O *crime do livro* é sua disponibilidade, é estar aí, sujeito ao encontro com qualquer um. O

crime do livro é o fato de chegar sem origem e não possuir destinação. É compor esse *fio perdido* do *ser literário*, compreendido como:

> o ser da língua onde esta se furta às ordenações que dão aos corpos vozes próprias para colocá-los em seu lugar e em sua função: uma perturbação na língua análoga à perturbação democrática dos corpos quando só a contingência igualitária os põe juntos. (RANCIÈRE, 1995, p. 29)

Esse plano-sequência – que sobrepõe em camadas espaço-temporais as noites operárias, a personagem Emma Bovary, os gestos do filme de Bresson e a literatura –, pode ser pensado seguindo o fio da *banalidade das coisas inanimada*s que operam *desvios*, *fendas, suspensões* na narrativa. Trata-se de pensar como a concepção de escrita de Rancière pode ser pensada a partir dessas sobreposições de camadas e de múltiplos sentidos; como ora caminha em direção a uma determinada narrativa para, logo em seguida, desviar-se para uma outra direção, sem que se possa reconstruir uma relação de causa e efeito para tais desvios. O que não significa dizer que não se vê ou se percebe o desvio, ao contrário, ele se apresenta como um estranhamento, uma suspensão da ordem narrativa. Se a imagem dos movimentos operários é construída a partir desse sensível, que ora os identifica enquanto proletários, ora os desidentifica de qualquer categoria possível, a literatura, tanto quanto as outras artes, é pensada a partir do evanecimento de qualquer especificidade que lhe forneceria uma definição, mas é, ao mesmo tempo, esse nome que se empenha por identificar um campo separado. O que aparece como ponto comum é a capacidade do sensível, do inanimado, de pensar e comunicar algo. Para Rancière, não se trata de pensar uma oposição entre a sensibilidade e a razão, mas, antes, a oposição entre duas racionalidades diversas, entre dois modos de pensamento. A novidade da revolução operária, tanto quanto da literatura romanesca e das outras artes, seria o surgimento de um modo de pensamento que comportaria um excedente, de um excesso que extravasaria a totalidade, seja da ordenação social no primeiro caso, seja da narrativa no segundo.

Tudo se passa como se houvesse uma suspensão entre o corpo operário, sua função e sua identificação, ou uma fenda entre o corpo e a letra, as palavras e as coisas, a imagem e o texto. Essa racionalidade da fenda estaria em oposição a um modo de pensamento no qual cada elemento da narrativa só poderia ali estar se estabelecesse uma função específica em relação ao todo, no qual uma identificação social estaria ligada a uma função e a um espaço próprios. Nesse modo de pensamento, que se pode referir à racionalidade causal aristotélica, não caberia à literatura, *vaguear, errar*, e tão pouco ao

operário, pensar ou ser poeta. Por sua vez, no modelo de racionalidade que surge na revolução operária tanto quanto na literatura romanesca, a *escrita* é pensada como um "trajeto de letra desincorporada que pode tomar qualquer corpo." (RANCIÈRE, 1995, p. 41). A letra, assim considerada, não tem corpo, não possui dono, autor ou domínio próprio. Tão pouco é destinada a um interlocutor específico; ao menos não sem correr o risco de sofrer um desvio no caminho. A letra, aquela que levaria a *verdade* ao encontro dos corpos, pode transmutar-se em qualquer forma, pode tomar a forma de qualquer corpo, extravasando qualquer limite que se empenhe por naturalizar seu espaço.

É isso que Rancière compreende como *democracia na literatura, democracia romanesca, democracia ficcional, democracia literária* (RANCIÈRE, 2017b). É o ser literário cujo modo do pensamento é suspensivo, desviante, cheio de fendas de sensibilidade que modificam tudo que lhes toca, sendo impossível reconstruir as razões dessa relação. Sem que seja possível pensar uma ligação causal entre a fenda na parede de Emma Bovary e a paixão que deságua.

> Uma gota de neve fundida caindo sobre a sombrinha de Emma, um inseto sobre uma folha de nenúfar, gotas de água ao sol, nuvem de poeira de uma diligência. São esses quadros, essas impressões fugazes e passivas que desencadeiam os acontecimentos amorosos. É como se a pintura viesse tomar o lugar do encadeamento narrativo do texto. Esses quadros não são simples cenários da cena amorosa: não há nenhuma analogia entre um inseto sobre uma folha e o nascimento de um amor. Portanto, não são complementos da expressividade trazidos à narração. (RANCIÈRE, 2012d, p. 117)

As folhas, a água e a poeira excedem a narrativa, são elementos desprovidos de função, passivos. E, no entanto, modificam o curso da narrativa, modificam a vida de Emma Bovary. Nas noites proletárias, o alfaiate que funda um jornal operário, o fabricante de medidas que compõe canções, o carpinteiro que escreve poesia, o limpa-latrinas boêmio (RANCIÈRE, 2012a), excedem a ordenação social e mudam a divisão dos espaços e tempos. Pensar a noite dos proletários significa, diz Rancière, pensar

> a história das noites arrancadas à sucessão normal do trabalho e do descanso: interrupção imperceptível, inofensiva, dir-se-á, do curso normal das coisas, onde se prepara, se sonha, se vive já o impossível, a suspensão da ancestral hierarquia que subordina aqueles que estão destinados a trabalhar com as mãos aos que receberam o privilégio do pensamento. (RANCIÈRE, 2012a, p. 8)

Interrupção, suspensão, desvio, fenda. Vai-se construindo com isso uma teia de aranha que atravessa a concepção de escrita rancieriana que se propõe pensar nesse trabalho. Teia que atravessa também a vida de Emma Bovary e das tantas personagens que tiveram suas vidas modificadas pelo encontro com esse estranho sensível do *ser*

*literár*io. Surgem, com isso, imagens de *fios perdidos* do sensível que excedem a ordenação, social e narrativa, que suspendem, desviam, interrompem as linhas de racionalidade propostas; fios que podem, como argumenta Rancière, "raspar as imagens, não para que o verdadeiro se revele mas para as mover, de modo que outras figuras aí se componham e decomponham" (RANCIÈRE, 2012a, p. 21). Trata-se de pensar essa concepção de escrita rancieriana, não como método que revelaria a verdade que as palavras e os conceitos esconderiam, mas, ao contrário, de pensá-la como esse *ser literário*, compreendido como a experiência de leitura que é transmutada em modo de viver.

A água e o deserto: movimentos de pensamento

No filme *Nostalgia da luz*, de Patrício Guzmán, vê-se como uma história é construída a partir da materialidade sensível de um espaço e das coisas que nele estão enterradas. No Deserto do Atacama – maior território sem umidade de toda a Terra –, no Chile, são muitas as histórias e as coisas que vem combinar-se e afetar-se na construção do filme. Lá, como diz a voz do narrador – o próprio Patrício Guzmán –, "não há nada. Não há insetos, não há animais, não há pássaros. E, ainda assim, está cheio de histórias". No Deserto do Atacama, quando se volta o olhar para o chão, vê-se a terra sem nenhuma gota de umidade, terra seca, areia, pedra e sal. Nesse mesmo espaço, quando se olha para cima, vê-se o céu. Mas não qualquer um, e sim o céu do Deserto do Atacama – o mais transparente e brilhante no qual pode-se ver mais longe do que em qualquer outra parte do mundo. Ver mais longe, quando se olha para o céu, significa também olhar mais para o passado; significa que vemos, agora, a luz de uma estrela tão, tão distante que enquanto seu brilho viajava até nossos olhos, até a terra seca do Deserto do Atacama, ela morreu e sua luz já se extinguiu. Na terra iluminada pelas estrelas do céu do Atacama há também muito passado, um passado que já foi sedimentado pelo tempo e cristalizado pelo sal e pela ausência de umidade. No filme, escutamos a voz de Guzmán narrar: "o Deserto do Atacama é um oceano de minerais enterrados".

Duas matérias sensíveis diversas – as luzes do universo e a terra sedimentada – fazem com que essa região seja uma porta para o passado. Aqui, diz Guzmán, "é mais

fácil acessar o passado do que em outro lugar". A materialidade sensível da luz e da terra seca determinam os modos de procurar, nelas ou através delas, o passado. São as propriedades materiais da luz e da terra seca que fazem mover a construção da história, os personagens, os discursos, as imagens e a narrativa. Surgem, assim, os modos de vida do Deserto do Atacama. Vive lá um astrônomo, Gaspar Galaz, que trabalha no maior centro astronômico do mundo, construído e mantido conjuntamente por diversos países. Os astrônomos, diz ele, olham para o céu tentando responder às seguintes perguntas: "De onde viemos, onde estamos e aonde vamos?". A matéria com a qual lidam, diz Gaspar, é o passado. A luz do sol, que ilumina tudo aquilo que vemos, leva 8 minutos para chegar até nossos olhos. "Nada se vê no instante em que é visto", "isso é uma ilusão", diz o astrônomo. Vive, também, ali, o arqueologista Laurato Núñez, que busca no deserto, os restos dos corpos dos povos pré-colombianos que ali viveram e deixaram seus rastros a mais de mil anos. Desse trabalho resultou um enorme arquivo onde centenas de corpos encontram-se catalogados e arquivados como se fossem livros a partir dos quais se pudesse ler a história de um povo e de um espaço. Laurato vê semelhanças entre seu trabalho e aquele realizado pelos astrônomos, que chama de "arqueólogos do espaço". Ele afirma que a transparência do céu, para os astrônomos, equivale ao clima seco para os arqueólogos da terra.

Vive, também, no deserto, um terceiro grupo de pessoas que trazem seu olhar para esse espaço: as mulheres de Calama[19]. Mães, irmãs, namoradas, esposas, amigas ou simplesmente mulheres, que perderam seus entes queridos durante a ditadura militar do general Augusto Pinoche, que assolou o Chile entre 1973 e 1990. Em pequenos grupos, há mais de duas décadas, elas caminham pela vastidão do deserto, levando consigo pequenas pás de jardinagem com as quais remexem a terra em busca de rastros dos mortos políticos. Durante uma de suas buscas, as mulheres de Calama encontraram uma grande região no deserto onde o solo era preenchido não apenas por areia, mas por pequenos pedaços de ossos, tão pequenos que mal pareciam humanos. Afirmando aquilo que mais buscavam e ao mesmo tempo temiam, com a ajuda do grupo de arqueologistas do qual fazia parte Laurato, descobriram tratar-se de estilhaços de ossos humanos que pertenciam a alguns dos milhares de mortos pela ditadura. Corpos que

[19] Calama é uma das cidades mais próximas do Deserto do Atacama, considerada porta de entrada para ele. Durante a ditadura militar a chegada do exército na cidade deixou para trás uma série de mortos e desaparecidos políticos, marcando a história das famílias e da cidade para sempre. As mulheres de Calama iniciaram, logo após o fim da ditadura, uma procura incessante pelos corpos de seus entes pelo deserto. Algumas delas, ainda persistem na procura.

haviam sido movidos para um grande fosso no Deserto do Atacama e que, posteriormente, teriam sido retirados dali por uma escavadeira com um destino incerto.

Violeta Barrios, uma das mulheres de Calama entrevistadas por Guzmán, diz às vezes sentir-se mal por sempre continuar colocando perguntas e buscando respostas incansavelmente. Sentimento do qual não compartilham os astrônomos do Atacama, com suas perguntas intermináveis sobre a existência e tampouco os arqueólogos, com suas questões sobre o passado. Violeta revela um sonho a Guzmán: "quem dera os telescópios não olhassem somente o céu, mas também vissem através da terra". Talvez fosse possível, afinal, como explica o astrônomo George Preston – mostrando em uma tela os espectros das estrelas à Guzmán –, o que se vê nas linhas desenhadas é a presença do cálcio nas estrelas. O mesmo "cálcio que nós temos em nossos ossos. É a história das nossas origens. Uma parte do cálcio dos meus ossos foi formada um pouco depois do Big Bang. Ele sempre esteve lá. O cálcio dos meus ossos esteve lá desde o início". Se os telescópios são capazes de buscar a presença de cálcio na vastidão do espaço, porque não poderiam encontrar a mesma matéria na vastidão do deserto? Galaz, ao refletir sobre aquilo que aproxima sua busca pelos céus da busca das mulheres de Calama afirma que procurar os vestígios dos corpos dos familiares no deserto é proporcional a tê-los que buscá-los no universo com telescópios. A diferença está no fato de que ele, como astrônomo, consegue descansar e viver entre uma busca e outra, entre uma pergunta e outra. Já elas, as mulheres que buscam os corpos de seus entes queridos, não podem dormir. As procuras das mulheres de Calama, diz Guzmán, nunca se cruzaram com aquelas dos astrônomos "que rastreavam outro tipo de corpo, os corpos celestes". Enquanto elas tocavam a matéria do deserto, eles descobriram que a matéria da terra era a mesma de todo o cosmos.

Guzmán nos faz pensar, de algum modo, que há uma ligação entre as perguntas dos arqueólogos, as questões dos astrônomos e as angústias das mulheres de Calama. É claro que se pode recorrer a uma resposta fácil: trata-se do espaço que, por pura contingência dos fatos e acontecimentos, os reúne: o Deserto do Atacama. Mas há ainda algo mais. Há, antes do deserto, aquilo que move esses três grupos de personagens no filme e na vida; há, antes de tudo, o questionamento que se colocam. Não se trata, afinal de observar as estrelas simplesmente por observar, tampouco de buscar os corpos dos antepassados por simples curiosidade. Para as mulheres de Calama, encontrar os corpos de seus entes queridos, assassinados por um governo ditatorial, tampouco as tranquiliza – como se depois de sepultados os corpos, pudessem voltar a viver suas vidas. Algumas

delas já até encontraram os restos de seus entes, mas continuam a procurar, a caminhar pelo deserto, a cavar e a remexer pequenos pedaços de terra, como se a terra pudesse dar-lhes mais do que pedaços de cálcio.

A partir da materialidade sensível daquilo que lhes move, eles parecem procurar um espaço limiar, um espaço *entre* as questões que colocam e as respostas que sabem que nunca conseguirão encontrar. Para quem busca o passado – seja aquele mais remoto das origens de tudo ou aquele mais recente de nossa história – estar no Deserto do Atacama é como estar *entre*, no insolucionável tensionamento entre a busca por uma inteligibilidade das coisas e dos acontecimentos e a experiência sensível do encontro com as coisas que deixam rastros materiais. Assim, os astrônomos habitam o espaço que fica nas bordas do *entre* a observação das estrelas, do cálcio que viaja anos luz pelo universo para chegar até nossos olhos e a pergunta: "De onde viemos, onde estamos e aonde vamos?" Os arqueólogos, por sua vez, olham para a terra em busca de rastros que possam lhes revelar modos de vidas diversos que nunca poderão ser apreendidos em sua totalidade, que nunca poderão ser experimentados e vividos como se, ao encontrar esses traços, se pudesse reproduzir uma maneira de viver. Para as mulheres de Calama, os restos de seus entes queridos podem revelar como morreram – assim descreve Vicky Saavedra sobre os ossos de seu irmão encontrados no deserto, cujos traços de furos de bala nos pedaços do crânio e na parte posterior da orelha indicam "que ele foi morto pelas costas". Mas tais restos não lhes podem responder sobre o imponderável das ações humanas, sobre o inapreensível de uma violência desmedida para a qual se procura uma causa ou racionalização que pudesse justificar a atrocidade dos atos. Quando se perguntam o que aconteceu a seus irmãos, pais, maridos, não estão a perguntar simplesmente sobre a série de fatos que os levou a serem assassinados e a terem seus corpos depositados em um determinado espaço, mas, antes, perguntam-se sobre a inteligibilidade dos atos que deixaram rastros na matéria sensível dos restos humanos de seus entes queridos.

Passando de uma vida a outra no Deserto do Atacama, o filme *Nostalgia da luz* parece construir um modo de pensamento e um modo de visibilidade capazes de criar um espaço *entre*. Não se trata de pensar em um espaço fixo, como se depois de criado, ali permanecesse garantido, mas, sim, como algo movente, como uma espécie de operação ou procedimento que tivesse como qualitativo o sentido de *entre*. Se falamos aqui de espaço é porque é nele que a matéria sensível das coisas se põe disponível para os encontros e para as experiências sensíveis e porque estas podem não nos fornecer

respostas definitivas para as questões colocadas, mas podem nos dar a ver um outro modo de pensar e de habitar o mundo. Guzmán, assim, parece operar aqui um outro modo de ver, pensar e experienciar o mundo, tal qual o fazem o acossado, o detetive Dupin, os operários dos quais fala Rancière e a personagem Emma Bovary, dentre tantas outras figuras que operam desvios na ordem comum das coisas.

O que está em jogo não é uma oposição entre sensível e razão, mas, antes, a oposição entre dois modos de pensamento: um que pressupõe uma causa para cada coisa ou acontecimento dentro um todo e um outro que apresenta como única determinação, a contingência de toda experiência sensível. Como afirma Rancière, "para que uma coisa seja política, é preciso que suscite o encontro entre a lógica policial e a lógica igualitária, a qual nunca está pré-constituída" (RANCIÈRE, 1996, p. 44). Trata-se de compreender o embate entre uma lógica policial – na qual o sensível está subordinado à ordenação causal do todo – e uma lógica igualitária ou política – que autonomiza o sensível em relação ao inteligível, fazendo com que as coisas sensíveis desviem a racionalidade causal. O interesse de Rancière é pensar o momento em que esse contingencial da política emerge. Desse modo, ao pensarmos a concepção de *escrita* do autor, colocamos como base esse intuito maior de seu pensamento, qual seja, o de propor um modo de pensamento que possibilite a operação de reconfigurações sensíveis.

A política opera um desvio que desidentifica qualquer associação possível entre aquilo que vemos e aquilo que pensamos saber sobre o que vemos. Trata-se, portanto, de pensar a possibilidade de um pensamento que reconfigure as *bordas* de sua própria *escrita*, que as mova. Propõe-se, assim, pensar como a concepção de *escrita* em Rancière apresenta um modo de pensamento que, ao extravasar suas próprias bordas e limites, desviando a ordenação comum das coisas, cria um espaço *entre* no qual a política pode surgir. Assim, pode-se pensar que a política é, para Rancière, aquilo que acontece quando se consegue configurar um espaço *entre* tão contingencial e precário quanto aquele que buscam os arqueólogos, os astrônomos e as mulheres de Calama no filme de Guzmán. No Deserto do Atacama, onde o fio que move as buscas é a materialidade do sensível da terra, dos corpos celestes, do cálcio dos ossos e das estrelas, o modo de pensamento que surge no filme é o daqueles que perguntam já sabendo que não obterão respostas. Mas é a materialidade sensível desses elementos que faz mover os personagens do filme, as perguntas, as procuras, as relações possíveis e impossíveis. Sensível que não aparece em uma subordinação à racionalidade causal e

que, por isso, possibilita o surgimento de um outro modo de ver o mundo, um outro modo de contar as histórias, um outro modo de viver. Entre o céu e a terra, uma teia de fios soltos vai sendo configurada entre a aridez da procura e o sonho ofertado pelo brilho do céu. O modo de pensamento que surge aí é da mesma matéria do cálcio das estrelas e dos ossos, do mesmo sensível dos corpos celestes e dos corpos encontrados na terra árida do deserto.

Em outro filme de Guzmán, *O botão de pérola* – que continua esse trabalho investigativo iniciado em *Nostalgia da luz* –, é a água, e não mais a terra árida que faz a ligação com o céu. Na Patagônia Ocidental – maior extensão de água do Chile, onde a Cordilheira dos Andes afunda-se ressurgindo em milhares de pequenas ilhas – há mais de dez mil anos, havia um povo que vivia "em comunhão com o cosmos", narra Guzmán. Antes da chegada dos homens brancos, os indígenas que ali viviam, viajavam pelas águas em pequenas canoas, comiam o que a água lhes trazia. "Eram nômades da água". "Caminhavam sobre o mar" e acreditavam que quando morriam transformavam-se em estrelas que iam compor o brilho do céu. No século XIX, haviam cerca de 8000 pessoas com 300 canoas pela região. Esses indígenas da Patagônia foram os primeiros e únicos povos marítimos do Chile, o que não impediu seu destino trágico. Em 1883, como conta o filme, chegaram as missões católicas, os militares, os garimpeiros, etc. O Estado declarou que os indígenas eram corruptos e bandidos. Mudaram suas línguas, culturas e roupas. Os micróbios, bactérias e doenças da civilização, mataram-nos. Os que restaram foram assassinados e seus corpos destruídos e vendidos em um mercado mantido pelos colonos. Hoje, os membros dos cinco grupos que restaram ainda vivos relatam à Guzman as dificuldades de continuar seus modos de vida. Um deles, Martin Calderón, diz sentir falta de navegar como antigamente pelo mar. As regras impostas pela marinha dos homens brancos, que chegaram muito depois deles ali, lhes impossibilitam de fazê-lo. Seus pequenos barcos não podem garantir-lhes a segurança que a Marinha acredita ser necessária.

Um desses indígenas que aí viveram no século XIX deixou sua marca na história, trata-se do homem que ficou conhecido como Jemmy Button. Servindo de experimento para o capitão inglês, Fitzroy, – que adentrou a região em um navio, incumbido de desenhar a costa da Patagônia – o indígena foi levado à Inglaterra com o intuito de ser civilizado. Aceitou entrar na empreitada em troca de um botão de pérola; fato que lhe fez ficar conhecido por Jemmy Button. "Durante mais de um ano viveu em um planeta desconhecido. Viveu desde a idade das pedras até a Revolução industrial.

Viajou milhares de anos até o futuro. E depois milhares de anos até o passado", narra Guzmán. Depois de tornar-se um *gentleman* inglês, ele foi trazido de volta para a Patagônia pelo capitão Fitzroy e lá chegando livrou-se das roupas; passou a falar metade em inglês e metade em sua língua. "Mas nunca voltou a ser o que era". Aí começou o fim do povo do sul. Os mapas de Fitzroy mostraram os caminhos aos colonos e, a partir de então, a destruição foi se aproximando.

Por 150 anos, o país viveu em silêncio, diz Guzmán. Com a revolução de Salvador Allende – presidente socialista chileno, deposto pelo golpe de Pinochet –, muitas vozes começaram a surgir e os indígenas começaram a receber de volta suas terras. Mas esse período, diz Guzmán, durou pouco. Teve fim com um golpe de estado que matou milhares de pessoas que tiveram seus corpos jogados ao mar. Trazido pela corrente de Humboldt, um corpo foi trazido à praia onde Guzmán havia vivido sua infância, abrindo os olhos do povo chileno para a desconfiança de que o oceano havia se tornado um grande cemitério. Nas buscas que se iniciaram pelos corpos após o fim da ditadura encontraram um trilho de trem como aqueles que eram amarrados aos corpos para fazê-los afundar. "Quarenta anos depois, os trilhos estão encobertos por marcas. A água e suas criaturas talharam essas mensagens. Aqui estão os segredos que os corpos deixaram nos trilhos, antes de fundirem-se com os mares e tomarem a forma dos oceanos", diz Guzmán. Dentre os vestígios, há um botão preso a um trilho, a única coisa que resta de alguém que esteve preso a ele. Os dois botões, o de Jemmy Button e o dos rastros dos assassinatos políticos durante a ditadura, contam uma história de extermínio, diz Guzmán.

Nessa mesma época do golpe que durou dezesseis anos no Chile, "a explosão de uma supernova foi vista por um observatório chileno. Era a primeira vez que isso ocorria tão perto da terra". Tal constatação feita por Guzmán sugere uma ligação entre a história dos povos da água e o céu – tal qual em *Nostalgia da luz*, sugere-se uma relação entre o que se vê no céu e o que se vive na terra. Assim como lá eram as características da materialidade sensível que determinavam o modo de pensamento daqueles que eram afetados pela aridez e pela imensidão do céu, aqui, no filme dos povos da Patagônia Ocidental, é a fluidez da água que configura um olhar, um modo de visibilidade. Se lá, eram os astrônomos, os arqueólogos e as mulheres de Calama que se apresentavam como personagens, aqui serão os últimos reminiscentes dos povos das águas, uma artista, um antropólogo e um poeta.

Gabriela – indígena que viveu o modo de vida das águas – rememora as palavras da língua que ainda vive nela; mostra como a língua é testemunha de um outro modo de vida no qual não existe tradução para palavras como polícia, por exemplo. A artista Emma Malig aparece no filme como a figura que irá mostrar à Guzmán algo que, como ele afirma, nunca teria visto antes: uma imagem completa do Chile, de seu país. Guzmán lembra-se que geralmente o Chile aparecia, em seus cadernos de estudo da escola, dividido "entre o norte, o centro e o sul, como se fossem três países". A artista constrói, em uma grande sala, uma visão da extensão completa do país, um dos territórios com maior extensão costeira do mundo e que é separado dos outros países pela muralha da Cordilheira dos Andes. Tal visão faz Guzmán pensar sobre o fato do mar não ser um elemento de identidade para os chilenos, apesar da extensão da costa. Já para os indígenas, assim como para os astrônomos, "a água é um conceito que é inseparável da vida". O antropólogo afirma que a água é fonte de música. Tudo é água, a maior parte da composição do planeta, as plantas, nosso corpo, o ar que respiramos. Assim, ele mostra como aprendeu a escutar a água, como cada gota produz um som, cada encontro com uma pedra, com o solo, com as plantas, cada movimento desse elemento tão fluído, produz um som e em seu conjunto, há uma música. A figura do antropólogo no filme sugere-nos a ideia de que é possível encontrar, na água, rastros de nosso passado. Mas diferente da areia do Deserto do Atacama que, por sua aridez e imobilidade, mantém os vestígios como que cristalizados em sua forma, a água faz moverem-se os rastros por uma imensidão que flui de nossos corpos, passando pelos oceanos, até o universo. Se sentirmos a materialidade sensível da água, como faz o antropólogo, talvez encontremos os fios de nosso passado. Raúl Zurita, o poeta, também pensa sobre como nos relacionamos com nosso passado. Olhando para as fotos nas quais os povos das águas aparecem com os corpos pintados em diversas composições que lembram as galáxias, o poeta diz acreditar que esses desenhos representavam o cosmos inteiro, afinal, os índios da Patagônia acreditavam que seus ancestrais eram estrelas e pintá-los em seus corpos era um modo de tornar o mundo mais familiar, mais próximo. Em sua interpretação, o mesmo buscam os astrônomos que construíram o observatório no norte do Deserto do Atacama: trazer o universo mais para perto, torná-lo mais familiar e conectar-se com sua ancestralidade. A água, para o poeta, também nos aproxima de nosso passado, pois possui uma memória que mantém uma comunicação com todas as coisas: as plantas, as pedras, as pessoas. Para Guzmán, "a água é um órgão mediador entre as estrelas e nós".

O filme mostra um percurso fluído entre um passado mais remoto do Chile – onde havia um espaço que comportava um modo de vida tão contingente quanto o fluxo das águas – e um outro passado, mais recente: a ditadura militar. Entre um exílio e outro o que faz mover as histórias, as imagens, os testemunhos, é a materialidade sensível da água, assim como em *Nostalgia da luz*, o que ligava uma coisa à outra era a aridez do deserto. Esse modo de pensamento operado nos filmes de Guzmán interessa-nos no ponto em que dialogam com aquele pensamento de Rancière que se empenha por pensar o tensionamento entre duas razões, configurando um espaço *entre* a partir do mover das *bordas* da escrita do pensamento.

Assim, quando Rancière afirma a autonomia da materialidade sensível das coisas no pensamento ele alteraria toda a compreensão da filosofia; afirmaria, ainda, que o pensamento não permanece em um espaço-tempo abstrato diverso daquele da vida, mas que, ao contrário, o pensamento é já o sensível tanto quanto a vida. Tudo se passa como se o pensamento e a vida fossem feitos da mesma matéria e, por esse motivo, suas relações são intrínsecas, afetam-se, transformam um ao outro, fundem-se e separam-se para fundirem-se novamente. É isso que aparece no modo de pensamento dos filmes de Guzmán, nos quais a materialidade sensível da água opera, em *O botão de pérola*, um pensamento fluído que dialoga com um poeta, um antropólogo que escuta música na água e uma artista plástica que dá seu testemunho sem palavras, apenas com as matérias sensíveis com as quais trabalha. Do mesmo modo esse pensamento sensível opera, em *Nostalgia da luz*, a aridez daqueles que buscam na imensidão algo que sabem que nunca encontrarão: a resposta para tudo o que existe ou para o horror da ditadura.

É isso que liga, nesse trabalho, os filmes de Guzmán ao pensamento de Rancière, a saber, a ideia de que o pensamento é sensível, de que é tão material como aqueles objetos sob os quais acredita debruçar-se e com os quais, na verdade, confunde-se.

...

Rancière (2017a) afirma, no livro *Les bords de la fiction,* que a crítica, no regime estético, não está mais interessada em julgar as qualidades de uma arte ou sua relação com regras estabelecidas; não se trata mais, portanto, de uma crítica prescritiva, no sentido de que associaria um modo específico do fazer a um modo de recepção e apreciação da arte. Afinal, a literatura, desde o século XIX, assim como o cinema, dois séculos depois, já não respondem mais àquela ordenação narrativa apresentada na poética de Aristóteles. Para um novo modo de identificação e de pensamento da arte,

fez-se necessário o pensamento também de uma nova crítica, de uma nova forma de relacionamento entre arte e pensamento. A crítica, afirma Rancière (2017a) agora é como uma espécie de janela ou porta aberta sobre o mundo, uma janela que olha o mundo de uma certa perspectiva e descreve os modos de vida ali presentes. A simples descrição daquilo que se vê, assim, apareceria como figura do pensamento de uma arte que já não subjuga mais o sensível à racionalidade causal, mas que, antes, o autonomiza. Trata-se, portanto, de um recorte da textura do real, do desenho das bordas que configuram e dão a ver um modo de vida.

Mas, há, diz Rancière (2017a), dois tipos de janelas e portas na ficção:

> há aquelas que ela [própria] descreve e que serve aos fins da narrativa: portas pelas quais alguém passa para entregar-se a tal ou tal atividade, ou aquelas com as quais nos deparamos como uma barreira que detém o ser eleito ou separado das condições; janelas de ficções picarescas do passado as quais os jovens escalavam pelas escadas da fortuna; janelas novas de ficções sentimentais atrás das quais as jovens mulheres entediavam-se mas também, às vezes, nas quais fixam seu olhar sobre uma visão inesperada que irá perturbar suas vidas. Mas há também as portas e janelas não ditas: os inícios de romances que fornecem não simplesmente os elementos de uma intriga mas a textura mesmo de um mundo de seres, de coisas e de acontecimentos e suas relações de continuidade ou de distância com o mundo que se diz ser real; as descrições que não simplesmente valorizam a decoração de uma ação mas instalam um modo de visibilidade em harmonia ou em ruptura com as relações que a ordem normal do mundo estabelece entre as coisas e as palavras. E, é claro, as portas e janelas que servem de acessórios à ficção podem sempre tornarem-se elas mesmas as metáforas dos modos de visibilidade e das formas de encadeamento da ficção, do tipo de real que ela constrói e do tipo de realidade que a torna possível. (RANCIÈRE, 2017a, p. 22 - 23, tradução nossa)

Essas janelas e portas, continua Rancière (2017a), aparecem como metáforas para a ideia de que não há mais limites claros entre o fora e o dentro, entre o nobre e o vulgar ou entre a baixa e a alta cultura. Antes, as janelas e portas afiguram-se como esse fio solto que o tempo todo redesenha as divisões que insistem em determinar uma ligação linear entre as ações, suas formas de expressão e a condição social à esta associada. As portas e janelas, são, assim, metáforas desse modo de habitar um mundo cujas regras não são em nada necessárias, mas, antes, contingenciais. E a metáfora, diz Rancière, não é simplesmente um modo imagético de expressar um pensamento, "ela é, mais profundamente, uma maneira de inscrever a descrição de um estado de coisas na topografia simbólica que determina as formas de sua visibilidade. É isso que faz nossa crítica" (RANCIÈRE, 2017a, p. 22, tradução nossa). Ela não está preocupada em apontar os erros sugerindo correções à narrativa ou à melhor forma de representar

pictoricamente uma imagem, ela não se dedica a colocar o sensível dentro dos limites da razão; antes, é a razão que terá que adaptar-se à ilimitação do sensível.

Esse grande plano-sequência de diversos modos de ver e de habitar o mundo pretende, assim, dar a ver uma outra maneira de aproximar-se de um tema: não aquele que busca as relações possíveis na ordem causal, na lógica interna dos argumentos, ou nas definições e delimitações da razão, mas sim aquele que se deixa afetar e criar relações na potência de expressão das coisas inanimadas, na banalidade do sensível, no sem sentido das coisas da vida. Não se trata, portanto, de buscar na ordem das razões e explicações um modo de interpretar um autor, mas, antes, na ordem do sensível, uma maneira de relacionar coisas diversas, de operar uma montagem de fragmentos, sobrepondo-os em um mesmo plano-sequência. Desse modo, configurou-se aqui uma teia composta por fios soltos que se ligam uns aos outros pelo modo como se afetam na ordem do sensível, pelo modo com que uma maneira de ver específica configura um espaço-tempo que se conecta com outro espaço-tempo. Surgem, assim, os diversos modos de ver e viver desses personagens que compõem o plano-sequência de uma configuração de mundo no qual habitamos. O olhar do não-detetive, Dupin, se desenha como um modo específico de habitar à janela, entre o dentro e o fora, vendo o mesmo que todos são capazes de ver, mas olhando de um outro modo. Seu modo estranho de ser afigura-se como um *heterogêneo sensível* (Rancière, 2012b) capaz de ver de maneira diferente, de perceber no mesmo mundo, um outro mundo e, ao fazê-lo, reconfigurar os modos de habitar o espaço-tempo.

É isso que está em jogo também na vida dos operários-poetas-revolucionários que atravessam o espaço-tempo da história, das divisões entre ficção e realidade, e vem combinar-se com a paixão de Emma Bovary em um plano-sequência cujos efeitos são a pura contingência dos encontros sensíveis. Os operários que se deixam afetar pela beleza do mundo transmutando suas experiências em poesia são irmãos de Emma Bovary que se deixa afetar pela literatura e a transmuta em modo de vida. A escrita dos operários, estranha à sua própria visibilidade identitária, expressa uma vida já transmutada pela capacidade de ver o mundo de um modo diverso, pela capacidade de se deixar afetar pela banalidade das coisas sensíveis da vida. A paixão de Emma, do mesmo modo, é expressão de uma vida já transformada pelo desejo de ser algo mais daquilo que se é, de transpor as linhas que dividem as pessoas segundo seus modos de aparecer no mundo.

Há um movimento na vida dessas personagens que pode ser pensado quando sobreposto às figuras da água e da areia do deserto dos filmes de Guzmán: trata-se do pensamento que se move de um espaço a outro, de um tempo a outro, não como consequência de determinadas conexões causais, mas, sim, como efeito inesperado da capacidade de se deixar afetar pelo sensível. Se em Guzmán a água e a areia determinam o modo com o qual a narrativa se desenvolve em seus filmes, ora afirmando-se na voz da ciência, ora na voz da poesia, na história que entrelaça Emma aos operários-poetas-revolucionários, é também a materialidade do sensível que os faz mover-se. Os operários deixam-se afetar pelos passeios no parque, pelas palavras que se desprendem de suas penas para o papel, pelo escritos com os quais encontram; Emma deixa-se afetar pelos sentimentos que emanam das palavras deitadas no papel dos livros destinados à elite. Aquilo que move essas figuras não é da ordem das causas e consequências, mas, antes, da ordem da experiêmcia sensível.

O pensamento, como se pode depreender dessas experiências, não é fixo, não possui essência e tampouco imutabilidade. O pensamento se move e se faz enquanto movimento, enquanto configuração espaço-temporal. O que está em jogo, assim, é o modo com o qual ele se move de um problema a outro, de um tema a outro, de uma coisa a outra. Trata-se de pensar que um certo olhar para o mundo determina a qualidade desse movimento, suas características, sua distância ou proximidade em relação às coisas e ao mundo. Na ordem das causas e consequências, o movimento do pensamento parece sempre olhar de cima, de longe, colocando-se como razão ordenadora capaz de explicar a natureza das coisas, como se elas não pudessem ser de outra forma. Por sua vez, os olhares que aqui se afiguraram parecem dar a ver um outro tipo de movimento do pensamento, no qual as coisas não explicam nada, antes, dão a ver sua contigencialidade, seu caráter completamente frágil e incerto. Para ver essa fragilidade é preciso, pois, estar à janela, habitar o espaço entre o dentro e o fora, é preciso estar em risco, pois se desconhece aquilo que virá do movimento do pensamento. Se esses olhares podem, então, dar a ver algo nesse processo de pesquisa que aqui se desenvolve, é, não apenas um modo de habitar o mundo, mas um modo de pensamento no qual a razão se coloca à janela, no constante risco de, ora estar ao rés do chão, ao lado das coisas banais, junto ao sem sentido da vida, ora tomando distância, observando. Um trabalho de equilibrista, mas não daquele que conhece sua virtuose e sabe que chegará ao fim da linha sem cair, mas, sim, daquele equilibrista que já espera a

queda, que sabe que a própria linha na qual se equilibra é redesenhada ao longo do caminho.

CAPÍTULO III

Comunidade da escrita

Partilha do sensível: entre a política da estética e a estética da política

Anteriormente buscou-se pensar um plano-sequência dos desvios e fendas da escrita rancieriana, não arbitrariamente, mas, ao contrário, com o intuito de pensar as relações que a política estabeleceria com sua escrita. Esta operaria mudanças na visibilidade e pensabilidade das coisas, ressoando, assim, diretamente nos modos de vida. Conforme argumentou-se, a questão da escrita e da experiência de leitura não expressariam simplesmente um modo de fazer ou estilo, e tampouco uma questão meramente interpretativa, mas, antes, dariam a ver a transmutação de uma experiência estética em forma de viver. Desse modo, a importância dos desvios e fendas da escrita, tal qual compreendida em Rancière, está expressa na capacidade de operar uma *desidentificação* entre um modo de aparecer, um modo de fazer e um modo de pensar que determinam nossas formas de vida, configurando um espaço *entre*, um espaço que *suspenda* a ordenação *normal* das coisas. Compreende-se, com isso, uma ideia de que as *identificações* – sejam elas as de gênero, de etnias ou de classes sociais, ou ainda outros modos de nomear um indivíduo segundo sua função ou aparência – seriam aquilo que dificultaria qualquer processo de mobilidade dos indivíduos, qualquer possibilidade de tornar-se outro, de sentir-se outro. Assim, a ideia de *desidentificação* aparece como a possibilidade da operação de *desvios* entre as instâncias do fazer, do aparecer e do ser, ou, ainda, como *suspensão* da correspondência entre uma *natureza* e uma visibilidade específica, entre um trabalho e um modo de ser, entre o dizer e os espaços destinados a isso, operando uma desordenação espaço-temporal.

Para Rancière, um modo de pensamento comporta uma certa ideia de efetividade no real – tendo em vista nomear as coisas segundo um certo conjunto de regras e hierarquias –, expressando, ainda, a construção de estruturas e de narrativas para explicar uma ideia. O modo da ligação entre as instâncias do fazer, do aparecer e do ser, configuraria as condições de possiblidades da experiência, os modos de perceber o mundo e as hierarquias que dividiriam as coisas e pessoas segundo regras. Tal relação dá a ver, assim, todo um maquinário da vida, do *viver junto* ou do *ser-em-conjunto* (RANCIÈRE, 2014a). Rancière afirma que, a todo modo de pensamento corresponde, ainda, uma ideia de *escrita*, compreendendo-se que o que está implicado em tal afirmação é um espaço que a palavra ocupa em um campo político. Afinal, "escrita não

quer dizer simplesmente uma forma de manifestação da palavra. Quer dizer uma ideia da própria palavra e de sua potência intrínseca" (RANCIÈRE, 2009b, p. 34). Trata-se de pensar, portanto, na palavra como uma instância que, tal qual o pensamento que lhe corresponde, opera algo no real ou, caso se prefira, nos modos de *viver junto*. Assim, o pensamento da concepção de escrita rancieriana passa pela ideia de um entrelaçamento com a *política* e, portanto, com a questão dos modos de *viver junto*. Não se trata de pensar tais termos a partir da ideia de uma gestão estatal sobre os corpos, tampouco de agremiações comunitárias que reproduziriam o funcionamento institucional da democracia representativa, mas, antes, remeter a uma discussão mais ampla da política compreendida como termo que adjetiva o tecido sensível das hierarquias sociais, ou, ainda, como um percepto que dá a ver as condições de possibilidade da experiência política[20].

A relação entre a *escrita* e a *política* pode ser pensada a partir daquilo que ambas apresentariam como ponto comum, a saber, uma estrutura racional, uma lógica ordenadora ou desordenadora, um modo de tornar visível ou invisível, de identificar ou desidentificar, enfim, um modo de operar concordâncias ou discordâncias entre o *ser* e o *aparecer*, de operar *desvios*. O que possibilita, então, pensar que a escrita faz algo no real? Como é possível pensar tal relação que coloca uma certa estrutura racional como

---

[20] Aqui, faz-se necessário um esclarecimento da maneira com a qual Rancière compreende termos como *a* política ou *o* político, assim como em relação àquilo que denomina como *razão policial* e *razão política* ou *dissensual*. Em primeiro lugar, no livro *Nas margens da política*, Rancière diferencia *o político* de *a política,* sendo o primeiro referido a tudo aquilo que diria respeito à visibilidade de cada indivíduo na sociedade de acordo com certas hierarquias. O político seria, assim, sempre determinado por uma certa *partilha do sensível,* que poderia tomar duas formas: *a polícia* e *a política*. As duas perspectivas podem ser compreendidas como modos de *partilhas do sensível* opostas. Uma *partilha policial* do sensível configura um tecido em que se distribuem corpos e capacidades de acordo com uma certa hierarquia social. O que não significa que seja compreendida como algo negativo, mas, antes, como a ordenação necessária para que a vida em comunidade se dê e até mesmo para que sua operação antagônica, a *política*, possa ocorrer. A atividade política, afirma Rancière, "é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho" (1996, p. 42). A política é, portanto, a *partilha do sensível* que opera desconexões entre os *modos de fazer, de dizer e de ser*. É o modo de partilha que opera uma desidentificação, arrancando alguém à naturalidade de uma ordem ou lugar. A política não deve ser compreendida como a forma de atuação do Estado, mas como um *modo* ou tipo de partilha que opera uma reordenação capaz de tornar visível aquele que antes não o eram, permitindo que sejam ouvidos aqueles que antes eram considerados como inaptos à cena de fala. Aponta-se também o fato de que tal divisão estrita no uso de um ou outro termo aparece em Rancière até o livro *Nas margens da política*, tendo o autor, em seus próximos textos, utilizado, invariavelmente, o termo *a política* para designar um ou outro sentido do termo. O que não significa que tenha abandonado a ideia de que existiria um terreno político onde a política ou a polícia operariam, mas sim que passa a denominar esse terreno político por outros termos, como *partilha do sensível, comunidade,* dentre outros. E o termo *a política*, passa a designar tanto um quanto outro sentido do termo, deixando ao leitor realizar tal interpretação. Feito tal excurso explicativo do uso do termo por Rancière, assumiremos nesse texto o gesto mais recente do autor dando ao termo *a política* esse duplo sentido que será interpretado segundo o contexto em que aparece no texto.

ponto comum entre a escrita e a política? E, ainda, se assumirmos tal relação como possível, o que faz a escrita quando opera desvios a partir da banalidade do sensível? O que a escrita faz no real ao interromper uma ordem analítica, uma ordem causal do desenrolar dos fatos? O que ela faz ao planificar as coisas, as pessoas, os modos de fazer?

Rancière afirma que escrever:

> é o ato que, aparentemente, não pode ser realizado sem significar, ao mesmo tempo, aquilo que realiza: uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a alma que o anima e com os outros corpos com os quais ele forma uma *comunidade*; dessa *comunidade* com a sua própria alma. […] O ato de escrever é uma maneira de ocupar o sensível e de dar sentido a essa ocupação. (RANCIÈRE, 1995, p. 7, grifos nossos)

A escrita, assim compreendida, não é apenas um gesto que tem como resultado um texto gravado no papel (ou, em tempos virtuais, em uma tela), mas sim um gesto que por si só já significa, já opera algo no real. O próprio ato de escrever – a partir do momento em que solicita um corpo, faz um corpo mover-se, e este, por sua vez, encontra-se com outros corpos na experiência de leitura – é capaz de reconfigurar o sensível, de alterar as relações e os movimentos dos corpos, de operar novos modos de ocupar os espaços, novas maneiras de *viver junto*. É a partir desse movimento de corpos e reconfigurações do sensível que se pode relacionar a *escrita* à *política*. Entretanto, tal ideia do *viver junto* não deve ser compreendida como a formação de uma comunidade coesa ou *consensual* (RANCIÈRE, 1996; 2014a), mas ao contrário, como uma *comunidade* em sua *quase-existência*, ou – emprestando o que o autor fala sobre a literatura –, uma *comunidade da partilha* (RANCIÈRE, 2014a), cuja existência seria a daquilo "que circularia entre o dentro e o fora, entre a corporeidade e a ausência de corpo" (RANCIÈRE, 2014a, p. 109); uma comunidade sempre a se renovar, deslocar, desviar. Desse modo, a relação entre a escrita e a comunidade política dar-se-ia de maneira precária, sempre provisória, movendo as imagens e reconfigurando o sensível.

A discussão em torno da ideia de comunidade e, ainda, de sua ligação com a escrita, não é exclusiva à Rancière, ao contrário, ela teria surgido já nos anos 1970 na figura de Roland Barthes como aparece no livro *Como viver juntos*, no qual estão reunidas as notas dos cursos e seminários que o autor ministrou no *Collége de France* entre 1976 e 1977. No livro, Barthes (2005) aparece tecendo um pensamento dos modos de viver juntos a partir da ideia de uma necessidade de responder ao poder, de configurar um novo espaço de convivência liberado da imposição de ritmo que o poder

determinaria à vida, ao tempo, ao pensamento e ao discurso. Assim, Barthes (2005) propõe o pensamento de uma *idiorritmia* como aquilo que caracterizaria um modo de estar juntos no qual, estando o poder distante, cada indivíduo que compusesse o conjunto, seguiria seu próprio ritmo. Trata-se de pensar em um conjunto no qual hajam interstícios, desvios do código ou daquilo que seria *natural*.

Jean-Luc Nancy (2016), por sua vez, publica, em 1983, o ensaio *La communauté désœuvrée*, ao qual segue-se uma resposta de Maurice Blanchot no livro *A comunidade incofessável*, seguido, ainda, da continuação do diálogo por Nancy no livro que leva o mesmo nome que o ensaio de 1983. Nancy, como afirma Marcia Sá Cavalcante Schuback (2016), estaria interessado em desconstruir as ideias identitárias que teriam dado corpo ao sentido de comunidade tanto a partir da experiência da "expansão global do liberalismo individualista", quanto do "comunitarismo totalitário". Para Nancy (2016), esses processos e o pensamento da imanência a eles associados teriam levado a uma impossibilidade da experiência da comunidade. Próximo daquele pensamento apresentado por Barthes, de uma comunidade que só pode ser pensada a partir da resistência ao poder, Nancy irá propor o pensamento de uma comunidade em sua inoperatividade, ou seja, de uma comunidade sem identidade, sem imagem, sem obra, apenas atenta ao seu próprio processo de estar acontecendo. É essa ideia de uma comunidade não identitária que propõe também Blanchot (2013), eu seu livro-resposta a Nancy, no qual dá a ver uma comunidade inapreensível, operando em sua insuficiência sem desta poder abdicar. O excesso que não pode ser acolhido, assim como a falta que não pode nunca ser totalmente preenchida, aparecem como figuras do pensamento de Blanchot que dão a ver a ideia de que a defecção das ideias de comunismo e de comunidade é exatamente aquilo que nos liga a elas, sem que possamos abandoná-las. Trata-se, portanto, de pensar a comunidade em sua impossibilidade, em seu caráter inconfessável – já que, como questiona o autor, "cada vez que se falou de sua maneira de ser, pressente-se que não se apreendeu dela senão aquilo que a faz existir por ausência?" (BLANCHOT, 2013, p. 76).

Outro autor que também escreveu sobre o tema da comunidade foi Giorgio Agamben (2013), cujo livro *A comunidade que vem* apresenta um conjunto de recortes, aparentemente desconexos, que pensam a ideia de uma existência sem essência, sem que se possa resumir as coisas, como diz o autor, a um *assim é*; referindo-se a ideia de que algo não poderia ser de outro modo. O homem "é o simples fato da própria existência como possibilidade ou potência" (AGAMBEN, 2013, p. 45). O autor

desenvolve a ideia do pensamento do homem como um *qualquer*, a partir da mercantilização e da reprodutibilidade técnica – ressoando o pensamento de Benjamin. Agamben afirma que "a mercantilização, desancorando o corpo do seu modelo teológico, salva, todavia, a sua semelhança: *qualquer é uma semelhança sem arquétipo, isto é, uma Ideia*" (AGAMBEN, 2013, p. 49). Está em jogo nessa *qualqueridade* pensada pelo autor a ideia de que o pensamento é, ao mesmo tempo, ativo e passivo, de que haveria, no pensamento, a potência de pensar ao mesmo tempo que de não pensar. Tais ideias ressoarão no pensamento de Rancière, que também afirma a impossibilidade dessa oposição entre passividade e atividade no regime estético, assim como a ideia de uma identidade entre o pensamento e o não-pensamento. Do mesmo modo a ideia do *qualquer* nos remete ao pensamento do *anônimo* desenvolvido por Rancière (1996), referindo-se ao pensamento da igualdade como pressuposto político da emancipação intelectual. Mas para Rancière, como demonstrou-se anteriormente, não seriam a mercantilização e a reprodutibilidade técnica as responsáveis por tal mudança que teria colocado os anônimos ou os quaisquer no centro do pensamento político.

A escrita, seja em Barthes, Nancy, Blanchot, ou Agamben, aparece como figura que torna possível experienciar essa comunidade idiorrítimica, inoperada, inconfessável, por vir. Jean-Luc Nancy (2016) fala da escrita como necessidade da experiência e da comunicação comunitárias e, também, como traçado do ser-em-comum. A escrita é o modo pelo qual a comunidade se partilha a si própria, por aquilo que Blanchot (2013) teria pensado como uma inconveniência literária, como essa operação da escrita de retraçar sempre as linhas da comunidade.[21] Barthes (2005) fala da literatura como a criação de pequenas simulações, de pedaços de vida que dariam a ver a desritimação dos ritmos, aquela irritmia que resiste ao poder. Agamben (2013) pensa a escrita como a atividade que só pode resultar do modo de ser próprio ao pensamento, cuja potência é a de não pensar, a de não ser. Potência que estaria no cerne da comunidade que vem. Guardadas as especificidades de cada autor, pode-se afirmar que todos propunham o pensamento de uma ideia de comunidade mais precária em resposta às experiências tanto do socialismo utópico quanto do liberalismo individualizante. Nessas ideias de comunidades móveis, sempre a se refazerem, o pensamento e a escrita surgem como operações de reconfiguração dos modos de viver juntos. E é isso que está em jogo também no pensamento de Rancière em torno da comunidade e da escrita como *partilha*

[21] A ideia de inconveniência literária também ressoa no pensamento de Rancière na figura do *ser literário*, que será desenvolvido ao longo desse capítulo.

do sensível, apesar do autor não referir-se a nenhuma dessas discussões ou autores de maneira direta nos livros e textos sobre o tema. Tal estranhamento, espera-se, talvez possa ser pensado a partir da própria concepção de escrita desenvolvida por Rancière, na qual apresenta-se a ideia de que a falta de origem e de destinação da letra, o a ausência do corpo da letra, como fala o autor (1995), seja aquilo mesmo que a torna política, aquilo que criaria uma comunidade de pensamento. Desse modo, o gesto de empregar, por exemplo, o termo *comunidade da partilha,* anteriormente usado por Nancy, sem referenciar-lhe, poderia ser compreendido como um aspecto estético-político do pensamento de Rancière, interessado em tornar a escrita naquela teia de aranha da qual falávamos em outro momento, a qual, desprovida de suas funções predadoras, pode ser vista como um diligente trabalho de entrelaçar fios soltos cujo início não pode ser encontrado e que tampouco possui um fim. Fios sem donos e sem destinatários que compõem e recompõem a teia da comunidade de pensamento.

Rancière traz, assim, para a composição da teia, em seu livro *Nas margens do político*, o fio do pensamento em torno da ideia de comunismo que se configurou ao longo do século XIX na França, no contexto pós-revolução francesa e ainda nas revoluções operárias que se deram ao longo do século. Seu intuito é desconstruir o modo com o qual se ligava, então, a ideia de igualdade à ideia de um corpo social que seria unificado por alguma espécie de vínculo. Rancière (2014a) afirma que, ao longo desse período, colocou-se a questão do pensamento dos modos de *viver junto* a partir de dois eixos principais: do binômio *igualdade/desigualdade* ou da ideia de um *corpo comunitário*. Segundo o autor (2014a), haveria uma preocupação em pensar uma unidade social, um *corpo comunitário* que fosse capaz de unificar cada membro da comunidade, apesar das desigualdades sociais. O *corpo comunitário* e a *igualdade* teriam, assim, sido relacionados das mais diversas formas com o intuito de racionalizar, ora a igualdade como princípio unificador do corpo comunitário – justificando-se, com isso, uma ideia de *natureza ordenadora* –, ora, estabelecendo a igualdade como ponto de chegada de uma sociedade utópica, tendo a desigualdade como ponto de partida natural. A ideia de que o corpo comunitário e a igualdade seriam equiparáveis estaria expressa no pensamento de um *tecido social harmonioso*, dos *vínculos perdidos* para os quais poderíamos ou deveríamos retornar. Ou, ao contrário, a ideia de uma natureza desigual que poderia, em um processo histórico, alcançar a igualdade em uma utopia social realizada.

Rancière (2014a) aponta como ambas as vias pelas quais ligou-se a igualdade ao

corpo comunitário teriam nascido das teorizações em torno do socialismo utópico. Daí teriam surgido esses "dois grandes modelos da comunidade" que a apresentam "por exclusão da igualdade" (RANCIÈRE, 2014a, p. 90). O que o autor tem em mente com essa afirmação é que tanto o pensamento da igualdade como elo original perdido da sociedade quanto o da igualdade como destino a alcançar, partem do pressuposto de que a comunidade opera sempre sem igualdade; esta estaria sempre fora, em algum lugar perdido no passado ou em algum lugar desconhecido do futuro. É a partir dessa ideia que os teóricos do socialismo utópico, como afirma Rancière (2014a), constroem a ideia de que o trabalho poderia surgir como princípio unitário do corpo social. [22] Como afirma Rancière,

> A ideia da comunidade dos trabalhadores fraternos pode então constituir-se na reunião de três ideias. Em primeiro lugar, há uma *arkhé* da comunidade, um princípio uno do que a comunidade torna comum: os trabalhadores, as forças de trabalho e os produtos do trabalho. Há de seguida uma medida exata, que permite ao princípio da fraternidade ser imediatamente princípio de repartição das funções e dos frutos do trabalho. Há por fim a ideia de uma virtude que é capaz de manter a comunidade e que incarna numa personagem. O trabalhador fraterno é trabalhador. Aquele que produz a matéria da possessão comum mantém na sua ação cotidiana a fidelidade ao princípio. Assim se firma a aliança entre o princípio da economia política e o da comunidade fraterna sob o signo da igualdade do trabalho. (RANCIÈRE, 2014a, p. 91)

Partindo, assim, ora da ideia de que a igualdade seria inerente à vida em comunidade, tendo sido perdida ao longo de desventuras históricas, ora de que a desigualdade é que seria seu princípio, impondo a necessidade de realizá-la no futuro, a resposta que surge em ambas as figuras de pensamento é a de que o trabalho seria capaz de unificar o corpo social, de torná-lo igualitário. Rancière (2014a) recusa tais interpretações afirmando que a igualdade não deveria ser pensada como algo que estaria fora do pensamento da comunidade. Não se trata, assim, de recuperar um suposto elo perdido da igualdadade, tampouco de projetar um futuro utópico no qual ela estaria

[22] No livro *As margens do político*, Rancière (2014a) se remete aos teóricos do socialismo utópico aproximando-se de suas discussões empreendidas em *A noite dos proletários*, no qual também realiza uma crítica a tal pensamento, referindo-se aos diversos textos que compõem um arquivo das organizações de trabalhadores ao longo do século XIX na França, especialmente das revoluções do início do século, caracterizando os movimentos operários de antes do surgimento da teoria proletária de Marx. Nesses arquivos destacam-se, dentre outros, os textos daqueles que Rancière (2012a) denomina de *apóstolos do Trabalho Novo*: padres, burgueses, intelectuais, escritores, literatos, enfim, uma gama de personagens cheios de coisas a dizer sobre a formação de um mundo novo a partir do proletariado, que falavam sobre a igualdade e a fraternidade que poderiam ser criadas a partir da organização do trabalho. Pode-se, assim, aqui supor, que Rancière referir-se-ia, em *Nas margens do político*, a esse mesmo arquivo com o qual teria trabalhado ainda em diversos outros livros nos quais pensa a questão da emancipação operária.

plenamente realizada.[23] O que está em jogo é o pensamento de que os nexos entre igualdade e comunidade não teriam um espaço e um tempo fixos, não seriam realizáveis no sentido de que a totalidade da sociedade poderia estar sob o nome de igualdade. Pois a igualdade seria, para Rancière (2014a), o oposto daquilo de que trataria a gestão estatal de ordenação da sociedade. Ela é, antes, um pressuposto político que pode ser sempre atualizado e verificado, sendo, portanto, precária, movente, sempre a desfazer e refazer a distribuição das visibilidades, a configuração da comunidade.

A realização total da igualdade ou mesmo sua ideia de unidade, não fazem sentido para Rancière (2014a), na medida em que concebe que uma comunidade surge ao mesmo tempo compartilhando e dividindo, concomitantemente na diferença e na igualdade. Trata-se de pensar em um modo de *estar junto* pautado por uma ordem *dissensual*, mas que para ser possível, necessariamente compartilha uma mesma capacidade das razões. O *dissenso* é pensado por Rancière (1996) como um modo da razão política que estabelece, ao mesmo tempo, um terreno de igualdade das inteligências, capaz de tornar qualquer debate possível, e uma divergência sobre a visibilidade daquilo mesmo que está sendo debatido ou sobre a capacidade daqueles envolvidos. O *dissenso*, a partir do paradoxo que o define, não comportaria, portanto, uma ideia de ordenação necessária dos modos de *viver junto*. Assim, o autor entende que os modos com que os espaços seriam ocupados, os modos de visibilidade das coisas e pessoas, os modos de pensamento que determinariam uma percepção das coisas da vida, não estariam ligados a uma *natureza ordenadora*, mas, antes, seriam contingenciais. Essa razão organizadora tampouco seria capaz, segundo Rancière (2014a), de realizar uma espécie de sociedade utópica da igualdade realizada ou concretizada. E mesmo que o fizesse, tal ideia apresentar-se-ia como o avesso da estrutura racional subsumida à crença na *natureza ordenadora*. Uma tal ordem racional, tanto em um formato quanto em outro, teria uma mesma efetividade no real, a saber, uma ordenação consensual, compreendendo o *consenso* como "uma relação de circularidade entre a natureza e a lei, que deixa a esta o cuidado de determinar a antinatureza que aquela sente como insuportável" (RANCIÈRE, 1996, p. 121). Em uma

[23] Nancy (2016) também critica ambas as visões das quais Rancière afasta-se: a da ideia de um vínculo social perdido e do sentido teleológico que projeta um futuro no qual a comunidade poderia realizar-se em sua totalidade. A própria ideia de que a comunidade só pode ser experienciada sendo inoperante, dá a ver a ideia de que não se trata de um processo de recuperação do passado e tampouco de uma projeção futura, mas sim de um processo constante de redesenhar a comunidade. O mesmo vale para o modo com o qual Blanchot (2013) entende a comunidade em sua insuficiência e como Barthes (2005) a vê em sua idiorritimia, ou seja, nunca como projeto totalizante e realizado, seja no passado, seja no futuro.

comunidade consensual não restaria espaço para aquilo que não se encaixe, para o *excesso*, o *desvio*, a *fenda*; não haveria *distância* entre as palavras e as coisas, o ser e a aparência, as funções e os espaços. Com isso, o autor conclui

> Os nexos entre a igualdade e a comunidade talvez não passem de um incessante acerto de contas. Observar mais de perto estas contas da igualdade e da comunidade implica assistir à fragmentação da imagem do grande corpo, deparar-se com o défice ou a assimetria, que faz com que a comunidade dos iguais nunca se possa dar corpo sem gerar uma certa coagulação, uma certa obrigação de recontar os membros e as classes, de preencher as fissuras da imagem, de retraduzir os enunciados da fórmula. (RANCIÈRE, 2014a, p. 80)

A partir dessa análise, o autor apresenta o pensamento da relação entre a *comunidade* e a *igualdade*, movendo suas imagens para que os *desvios* apareçam possibilitando a visibilidade de tudo aquilo que excede tal relação. A comunidade que surge, nesse mover de imagens, não comporta uma ideia de igualdade como origem a ser recuperada, tão pouco como futuro a ser realizado. Se há uma igualdade possível de ser associada à comunidade, ela é tão precária e virtual quanto esta.

Não se deve entender, porém, que Rancière condena uma ideia de ordenação social, mas sim que afirma haver dois modos de *estar-junto*, duas ordens racionais simultâneas redesenhando os espaços e as configurações do sensível. Uma, pautada pelo que o autor compreende como *razão policial*,

> que situa os corpos em seu lugar e nas suas funções segundo suas 'propriedades', segundo seu nome ou sua ausência de nome, o caráter 'lógico' ou 'fônico' dos sons que saem de sua boca. O princípio desse estar-junto é simples: dá a cada um a parcela que lhe cabe segundo a evidência do que ele é. As maneiras de ser, as maneiras de fazer e as maneiras de dizer – ou de não dizer – aí remetem exatamente umas às outras. (RANCIÈRE, 1996, p. 40)

Esse modo de *estar-junto* seria uma espécie de ordenação sensível dos corpos que faria concordar os modos de ser, os modos de fazer e os modos de dizer. Tais modos dariam a ver como a sociedade estaria organizada – com suas hierarquias e gêneros, com as identidades dos sujeitos que a compõe – a partir de uma ligação entre a ideia de natureza e a lei. Essa organização – apesar de passar pelas determinações do Estado e suas instituições –, deve ser pensada como algo além de uma relação de dominação. Ela estende-se por todo o tecido social e dá a ver aquilo mesmo que possibilita a dominação, ou seja, os modos sensíveis sob os quais os objetos são ou não polemizados, ou as condições de possibilidade sensíveis de que se considere algo como objeto de disputa ou que seja calado.

Haveria, ainda, um outro modo de *estar-junto*, regido por outra lógica, qual seja:

“aquela que suspende essa harmonia pelo simples fato de atualizar a contingência da igualdade, nem aritmética nem geométrica, dos seres falantes quaisquer” (RANCIÈRE, 1996, p. 40-41). Este outro modo seria pautado pela *razão política* por excelência, a razão que comportaria os excessos e desvios, que suspenderia a ordem das coisas, que estabeleceria uma distância entre o ser e a medida do ser. A política, como aqui compreendida por Rancière (1996), não é assunto de políticos, mas sim um modo de pensamento que desordena as relações entre a *natureza* e o ser, que desloca corpos, que faz mover as relações consensuais da ordem policial. A política é rara, mas, ao operar uma verificação da igualdade de qualquer um com qualquer um – independente de títulos ou funções, rompendo com espaços e tempos –, afirma a contingência necessária de qualquer ordem social.

Assim, os dois modos da razão que operam a *comunidade da partilha* estariam em constante tensionamento, apresentando-se como a expressão de um paradoxo essencial da comunidade ou do *viver junto*. O que significaria pensar que não se trata de propor uma maneira de solapar um modo em prol de outro que seria mais disruptivo, mas sim pensar a existência do tensionamento como aquilo mesmo que possibilitaria qualquer operação disruptiva. Tal ideia implica um pensamento que se afasta da nostalgia ou daquilo que Rancière denomina de *pensamento do luto*, que ora afirma o fim da política (RANCIÈRE, 2014a), ora o fim da arte ou da estética (RANCIÈRE, 2004; 2009a). Ao colocar o tensionamento entre dois modos da razão como ponto fundamental de nossas formas de vida, argumentamos que o autor estaria preocupado em estabelecer uma espécie de terreno para tais debates que os libertariam de um pensamento nostálgico. A comunidade do paradoxo, como apresentada por Rancière (2014a), pode ser, assim, pensada em seus múltiplos movimentos, refletida a partir dos gestos e operações que a inauguram, compreendendo-se que ela nunca irá permanecer como está. Tal ideia do paradoxo permite-nos pensar o surgimento de um debate ao mesmo tempo que as modificações e movimentos que ele comporta e opera, sem precisar, com isso, recorrer à ideia de uma ruptura temporal, ou, ainda, à ideia de que algo teria se perdido ou finalizado.

A comunidade não é pensada por Rancière como um ponto fixo no espaço, como um grupo de pessoas que compartilhariam uma localização geográfica ou uma nacionalidade ou etnia, mas ao contrário, ela surgiria rompendo com tais identificações. A comunidade surge deslocando as distâncias entre as coisas e os sentidos das coisas, entre as pessoas e suas possíveis identificações, entre determinadas funções e os espaços

a elas destinados. Aquilo que pauta a ideia de *comunidade da partilha*, como compreendida por Rancière, é o

> duplo sentido do termo: um espaço que pressupunha a partilha da mesma razão, mas também um lugar cuja unidade só existia na operação da divisão; uma comunidade polêmica provocada para impor uma consequência não reconhecida da frase igualitária. (RANCIÈRE, 2014a, p. 100)

O duplo sentido da comunidade apresenta a ideia de que para a própria existência da desigualdade – ou seja, para que exista qualquer espécie de dominação em que um indivíduo ordene e outro obedeça –, a igualdade das razões coloca-se como princípio necessário, pois só ela permite ao dominado compreender as ordens do dominador. Mas tal igualdade, assim como a comunidade pautada nela, é virtual, operando como uma espécie de pressuposto de qualquer relação, ou como o autor costuma dizer, seria uma comunidade do *como se* (RANCIÈRE, 1996, p. 63). Tudo se passa *como se* ela fosse instaurada quando um indivíduo ou grupo de indivíduos se relacionassem *como se* fossem iguais, mesmo que as evidências materiais ou sociais de suas vidas demonstrassem o contrário. Assim,

> esta igualdade define, desenha uma comunidade, mas apenas se se compreender que esta comunidade não tem consistência. Ela é, constantemente assumida por qualquer um em nome de qualquer outro, uma infinidade virtual de outros. Ela acontece sem lugar. (RANCIÈRE, 2014a, p. 96).

O que estaria colocado em jogo na *comunidade polêmica* não seria um debate de opiniões contrárias, mas, antes, a problematização da própria consideração do tema ou dos indivíduos como parte do debate. Trata-se de um conflito sobre aquilo ou aqueles que fazem parte da *cena polêmica*. Antes mesmo de ser um conflito de opiniões, a instauração da cena apresentaria a questão da visibilidade dos atores e da possibilidade de que suas palavras não sejam escutadas apenas como ruído. Pode-se pensar, portanto, que a questão da comunidade é política, mas também, essencialmente estética. Duplo sentido sintetizado no termo *partilha do sensível* que dá a ver o paradoxo das condições de possibilidade do *viver junto*, compreendendo-se que *partilha* significa aquilo que compartilharíamos em comum, mas também aquilo que estaria dividido. Assim, o pensamento da *comunidade* em Rancière – tal qual empreendido em *Nas margens do político* – desliza, em trabalhos posteriores, para a compreensão da relação entre estética e política compreendida sob o conceito de *partilha do sensível*. Este apresenta uma ideia de que o terreno político apareceria sob uma determinada configuração sensível. Desse modo, o pensamento de tal conceito coloca-se como ponto central da reflexão sobre a

relação entre a *escrita* e a *política*, de como aquela teria efeito no real e atuaria em nossos modos de *viver junto*. Se a *comunidade* é pensada como essa formação precária, sempre a mover seus limites, sempre a redesenhar sua *partilha do sensível*, a *escrita* apareceria aí como aquilo que redesenharia as linhas e as divisões. Uma *comunidade da partilha do sensível*, afinal, quer dizer que o viver junto é pautado por um *sensorium* ao mesmo tempo comum e dividido, por uma determinação sensível que possibilita que o comum se dê em uma experiência sensível dividida. A escrita é aquilo que desenha esse *sensorium*, que traça suas linhas ao mesmo tempo em que as quebra ou move de lugar, inserindo fendas no espaço-tempo, desviando a ordenação das coisas e pessoas na comunidade. A escrita, assim, pode ser compreendida como uma *partilha do sensível* sempre a refazer-se, pode ser pensada como os traços da própria comunidade. A escrita é ao mesmo tempo a configuração sensível que vemos e na qual vivemos, assim como o gesto ou operação que continua a redesenhar o espaço-tempo de nossas experiências, o gesto sempre a retraçar os limites da comunidade, mas também seus próprios limites, a redesenhar as próprias bordas. Pode-se pensá-la como uma espécie de palíndromo conceitual: a escrita desenha as bordas da escrita; a escrita das bordas desenha a escrita. Afinal, ao traçar os fios da comunidade a escrita retraça suas próprias bordas, suas distâncias e desvios em relação a si própria, mas também em relação à estética e à política.

Esse modo de entrelaçar estética e política que a *partilha do sensível* e a *escrita* dão a ver coloca a necessidade de pensar a mudança de paradigma operada por Rancière na compreensão do *sensível* e da *estética* a partir do movimento entre duas perspectivas, a saber, que haveria uma *estética da política* e uma *política da estética*. No livro *O Desentendimento*[24], Rancière realiza uma análise das condições sob as quais a política é acolhida como objeto filosófico, apresentando a tese de que sempre teria havido, no cerne da política, uma *estética*. Segundo Vera Pallamin (2015), o autor, retomando o sentido da palavra grega *aisthesis* – relativa à compreensão pelos sentidos –, estaria interessado em pensar o sensível como uma espécie de terreno primário que delimitaria o espaço perceptivo a partir dos modos como ocupamos o mundo. Desse ponto de vista,

[24] O livro *La Mésentente* foi traduzido e publicado no Brasil pela Editora 34 sob o nome de *O Desentendimento.* Mas adotaremos aqui a tradução do conceito como *dissenso*, que acreditamos, expressa melhor o sentido original da palavra. O termo *desentendimento* traz a ideia de uma falta de compreensão correta, como se uma das partes envolvidas não fosse capaz de compreender; enquanto o termo *dissenso* está associado a ideia de divergência, de sentimento diferente, que coaduna com a ideia de igualdade de capacidades do autor. Nos associamos, com nossa escolha, a maior parte das traduções de Rancière realizadas posteriormente e de seus comentadores, que assumem o *dissenso* como melhor tradução para *la mésentente*.

a política estaria associada à percepção do espaço comum e de como, nele, algumas coisas seriam visíveis e outras, não; ademais, trataria de como algumas questões conflituosas colocar-se-iam no espaço público a partir dos modos de visibilidade daquilo mesmo que se constituiria como objeto de disputa. A definição do *sensível* como um tecido que dá visibilidade a certos objetos conflituosos, ao mesmo tempo em que encobre outros, apresenta um sentido duplo, de divisão e compartilhamento, sintetizado no termo *partilha do sensível*. Sob essa perspectiva, o termo *estética* estaria mais interessado no aspecto político do sensível partilhado, e designaria um recorte dos espaços e tempos que traçaria as condições de possibilidade da "política como forma de experiência" (RANCIÈRE, 2009a, p. 16). Haveria, assim, uma *estética da política*, ou seja, um modo *sensível* sob o qual a política organizar-se-ia e apresentar-se-ia. Pode-se compreender, assim, que a *comunidade* aparece sob uma determinada *partilha do sensível*, ou seja, que sua forma de organização política é necessariamente estética.

A partir dessa concepção, Rancière propõe um desdobramento mais interessado nas especificidades das práticas artísticas e de como estas poderiam atuar nesses modos de visibilidade do tecido social. O autor apresenta, nos livros *A Partilha do Sensível* e em *Malaise dans l'esthétique,* uma ideia mais específica de *estética, propondo* pensar as especificidades das artes, os limites que as configuram como algo apartado bem como as forças que movem as linhas divisórias das práticas e discursos artísticos, repartilhando os modos de identificação da arte. Rancière estaria interessado em pensar nos modos com os quais esse campo se configura a partir de uma ideia de pensamento, de como os modos de fazer, aparecer e pensar da arte expressariam uma estrutura racional que seria também aquela mesma expressa na *partilha do sensível.* Estrutura que daria a ver nossos modos de *viver junto*, que configuraria uma comunidade. Segundo esse recorte, a capacidade crítica da arte estaria latente na criação de novas relações entre o sensível e o inteligível, operando uma nova partilha entre o comum e o excluído. Trata-se, nesse desdobramento da noção de *estética*, de concebê-la como um regime específico dos modos com que a arte é percebida e pensada como tal; de como as práticas artísticas aparecem sob uma visibilidade diversa de outras práticas do campo social e neste intervém.

Pode-se compreender que o autor estaria interessado em pensar as condições de possibilidade sensíveis que, a partir de uma determinada relação entre o fazer, o ver e o pensar, dariam a ver um *regime de identificação das artes,* recusando-se a aceitar uma qualidade específica das artes que seria deixada como um registro pelo meio técnico que

a produziu. Tal relação entre os três pontos apresentados configura-se a partir de uma estrutura racional específica que seria, por excelência, política. Ou seja, o próprio modo dessa ligação, dessa forma de pensamento, dá a ver uma determinada *partilha do sensível*. Haveria, assim, em torno do debate estético, uma forma política que organizaria esse pensamento e que configuraria o próprio campo ao qual se refere.

A dupla concepção da estética, tal qual pensada pelo autor, apresenta, por um lado, uma ideia de *política da estética* operando no regime de identificação da arte e, por outro, uma *estética da política*, pensada como o modo sensível sob o qual a política se configuraria. Haveria um modo sensível próprio à ordenação política da comunidade, uma *partilha do sensíve*l que daria a cada ocupação social uma visibilidade ou uma invisibilidade, e inversamente, uma política ou *partilha do sensível* que ordenaria a maneira como as artes e seus modos de fazer apareceriam na comunidade, de como ocupariam o espaço comum a partir da posição de uma experiência específica. Assim, pode-se compreender que o termo *partilha do sensível* sintetizaria o movimento entre as duas perspectivas que relacionariam política e estética e o modo com que tal relação operaria no surgimento de uma comunidade. Desse modo, para pensar os modos com que a *escrita* se relaciona com a *política*, a *partilha do sensível* aparece como termo que sintetiza tanto um certo modo de *viver junto* quanto um modo de pensamento que a *escrita* opera, tornando possível, dessa forma, pensar como ela pode operar algo no real. A *escrita* surgiria como aquilo que se movimentaria entre uma *estética da política* e uma *política da estética*, entre a ordenação sensível da sociedade e a desordenação política da arte, entre a distribuição estatal dos corpos e a configuração de novas imagens. Estética e política partilham de uma mesma matéria, de um mesmo objeto, afinal, afirma Rancière,

> as artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível. (RANCIÈRE, 2009a, p. 26)

Compreende-se, com isso, o sentido duplo da comunidade – de divisão e compartilhamento, mas também da relação essencial entre estética e política – sintetizado no termo *partilha do sensível*, pensado por Rancière como

> um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. (RANCIÈRE, 2009a, p. 16-17)

A percepção comum seria uma espécie de tecido do real, um terreno sensível de nossas vidas no qual vemos e não vemos certas coisas, ouvimos e não ouvimos outras, fazemos ou não fazemos tantas mais. Pode-se pensar a partilha como as condições de possibilidade (sensíveis) de que o próprio conflito – do que deve ou não ser considerado em um debate – aconteça.

O pensamento da *partilha do sensível* tem função central na compreensão de como Rancière faz a passagem de um tema a outro em seus escritos, expressando, até os anos 1990, um interesse maior por uma discussão política, e, posteriormente, um interesse pelo campo estético e das artes. Se usou-se o termo *passagem*, foi apenas para indicar um marco temporal, pois o intuito desse trabalho é o de pensar a concepção de escrita em Rancière de outra forma capaz de nos remeter a uma espacialidade que pode ser compreendida pela ideia de *plano-sequência* apresentada anteriormente. Dada tal discussão, a variação entre as artes e a política tal qual aparece ao longo do pensamento do autor deve ser pensada como um movimento constante que faz ver, na política, uma dimensão estética, e nesta, uma dimensão política. Trata-se de pensar a relação e o tensionamento constantes entre uma *estética da política* e uma *política da estética.* Eduardo Pellejero, no texto *A Lição do Aluno*, ao analisar os primeiros textos de Rancière afirma que

> a vontade emancipatória presente nos arquivos operários, o desejo de conquistar uma forma de viver e de pensar que não estivesse destinada ao operário em função do seu nascimento e destino, é o princípio de uma idéia diferente do político, uma ideia 'estética' da política, enquanto estruturação ou partilha do sensível. (PELLEJERO, 2009, p. 21)

Visão que vem corroborar a hipótese de que a passagem do pensamento político para a discussão estética em Rancière não deve ser pensada em sentido histórico, mas sim por uma mudança de perspectiva, afinal, Pellejero aponta para o fato de já haver, nas primeiras discussões políticas de Rancière, uma preocupação essencialmente estética. A partir de um olhar retroativo, poderíamos dizer que Rancière operaria já uma espécie de *partilha do sensível* como base da reflexão sobre os movimentos operários, mesmo sabendo que o termo só teria sido assim cunhado posteriormente.[25]

[25] Sobre essa questão, vale lembrar um comentário do autor no livro *The method of equality* que reúne uma série de quatro entrevistas realizadas por Laurent Jeanpierre e Dork Zabbunyan. Ao fornecer uma ideia de como o conceito de *partilha do sensível* poderia ser pensado, o autor diz: "Poderíamos dizer que 'partilha do sensível' é uma noção performativa já que nos permite analisar o que faz com que uma situação ou ação seja política, ou o que faz o escopo de um texto literário. Poder-se-ia dizer que *A noite dos proletários* é uma ilustração do conceito. Mas eu não tinha a menor ideia desse conceito quando eu escrevi esse livro. Eu só construí um tipo de narrativa discursiva que o meu tema parecia ditar e foi

Tendo em vista a opção por apresentar o pensamento rancieriano a partir do tensionamento entre estética e política e sua dupla perspectiva, coloca-se a questão de como pensar sua concepção de escrita se não por esse mesmo tensionamento, por esse mesmo movimento que ora aponta para uma *política da estética*, ora para uma *estética da política*. Dessa forma, propõe-se colocar a questão da ligação entre a escrita e a comunidade a partir de um outro lugar, qual seja, por meio de sua problematização do termo *literatura*, apresentando um ponto de vista que possibilitaria confluir tal movimento. Comumente, concebe-se a escrita a partir de um ponto de vista estético, restando ao seu conteúdo, qualquer noção política. Rancière, por sua vez, ao afirmar que a política estaria na própria forma e que esta não separar-se-ia de seu conteúdo, aponta um caminho para pensar a escrita como confluência entre estética e política. Intui-se que o pensamento da concepção de escrita em Rancière a partir de sua própria compreensão da *literatura* possibilita dar visibilidade ao movimento entre a *estética da política* e a *política da estética* que pretendeu-se expressar no pensamento do plano-sequência no qual vem imiscuir-se as noites dos proletários, Emma Bovary e o detetive Dupin, dentre outros.

Ser literário e a problematização da escrita

Em seu livro *Políticas da Escrita*, publicado em 1995, Rancière problematiza a questão da *escrita* a partir de um ponto de vista particular, a saber, uma mudança de sentido que o nome *literatura* teria sofrido ao longo do século XIX. Nesse momento, nota-se um crescente abandono das regras e preceitos dos tratados modernos da poesia, em detrimento de discussões que passam a considerar o sensível como experiência essencial ao conhecimento. A partir desse contexto mais amplo o autor irá situar a *literatura* como "o nome sob o qual a desordem afetou primeiro a escrita antes de ouvir-se sua interferência no campo das chamadas artes plásticas e das ditas artes cênicas" (RANCIÈRE, 2004, p. 93, tradução nossa). O que teria, nesse momento de profundas alterações estético-políticas, ocorrido com a escrita? O que estaria implicado no

---

apenas quinze ou vinte anos depois que eu usei o termo para formalizar o terreno para o qual eu estava me esforçando por orientar narração histórica, argumento filosófico e performance literária" (RANCIÈRE, 2016, p. 84, tradução nossa).

surgimento de uma escrita que, ao fazer literatura, seria também um pensamento sobre a literatura? Como é possível que uma arte faça arte ao mesmo tempo que pense sobre a arte? São essas as questões que Rancière coloca ao reconstruir a problematização da escrita sob o nome de literatura.

O autor apresenta o pensamento da problematização da escrita, sob o nome de *literatura*, por meio da ideia de uma mudança no estatuto do sensível que teria operado uma desordem nas divisões e gêneros artísticos a partir de meados do século XVIII e especialmente no XIX. Rancière afirma que até o século XVIII a *literatura* não era compreendida como a arte do escritor, mas sim como o conjunto de conhecimentos e saberes adequados à apreciação das belas-artes. Letrado era aquele que conhecia as "regras de gosto que permitiam julgar quais efeitos deviam ou não deviam ser produzidos" (RANCIÈRE, 1995, p. 25). O termo designava, assim, um *saber* e não um *fazer.* A ideia do letrado como aquele que conhecia as regras para a apreciação da arte aponta para uma concordância entre uma *poiseis* — compreendida como maneiras do fazer artístico — e uma *aisthesis* — compreendida como os modos de ser e aparecer. Tal concordância garantia um determinado efeito da arte, que estaria, por sua vez, muito mais pautada em concordar com a ordenação da comunidade do que em questioná-la. Nesse contexto, à ordenação social que determina os espaços e questões do público e do privado, corresponderia uma arte ordenada pela hierarquia dos gêneros e pela dignidade dos temas representados.[26] Subordinada a uma série de regras e hierarquias, a escrita seria determinada como um fazer que deveria ocupar um lugar específico na comunidade e dirigir-se a seu público sem sofrer *desvios*. À escrita, na ordem clássica, era interdita a possibilidade de chegar anonimamente, bem como dirigir-se a qualquer um.

Entre os séculos XVIII e XIX emerge uma ideia de literatura que problematiza a escrita a partir de um novo espaço de percepção e de novos modos operatórios. O termo *belas-letras* passa a ser substituído pelo termo *literatura* como um "deslizamento histórico" (RANCIÈRE, 1995, p. 25). Visto por muitos autores como uma continuidade entre uma e outra, Rancière recusa uma compreensão simplificada da substituição dos

[26] Compreende-se assim, o contexto das prerrogativas como já explicitadas por Auerbach sobre a idade clássica, na qual "vigoram a regra das separações dos estilos […]: tudo o que corresponde à realidade comum, todo o cotidiano só pode ser apresentado de forma cômica, sem aprofundamento problemático. […] Não poderá ser literariamente levado a sério qualquer ofício, qualquer posição social cotidiana — comerciantes, artesãos, camponeses, escravos —, qualquer cenário cotidiano — casa, oficina, loja, campo — qualquer costume cotidiano — casamento, filhos, trabalho, alimentação — numa palavra, o povo e sua vida" (AUERBACH, 2007, p. 27).

termos e afirma que tal passagem teria ocorrido como um

> deslizamento de sentido, ínfimo o bastante em sua operação para que alguns possam simplesmente tê-lo ignorado, radical o bastante em seus efeitos para que outros possam ter feito da literatura um sacerdócio ou uma nova nobreza. (RANCIÈRE, 1995, p. 25)

O deslizamento a que se refere o autor trata da mudança de sentido da palavra: antes designando um saber – letrado era aquele que conhecia as regras de apreciação da arte – , nesse momento o termo teria passado a designar o objeto desse mesmo saber: "a literatura se torna propriamente a atividade daquele que escreve" (RANCIÈRE, 1995, p. 25). Tal mudança, que segundo o autor não pode ser pensada apenas em termos de continuidade em relação às belas-letras, opera um desvio de sentido em que não designa mais o saber do apreciador, mas sim os modos próprios de operar do produtor.

Passa-se então a conceber a literatura como o nome sob o qual poder-se-ia finalmente pensar uma historicidade específica, englobando "o conjunto das artes da língua desde o primórdio das eras, dos textos sagrados e saberes retóricos até os romances modernos, passando pelos grandes gêneros poéticos – trágico, épico e lírico" (RANCIÈRE, 1995, p. 26). Contra a ideia de uma continuidade entre as belas-letras e a literatura, Rancière afirma que haveria, no cerne dessa problematização da escrita, um paradoxo. Se por um lado o nome literatura passa a designar todo o conjunto dessas artes, parecendo abarcar também os saberes das belas-letras, ele o faz no mesmo momento em que os suprime. A literatura assim compreendida, afinal, surge no momento do abandono das regras e hierarquias de gêneros da arte poética; surge, pois, suprimindo esses saberes tradicionais e não os englobando. "Há literatura quando os gêneros poéticos e as artes poéticas cedem lugar ao ato indiferenciado e à arte sempre singular de escrever" (RANCIÈRE, 1995, p. 26). Literatura é, para Rancière, um nome que comporta um paradoxo inicial, o paradoxo de designar, ao mesmo tempo, todo o conjunto das artes da linguagem e o ato singular da escrita, que não pode ser identificado por nenhuma regra ou característica própria. Tal paradoxo da literatura seria justamente aquilo que daria a ver seu aspecto político. Trata-se de pensá-la sob um ponto de vista específico: "ela não é experiência da língua, mas posição no campo da escrita" (RANCIÈRE, 1995, p. 96). Ou seja, o intuito do autor é o de compreender como a *escrita* aparece e o que opera sob o nome que a problematiza, *literatura*.

O que significa dizer que a literatura ocupa uma posição no campo da escrita? Essa maneira visual ou espacial de conceber um campo de pensamento diz respeito aos modos com que o autor compreende uma relação intrínseca entre a estética e a política,

não havendo um pensamento da estética sem um aspecto político ou deste sem um aspecto estético. Pode-se pensar que os modos de visualidade de um campo, da escrita ou da literatura, dizem respeito a uma estética primeira que compreende uma configuração política, uma *partilha do sensível*.

> As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base. (RANCIÈRE, 2009a, p. 26)

Assim, a ligação entre a *escrita* e a *comunidade* pode ser pensada a partir da ideia de que os modos de visibilidade da primeira expressam uma estrutura sensível que dá a ver as condições de possibilidade da experiência estética, tanto quanto da experiência política da segunda. Os próprios modos de visibilidade de uma *comunidade sensível* expressam uma estrutura de racionalidade que também está presente nos modos de escrita. Ambas compartilham operações e gestos que fazem algo no real, na *partilha do sensível*. A partir desse pensamento, Rancière aponta como a ficção não deveria ser compreendida simplesmente como um modo da escrita literária cuja característica seria a criação de um mundo fantástico – como se a escrita literária diferisse de outros modos da escrita por não dizer sobre a verdade. Ao contrário, a ficção

> não é a invenção de mundos imaginários. Ela é, em primeiro lugar, uma estrutura de racionalidade: um modo de apresentação que torna as coisas, as situações ou os acontecimentos perceptíveis inteligíveis; um modo de ligação que constrói formas de coexistência, de sucessão e de encadeamento causal entre os acontecimentos e confere a essas formas as características do possível, do real ou do necessário. (RANCIÈRE, 2017a, p. 11-12, tradução nossa)

Compreende-se, com isso, que as estruturas de encadeamento e construção de sentido da literatura estão ligadas a um modo de pensamento, apresentando uma ideia de efetividade, ou ainda, uma ideia de veracidade. Assim, o real, o necessário, a verdade ou qualquer outra categoria arrogada às ciências, dariam a ver caraterísticas que seriam efeitos das operações de escrita. Um certo modo de ligar uma ação a outra, de criar sentido, de configurar os espaços e os tempos da narrativa seriam operações que configurariam o tecido sensível do possível e do impossível, seriam gestos que determinariam a materialidade sensível do real. Busca-se evitar pensar a literatura como um modo de fazer que poderia ser identificado por suas propriedades ou por modos operatórios específicos. A literatura, nesse contexto, não seria compreendida como um modo ou experiência da língua, mas sim a partir da ideia de que ocuparia uma posição

no campo da escrita, ou seja, a partir do modo como apareceria no espaço partilhado. Rancière afirma que

> O próprio impróprio da literatura está inscrito nessa disjunção da escrita. A escrita sempre significa mais que o ato empírico de seu traçado. Ela metaforiza uma relação entre a ordem do discurso e a ordem dos corpos em comunidade. Toda escrita desenha ao mesmo tempo um mito da escrita que institui linhas de divisão entre os modos do discurso, linhas de divisão na ordem dos corpos e relações legítimas ou ilegítimas entre umas e outras: mito de distribuição dos discursos e dos corpos, sempre sujeito a redistribuição. (RANCIÈRE, 1995, p. 41)

A literatura, desde seu surgimento paradoxal em que denomina todo um campo de saber ao mesmo tempo em que o suprime – operando esse não-lugar –, é caraterizada por esse próprio impróprio. Tal característica lhe possibilita retraçar as linhas de divisão entre os discursos, reconfigurar os espaços, mover-se no campo da escrita. Pode-se, assim, compreender que a escrita é um espaço sempre a se refazer, sempre a redesenhar suas bordas e limites e no interior do qual a literatura se posiciona, ora dividindo esse espaço, ora dando a ver seu comum. Escrita e literatura são nomes que designam um espaço estético-político que possui as características paradoxais de ser, ao mesmo tempo, dividido e comum, próprio e impróprio. Isso não significa dizer que escrita e literatura sejam a mesma coisa, mas, antes, que seus sentidos se misturam, que suas posições se confundem.

Rancière (1995) sugere que, talvez, a literatura possa ser pensada não como uma categoria rígida ou como um nome que encerra um campo de saber, mas, antes, como um modo de ser e aparecer no mundo, como um *ser literário*. Este seria compreendido como uma determinada posição no campo da escrita exatamente por sua mobilidade, por sua variação, afinal, um modo de ser é algo que está sempre a mover-se, a acontecer, a ser e a aparecer, a cada momento, de um novo modo, em um espaço diverso. Trata-se de pensar que a escrita, esse espaço estético-político que se liga com o desenho da comunidade, comporta múltiplas posições, desde aquelas que pretendem afirmá-la como uma categoria fixa até aquelas outras, como o *ser literário*, que faz mover e romper suas bordas. Esse modo de ser estaria, assim, necessariamente relacionado aos modos de vida, à desordenação dos corpos, à democracia e a sua contingência igualitária, em suma, à *partilha do sensível.*

Tal pensamento do *ser literário* como posição no campo da escrita pode ser compreendido no interior de um pensamento mais amplo de Rancière, a saber, trata-se de uma atitude filosófica que pretende recolocar a igualdade de qualquer um com

qualquer um no centro da discussão política. Não se trata de pensar a igualdade como um ponto de chegada utópico, tão pouco na igualdade de direitos garantida pela gestão estatal, mas, sim, pensar em uma igualdade discursiva ou intelectual que operaria como um pressuposto de qualquer relação. Desse modo, não se coloca como ponto de partida do pensamento político a desigualdade social e econômica, mas sim a contingência igualitária que afirma que, apesar daquela, os espaços e tempos podem ser reconfigurados, modificando profundamente – mesmo que precariamente também – as relações estabelecidas. É isso que está em jogo, para o autor, nas opiniões generalizadas que surgem com o advento da circulação da palavra e até mesmo antes, na determinação platônica da expulsão dos poetas da República. Denúncias contra o *excesso* da palavra que se empenham por separar a *verdadeira* escrita da *falsa,* os escritores *de fato* daqueles que seriam *amadores*, e até mesmo os *leitores aptos* ao encontro com determinada escrita daqueles *não aptos*.

> Como se sabe, isso sempre foi a obsessão dos governantes e dos teóricos do bom governo, preocupados com a 'desclassificação' produzida pela circulação da escrita. É também, no século XIX, a obsessão dos escritores 'propriamente ditos', que escrevem para denunciar essa *literalidade* que transborda a instituição da literatura e desvia suas produções. (RANCIÈRE, 2009a, p. 60, grifo nosso)

Trata-se, portanto, para os críticos do *excesso literário*, de uma preocupação em gerir os espaços e posições de um campo, o campo da escrita. Haveria, assim, um desejo por ordenar os discursos e suas categorias, de direcionar os encontros entre a palavra e o destinatário, de conformar os modos de fazer da escrita aos modos de visibilidade e de pensabilidade da mesma. Mas, para Rancière (1995), tal ordenação estaria sujeita à contingência igualitária do regime de visibilidade que problematiza a escrita sob o nome de *literatura*. O que é colocado em oposição nesse regime é um pensamento pautado na razão policial – ávido por ordenar os discursos segundo categorias e hierarquias – e outro pensamento baseado na razão política, empenhado em reconstruir o modo como a ideia moderna de literatura teria surgido em um paradoxo insolucionável, aquele mesmo que daria a ver o aspecto essencialmente político do debate em torno da escrita.

A *literalidade* – compreendida como o modo de *ser literário* – é uma questão que diz respeito a uma *partilha do sensível*.

> Há literalidade, em resumo, em toda parte onde a questão filosófica ou teológica do corpo da letra vem se ligar com a questão social da divisão da escrita. Minha hipótese seria então a de que há literatura - e esse 'há' é sempre suspensivo, submetido ao encontro efetuado ou não, reconhecido ou não, decidido ou não - quando as simples lógicas das regras da arte, do ornamento da palavra e dos direitos ou das

> fraudes da ficção são cortados pela lógica da literalidade. (RANCIÈRE, 1995, p. 98-99)

Pode-se pensá-la, portanto, como um ser suspensivo que aparece sempre que a pergunta da destinação da palavra é colocada em questão, bem como quando o sentido da palavra é reivindicado por um campo de saber, ou mesmo quando a veracidade do texto é posta em julgamento. A relação entre o corpo e a letra não seria, nesse contexto, pensada apenas de maneira metafórica, mas, antes, compreendida a partir da ideia de que o gesto da escrita exigiria do corpo uma certa postura, um certo modo dos corpos reunidos; exigiria, ainda, um encontro com a escrita direcionado, mediado, explicado e esmiuçado. Haveria, também, a questão de quais corpos podem ocupar o espaço da escrita e de quais podem encontrar-se com os escritos. Questão de origem dos textos e de destinação, portanto, que pode, por um lado, exigir uma linearidade entre a intenção do corpo que escreve com o corpo da obra e ainda com o corpo do leitor, ou, ao contrário, pressupor as *falhas* entre as três instâncias, desordenando toda a relação do corpo com a letra; operando, assim, uma escrita dos *desvios* e das *fendas*, uma *literalidade*.

Rancière apresenta esse modo de pensar a literatura não como um campo específico definido por um estilo próprio, mas sim como esse *ser literário* que se configura como o espaço do próprio impróprio. Espaço que estabelece todo um campo de fazer sob o nome literatura, ao mesmo tempo que ao fazê-lo suprime aquilo mesmo que seu nome significava anteriormente, qual seja, o conhecimento do letrado, daquele que conhecia as regras para a boa apreciação da arte. Tal modo de pensar o *ser literário*, ou, pode-se dizer, essa ideia de *literalidade*, colocam em questão a própria divisão da escrita por campos de saberes. Assim sendo, não podemos pensar as divisões entre a escrita ficcional e a escrita científica, por exemplo, como estanques, como se tais escritas ocupassem um espaço fixo no campo dos saberes. A literatura é uma posição no campo da escrita e não um estilo da linguagem, tanto quanto o são as ciências humanas e, dentre elas, a filosofia. O que implica pensar que o *ser literário* não seria exclusivo ao romance e à poesia e tampouco que sempre apareceria em toda escrita que se pretendesse poética. Mas se tal pensamento traz implicações para o fazer artístico, o traz também para o fazer das ciências humanas, tendo em vista a literalidade ser pensada como uma suspensão que pode aparecer em qualquer escrita, em toda escrita que reordena a ordem das coisas, que desloca e move as imagens fazendo com que outras narrativas apareçam.

Mas isso não significa dizer que não haveriam diferenças e distâncias entre a escrita da literatura e a da filosofia, ou ainda entre outros campos. Não se trata de planificar todos os modos de fazer como se pudessem ser compreendidos e pensados todos sob uma mesma categoria. Afinal, assim como a comunidade é pensada a partir do tensionamento entre duas razões – a policial e a política –, o mesmo ocorre com a escrita. Na comunidade a ordenação dos corpos é operada pela razão policial que distribui a cada um aquilo que lhe seria devido segundo seu modo de ser e aparecer, enfim, a razão policial é aquela que faz com que vivamos de modo razoavelmente organizados. Seu sentido não é negativo ou pejorativo, mas surge como um problema quando impede a mobilidade das pessoas e das coisas, quando impossibilita a mudança de visibilidade destas. Nessa mesma comunidade, a razão política é aquela que desordena essa distribuição, é aquela que insere, no interior dessa organização, o paradoxo da igualdade, dando a ver que a contagem nunca é correta, que ela sempre comporta uma falha que destina indivíduos e coisas a um mundo separado; é aquela, enfim, que opera uma mudança de visibilidade. Ao transpor-se isso para o espaço da escrita, pode-se pensar que haveria, de um lado, uma razão policial que divide os campos de saberes, determinando-lhes um modo próprio de pensar e de escrever, e de outro, uma razão política, na forma de um *ser literário*, que operaria desvios em relação a essa divisão. Isso significa pensar que nunca se escapa da divisão entre os campos – e nem se pretende aqui propor isto –, mas que as bordas que dividem esses campos são da mesma matéria sensível da escrita e podem, por isso, serem por ela mesma retraçados. É isso que significa dizer que o *ser literário* acontece em qualquer lugar onde a questão da destinação da palavra surge, ou onde há uma polêmica na qual um campo de saber reivindica uma palavra ou, ainda, onde a veracidade de um texto é colocada em julgamento.

A escrita está o tempo todo movendo-se, indo em direção a corpos determinados ou não, criando identificações ou desidentificações, dando nomes às coisas ou suspendendo-lhes, configurando sentidos ou desrazões. Não se trata de pensar que a escrita possa ser o tempo todo desordenadora, capaz de pautar-se completamente em uma razão política, antes, pode-se pensar que para que a política – em sua raridade (RANCIÈRE, 1996) – aconteça, deve haver necessariamente um tensionamento com a razão policial. Há, portanto, uma escrita da filosofia que tem uma visibilidade diversa daquela da literatura, mas, quando se coloca essa diferença em questão, pode surgir a figura de um *ser literário*, dando a ver o quanto as bordas que separam uma escrita da

outra estão o tempo todo a moverem-se. O *ser literário* é como a fenda na parede de Madame Bovary, uma falha que se desenha fazendo transbordar os sentimentos que não eram destinados à personagem, desviando-a de sua origem e de seu destino. O *ser literário* é a falha na montagem de Hitchcock, que dá a ver a impossibilidade da totalidade da intriga; ele é a distância entre os desejos e modos burgueses com os quais os proletários se expressam e seus corpos marcados pelo trabalho braçal; ele é, ao fim, a impossibilidade de dizer da escrita como uma categoria fixa ou um modo de fazer próprio; ele é aquilo que a escrita opera ou que acontece à escrita quando ela move suas próprias bordas, as bordas da escrita.

Uma carta de amor

Mas para que descrever-lhe em detalhes a profunda vergonha que me atingiu então? Revelou-se que a moça jamais pensara que os livros que lia haviam sido anteriormente compostos por alguém. A noção de um escritor, de um poeta, era-lhe absolutamente estranha, e na verdade creio que, se continuasse perguntando, acabaria trazendo à luz a ingênua crença infantil de que é o bom Deus que faz crescer os livros, à semelhança de cogumelos.
E.T.A Hoffmann

Uma carta de amor atravessa o mundo, indo e vindo entre Portugal e África. No filme *Casa de lava*, de Pedro Costa, é a carta que o personagem cabo-verdiano, Leão, carrega consigo. Em coma, em um hospital em Lisboa, ele precisa ser levado de volta à sua família em Cabo Verde. A enfermeira que dele cuida se deixa afetar pela carta de amor e resolve, então, acompanhar o corpo inerte na viagem que levará Leão e a carta a seus destinatários. Leão chega a seu destino, encontra a família que está de partida para Portugal, e acorda, como se o ar de sua terra o fizesse ressuscitar. A carta, nunca é entregue. Em outro filme, *Juventude em marcha*, outro espaço-tempo, a mesma carta aparece na voz de Ventura. Seu amigo Lento, iletrado, lhe pede que a escreva para que possa remetê-la à mulher que deixou em Cabo Verde quando veio à Lisboa em busca de trabalho e de uma vida melhor para a família. Vemos o personagem Ventura, em uma casa simples de paredes manchadas e descascadas, recitando a carta em voz alta por

diversas vezes, como se a decorasse antes de escrevê-la. A carta nunca é remetida, pois nem ao menos é escrita de fato por Ventura que, apesar disso, não deixa de recitá-la, mesmo quando o amigo Lento já perdera o interesse pela carta.

O autor da carta? Leão, Lento, Ventura. Mas também um tanto de outras mãos que a compuseram. Rancière afirma que

> Pedro Costa compôs esta carta a partir de duas fontes diferentes: de um lado, cartas reais de emigrados – como aqueles das quais fora emissário entre Cabo Verde e Lisboa e que lhe franquearam o acesso ao bairro de Fontaínhas – e, de outro, uma carta de poeta, uma das últimas enviadas do campo de prisioneiros de Flöha por Robert Desnos a sua mulher Youki. A palavra do poeta francês morto em Terezin se funde à palavra dos letrados da imigração. (RANCIÈRE, 2008, p. 110-111)

Não sabemos se há uma relação temporal entre as histórias de um filme e outro de Pedro Costa nos quais a carta aparece, nem mesmo se se trata da mesma carta de fato. Mas sabemos que o primeiro filme, *Casa de Lava*, mostra uma carta escrita em um papel simples, enquanto que no filme seguinte, *Juventude em Marcha*, a carta vai sendo composta ao longo do filme em cenas nas quais Ventura recita em voz alta trechos que vão variando a cada momento, sem que ela nunca seja gravada no papel. Tudo se passa como se o filme do passado viesse responder ao filme futuro. A carta nunca escrita por Ventura, para seu amigo Lento, aparece escrita nas mãos do personagem Leão que não a entrega à ninguém. Mas o que torna a carta em uma carta não é o fato de estar ou não escrita em um papel; tampouco que seja composta por um conjunto ordenado de letras, palavras e versos; mas, sim o compartilhamento do comum das vidas que suas palavras sem dono destinam a qualquer um. Assim, quando Ventura a recita infindáveis vezes ele está a escrever a carta tanto quanto Pedro Costa, tanto quanto os emigrados cabo-verdianos que escreveram cartas reais às suas famílias, tanto quanto, ainda, o poeta Robert Desnos enquanto estava no campo de prisioneiros. Até mesmo Leão, que não sabemos se escreveu de fato a carta ou se a recebeu um dia e simplesmente a carrega consigo, até mesmo ele, escreve a carta. Ainda, Pedro Costa, ao fazer dois filmes, traçando imagens que se interligam nas quais a carta aparece em suas diversas formas, está também a escrever a carta de amor. Pois a carta não é simplesmente o traçado de uma mensagem em um papel tanto quanto a escrita não é somente a operação de deitar as letras no papel seguindo as regras de uma gramática.

A escrita que compõe a carta de amor é aquela que configura um espaço que é, ao mesmo tempo, comum e partilhado; pois aqueles que a compõe talvez nunca tenham se

conhecido, talvez nunca tenham estado em um mesmo espaço em um determinado tempo, mas ao criarem a carta que expressa seus modos de vida, esses indivíduos separados configuram uma comunidade. Uma comunidade tão precária quanto a carta sem dono e sem destino, sempre em risco de perder-se, desviar-se ou operar uma falha na comunicação. Tudo se passa como se essa comunidade da carta de amor operasse como aquele plano-sequência no qual Rancière coloca em cena a paixão de Emma Bovary e a noite dos proletários. Separados pelo tempo, pelo espaço e, ainda, pela divisão entre ficção e realidade, seus desejos de viverem como aquilo que não lhes é destinado na organização social ou na ordenação ficcional, configuram um espaço comum, sobrepondo camadas espaço-temporais que fazem surgir uma nova imagem tanto da filha de camponeses quanto dos operários-poetas-revolucionários. A carta que surge, ora nas palavras dos emigrados cabo-verdianos reais, ora naqueles fictícios do filme de Pedro Costa, ora nas mãos de Robert Desnos, dá a ver essa escrita que só pode existir enquanto um contínuo redesenhar da comunidade que não se fixa em nenhum espaço, em nenhum tempo.

Acreditar que exista de fato um autor de um escrito, no sentido de que ele seja o único, solitário, a compor um pensamento, a expressar uma experiência sensível, é como acreditar em uma fábula, a fábula do corpo da letra, como diz Rancière (1995). A escrita é sempre compartilhada, é sempre o gesto que expressa uma comunidade de pensamento. E esse gesto pode ser aquele da imagem e da palavra no filme de Pedro Costa, como pode ser também o gesto dos emigrados que escrevem cartas às famílias que ficaram em Cabo Verde, e pode, ainda, ser o gesto do poeta que, da prisão, escreve uma carta de amor à mulher. A letra, como afirma Rancière (1995), não tem corpo, o que significa que ela vem de lugar nenhum e que se destina a qualquer um. E é esse poder de afetar qualquer um que a torna uma comunidade de pensamento.

Escrever, portanto, não é um ato que teria como propriedade um modo de lidar com as letras e com as palavras; antes, a escrita é, tal qual a literatura, um próprio-impróprio. As palavras não lhe pertencem exclusivamente, e tampouco são seu único meio. Aquilo que Hitchcock faz, com sua montagem cheia de falhas, é uma escrita da imagem; assim como o que Béla Tarr opera com seus grandes planos-sequências, é também uma escrita do movimento; o não-detetive Dupin, quando vê aquilo que ninguém mais vê, está também a escrever um novo mundo; do mesmo modo que Emma Bovary quando transpõe os sonhos para a realidade, está a escrever um mundo diverso; assim também, os operários-poetas-revolucionários, quando escrevem cartas, poesias,

manifestos, não estão simplesmente comunicando algo, mas, sim, escrevendo uma comunidade de pensamento, assim como o faz a carta dos filmes de Pedro de Costa. A concepção de escrita que aqui constrói-se, de modo particular, não ignora aquele sentido do senso comum, mas, antes, absorve-o dentre tantos outros. Se emprestarmos de Rancière sua concepção de cinema – pensado como uma multiplicidade de sentidos que inclui desde a sala onde se assiste aos filmes até as teorizações sobre ele –, pode-se pensar, então, a escrita também como essa multiplicidade de sentidos. A escrita pode ser o simples ato de deitar letras em um papel, seguindo as regras de uma gramática, mas pode, também, ser o ato de configurar um tempo, de desenhar um espaço, de mover uma perspectiva de olhar, de transformar um pensamento, de transfigurar uma experiência estética em um modo de viver, de partilhar uma comunidade; enfim, uma multiplicidade de sentidos cujo único ponto em comum seria a potencialidade de operar uma *partilha do sensível*.

Mas tal pensamento da escrita coloca a questão sobre o estatuto da realidade em sua relação com aquele da ficção. É isso que está também em jogo na carta dos filmes de Pedro Costa, composta de fragmentos de realidade e de fragmentos de ficção. Como pensar essa escrita da partilha do sensível que aparece tanto no romance que narra a história de Emma Bovary quanto na vida de figuras reais da história, os operários das revoluções do século XIX da França? Seria possível afirmar a ausência de um limite entre essas cenas ou, antes, haveria a necessidade de pensar aquilo que diferenciaria a realidade da ficção, aquilo que daria a ver o próprio e o impróprio de cada campo?

No livro *Le bords de la fiction*, Rancière (2017a) apresenta uma leitura particular de diversos autores, ora da filosofia, ora da literatura, ora, ainda, da história, de modo a traçar uma linha tortuosa que atravessaria todos esses campos; a linha que traça as bordas da ficção. O livro é dividido em quatro grandes capítulos cujos títulos (*Portas e janelas, O limiar da ciência, As margens do real, As bordas do nada e de tudo*)[27] – assim como o próprio nome do livro –, já sugerem a construção de uma escrita à beira do abismo, de uma escrita que pretende não apenas ficar em um espaço *entre*, mas, antes, reconstruí-lo, incessantemente, a cada passo. No primeiro capítulo, vemos a construção de uma visão de mundo a partir da literatura de Flaubert, Vitor Hugo, Proust e Sthendal; nada que nos cause estranhamento, haja visto tratar-se de um livro que pretende pensar as bordas da ficção. Nada mais natural do que pensá-la na literatura.

[27] Tradução nossa.

Mas no capítulo seguinte, somos surpreendidos por um texto que continua a pensar as bordas da ficção, mas dessa vez, a partir de Karl Marx.

Nesse texto Rancière (2017a) dá a ver um paradoxo da ideia de ciência de Marx. Esta demanda que se parta, para a análise do mercado, de uma designação empírica de uma realidade, para dela afastar-se com o intuito de colocar os termos dessa realidade em questão. Mas, diz Rancière, "essa simples passagem da falsa evidência empírica do múltiplo à formulação teórica de sua essência revela-se, ela própria, enganadora" (RANCIÈRE, 2017a, p. 65, tradução nossa). Rancière afirma que Marx apresentaria a proposta de pensar o desenvolvimento histórico a partir de uma unidade simples: o mercado. Mas, se essa busca pela unidade apresenta, por um lado, a formulação dos elementos simples que o compõem – valor de uso e valor de troca, trabalho concreto e trabalho abstrato, valor do trabalho e valor da força de trabalho, etc. –, por outro lado, encontra-se o duplo do mercado, o reconhecimento da dissimulação do mercado, que mente sobre sua própria simplicidade. Essa dissimulação, continua Rancière (2017a), não é uma mensagem que se deve perceber, não é a verdade que se encontraria atrás do véu da ilusão, antes, "ela é a fantasmagoria que testemunha sobre a verdade de um processo metamórfico. A exposição da ciência, é o desdobramento de um teatro de metamorfoses" (RANCIÈRE, 2017a, p. 66, tradução nossa). Com isso, continua Rancière (2017a), não se reduz o múltiplo ao simples, como propunha Marx, mas, antes, descobre-se a duplicidade de tudo aquilo que se mostra como simples, e, ainda, o trabalho da ciência passa a ser aquele de "mostrar que o mundo tido como prosaico pelos espíritos sóbrios é, em realidade, um mundo, encantado sobre o qual deve-se descobrir-se a feitiçaria constitutiva" (RANCIÈRE, 2017a, p. 66, tradução nossa).

Para Rancière, o que Marx empreende, portanto, não é uma compreensão do desenvolvimento da história a partir de uma análise empírica da realidade, mas, antes, seu ponto de partida apresentaria um modelo abstrato do funcionamento do mercado e das relações de troca. Assim, os objetos apresentados por Marx para exemplificar as relações de troca – o casaco de linho, por exemplo – surgiriam, para Rancière, não como exemplos empíricos, mas, antes, como personagens de uma cena.[28] Para Rancière

[28] Esse modo operatório de dar a ver objetos e coisas inanimadas como *protagonistas* de uma cena ou narrativa foi bastante utilizado também no cinema. É o caso do diretor Jena Renoir, no filme *A carruagem de ouro*, no qual vemos uma série de acontecimentos que são desencadeados pela chegada ou pela partida da carruagem à cena, sem que que se possa reconstruir uma ordem causal do desernolar da história. Tudo se passa como, se no interior da narrativa, o sensível viesse afetar a ordenação das coisas, desviando seus rumos e caminhos. É isso que está em jogo, como pensado no segundo capítulo, na fenda na parede da casa de Emma Bovary que, ao percebê-la, não pode mais evitar o conhecimento da paixão que sente por

(2017a), tudo se passa como se a ciência de Marx fosse uma escolha, uma decisão, a partir da qual a história seria também ciência. Mas não se trata de pensar uma oposição entre ciência e história, mas, antes, a oposição entre uma história e outra, "uma história trágica contra uma história cômica" (RANCIÈRE, 2017a, p. 70, tradução nossa). O autor afirma que, a tragédia, tal qual compreendida por Aristóteles, apresenta sempre uma reviravolta cujas causas da má sorte encontram-se já na própria fortuna do personagem. A reviravolta que leva o personagem a perder tudo nasce daquilo mesmo que parecia ser sua fortuna, daquilo que parecia capaz de produzir o efeito exatamente inverso. Já a comédia, afirma o autor, seria uma espécie de má tragédia. A comédia dá a ver uma reviravolta que distribui, de maneira equânime, a boa sorte aos bons, e a punição aos maus, resumindo tudo a uma reconciliação dos personagens. Para Rancière, é exatamente isso que Marx se esforça por negar em seu pensamento, ao colocar a inimizade, ou a luta de classes, não como acidente ou efeito do capitalismo, mas, antes, como sua própria estrutura. A maneira com a qual cada personagem das cenas criadas por Marx se relaciona ou remete-se um ao outro, diz Rancière, é sempre uma forma de exprimir sua inimizade, ou sua contradição interna. Na interpretação de Rancière, é isso que está em jogo em Marx: a criação de cenas nas quais os objetos aparecem como personagens de uma trama. E os verdadeiros personagens, continua Rancière, não são os trabalhadores ou a burguesia, mas, antes, o mercado, o capital, os valores de uso e de troca, o casaco de linho. Marx, assim, teria criado uma ficção na qual aquilo que seria nomeado como um exemplo empírico, real, não passaria de um personagem polêmico que comporia uma cena.

O que está em jogo nessa leitura de Marx feita por Rancière é a explicitação da construção de uma ficção; é a afirmação de que o pensamento teórico não se opõe à criação de mundos imaginários da literatura; de que o dado empírico na teoria é, antes de mais nada, um modo específico de ver o mundo, uma ficção que torna algo visível sob determinados aspectos. É assim que Rancière dá continuidade ao livro, passando para uma análise do que denomina de *aventuras da causalidade* a partir de uma comparação entre a ficção de Edgar Alan Poe e a ficção jornalística do século XIX, que noticiava os crimes hediondos associados ao surgimento das cidades; mostrando que a

---

aquele que será seu futuro amante. Essa preponderãncia do sensível que o faz surgir em sua autonomia em relação à razão não é, assim, característica exclusiva a uma arte ou ao pensamento de Marx; é, antes, a expressão de um modo de pensamento do regime estético das artes. Marx, assim, quando apresenta o casaco de linho como figura que daria a ver o movimento histórico, dá a ver esse modo de pensamento operando em sua escrita.

ficção de Poe nada tinha a ver com a visão científica da investigação policial que se formava então. É assim, ainda, que Ranciére continua o livro apresentando as discussões críticas em torno do surgimento do realismo romanesco na literatura, apresentando a própria crítica como uma ficção; e, ainda, afirmando os escritos de viagens, em sua mistura entre literatura, história e carta, também como ficção.

Mas isso não significa dizer que a ficção de Marx, Flaubert, Poe ou Balzac sejam iguais, que em nada se diferenciem, mas sim que o fator de diferenciação não é uma oposição entre realidade e ficção. Aquela razão policial que se afirmou, anteriormente, que divide e separa os campos de saber, empenha-se por sustentar a si própria sob a ideia de que haveria um saber real e outro fantasioso. Mas essa divisão entre realidade e ficção é uma fábula. Marx, ao afirmar partir, em suas análises, de um exemplo empírico, não está a criar uma escrita que revela a realidade em palavras. Mas, antes, cria uma ficção, uma escrita de um modo de ver o mundo que, a despeito da diferença em relação à escrita de Edgar Alan Poe, opera, também, uma *partilha do sensível* no real. Como afirma Rancière,

> não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. (RANCIÈRE, 2009a, p. 58)

O que está em jogo, assim, é a afirmação dessa nova ficção – que teria surgido com o deslizamento da literatura no século XIX – como responsável por operar um embaralhamento entre os campos, por tornar as bordas da escrita em fios soltos. Esses fios soltos atravessam uma miríade de discursos, textos e imagens que vem juntar-se na composição da teia de aranha da comunidade da escrita, dando a ver a relação entre estética e política, entre ciência e arte, enfim, entre todos os campos que se empenham por marcar uma divisão que só pode ser pensada em sua fragilidade e precariedade. Afinal, como diz Rancière, a política e a arte, "tanto quanto os saberes, constroem 'ficções', isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer" (RANCIÈRE, 2009a, p. 59). Trata-se de pensá-las como a escrita da comunidade da partilha. Afinal,

> os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real. Definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos do ser, modos do fazer e modos do dizer. Definem variações das intensidades sensíveis, das percepções e capacidades dos corpos. Assim se apropriam dos humanos *quaisquer*,

> cavam distâncias, abrem derivações, modificam as maneiras, as velocidades e os trajetos segundo os quais aderem a uma condição, reagem a situações, reconhecem suas imagens. Reconfiguram o mapa do sensível confundindo a funcionalidade dos gestos e dos ritmos adaptados aos ciclos naturais da produção, reprodução e submissão. (RANCIÈRE, 2009a, p. 59)

Para além das divisões que ordenam o mundo a partir de uma razão policial, há a razão política, esse *ser literário* que surge em todo lugar onde essa ordenação é colocada em questão, onde uma *cena polêmica* aparece. A escrita aparece, assim, como esse poder de reconfiguração dos modos de vida, dos modos de ver e pensar; surge como potência de transpassar e de mover as bordas que desenham os limites da ordenação do mundo. Ela opera uma razão política, não porque fala sobre política ou porque cria uma imagem política, tampouco porque faria parte de um campo de saber necessariamente político, mas, antes, por atravessar os diversos campos, por ser capaz de criar um espaço comum, uma comunidade de pensamento que se desenha como um fio solto que, ao ligar-se aos fios que desenham as bordas dos campos, os move de lugar, arrasta-os para outro lugar, alargando as fronteiras do espaço que escreve. Assim, entre a realidade e a ficção, entre a arte e a política, entre a poesia e a filosofia, entre a ciência e a fábula, entre a imagem e a palavra, a escrita surge como aquilo que caminha por esses espaços desenhando suas próprias bordas ao mover as barreiras que separam as coisas. A escrita pode, assim, ser compreendida como aquilo capaz de, como afirma Rancière,

> por abaixo as cercas no interior das quais um texto se direciona a um tipo de leitor bem distinto dos outros e ouvir, mais largamente, o espaço fraternal no qual as experiências comunicam através da diferença de gêneros da escrita: artigos de enciclopédias científicas ou artigos de imprensa regional, brochuras de eruditos locais, obras de erudição científica testemunhando as diferentes idades da ciência, histórias de almanaques, fascículos pedagógicos ou outros. Todo esse material – o mesmo que encobria a estante de Bouvard e Pécuchet e a mesa de seu autor –, deve-se lhe fazer atravessar pelos fios de uma nova ficção. Esta identifica o deslocamento de lugar a lugar e de momento a momento ao trabalho de um pensamento móvel que mistura, ele próprio, os gêneros, e transforma a narrativa de viagem em sonhar, em alucinação, sonho fantástico, parábola, lembrança de leitura, visita mitológica ao país dos mortos, invenção de viagens imaginárias ou de enciclopédias fictícias, afim de 'salvar tudo aquilo que pode' da experiência comum e de alargar o espaço fraternal da coexistência de lugares e de tempos, das experiências e frases. (RANCIÈRE, 2017a, p. 139-140, tradução nossa)

O pensamento da comunidade, assim, transmuta-se em pensamento da *comunidade da ficção*, como denomina Rancière (2017a). Trata-se de entendê-lo, não como uma

comunidade espacializada ou marcada no tempo, mas, antes, como esse fazer, sempre a refazer-se, capaz de compartilhar experiências e modos de vida. A comunidade da ficção é a escrita de mundos, de modos de ver, de maneiras de viver. Comunidade da escrita, do pensamento, da ficção, na qual operam a escrita de Marx, de Flaubert, de Poe, mas também a escrita dos imigrantes cabo-verdianos, de Hitchcock, de Béla Tarr.

Tal ideia implica em um modo específico de pensar a filosofia e a escrita filosófica. Já se afirmou que não se trata de pensar uma diluição completa das divisões entre os campos, mas, antes, em pensar que o tensionamento é que permite que a política aconteça. É *entre* as coisas que as fissuras e fendas surgem. É preciso haver a divisão para que a *partilha do sensível* a modifique, movendo-a de lugar, desviando sua direção, inserindo uma falha em sua ordenação. E como cada campo, dentro de uma razão policial, possui seus modos *próprios,* suas ferramentas, termos e palavras que assume para si, trata-se de conhecê-los para reconfigurá-los. A filosofia não pode avocar-se o direito único sobre o pensamento, mas afirma a criação de conceitos como sua característica própria. Será, então, nessa *propriedade* da filosofia que a escrita poderá redesenhar as cercas que se empenham por protegê-la, mantendo a ordem das coisas.

Nota-se como, ao longo desse capítulo, referiu-se à ideia de comunidade a partir de múltiplas variações do termo: *comunidade sensível* (RANCIÈRE, 2009a), *comunidade polêmica* (RANCIÈRE, 1996) ou *comunidade da partilha* (RANCIÈRE, 2014a). Em determinado momento, ainda, apontou-se como Rancière abandona o uso do termo *comunidade* para pensar, exclusivamente, a ideia de *partilha do sensível*. Não se trata de afirmar que todos os termos tenham exatamente um mesmo sentido e que a variação estaria apenas no termo utilizado. Tampouco se pode dizer que cada um dos termos apontados possa ser pensado como um conceito específico cujo significado seria único e diverso em relação aos outros. Antes, essa variação implica em um pensamento específico daquilo que a escrita dos conceitos opera. Rancière, em entrevista na qual é questionado sobre o uso de conceitos em seu pensamento, reflete sobre a questão:

> O conceito, então, designa um operador de deslocamento, a abertura de um campo de pensamento. Nesse sentido, eu prefiro pensar em termos de processo de conceitualização, de narrativa teórica, ou de construção de uma paisagem conceitual. [...] Eles [os conceitos] são palavras que designam um modo de abordagem, um método, e isso desenha um terreno de pensamento e sugere maneiras de orientar-nos nesse terreno. Noções como a de 'partilha do sensível' são noções que sugerem modos de tornar o mundo inteligível mas, ao mesmo tempo, simplesmente descreve o que estou fazendo. Então, é isso que um

> conceito deve ser para mim. (RANCIÈRE, 2016, p. 84, tradução nossa)

É isso que está em jogo no modo como o autor compreende o conceito na filosofia, não como um termo que define um sentido ou significado único, mas, antes como uma palavra que designa um campo comum de pensamento, um modo de olhar para o mundo que configura um espaço comum. Tudo se passa como se Rancière partisse do pressuposto de que as palavras seriam o objeto comum entre duas inteligências. Assim, não haveria nada a ser explicado por trás de uma palavra que seu próprio modo de visibilidade já não apresentasse a qualquer um, a qualquer inteligência. Uma palavra, compreendida ou não como conceito, designa nada mais do que aquilo que ela descreve. Dessa forma, pode-se compreender o emprego das variações dos termos como esse processo de conceitualização que, mais do que interessado em construir um sistema rígido, estaria interessado em descrever aquilo mesmo que o conceito designaria. Assim, ora interessa mais pensar a comunidade a partir da ideia de partilha, ora, a partir da cena polêmica, dentre outras variações.

Tudo se passa como se a compreensão da escrita em Rancière criasse uma comunidade de pensamento, e como se esta fosse um plano-sequência cujas camadas espaço-temporais se intercalariam em uma experiência estética partilhada, ao mesmo tempo comum e dividida. Tal qual o plano-sequência compreendido por Béla Tarr, a escrita configurar-se-ia em pequenas variações, em montagens que colocariam em cena coisas diversas, estranhas entre si. Nesse plano-sequência da escrita haveria uma sobreposição de múltiplas camadas espaço-temporais: uma comunidade de pensamento, uma comunidade da escrita, uma comunidade da partilha, uma comunidade polêmica, uma comunidade sensível, uma partilha do sensível. Assim, essas montagens de palavras, que incluem pequenas variações de sentido no termo, vêm compor o plano-sequência da comunidade de pensamento, da comunidade da escrita. Tal qual ocorre na configuração da carta de Ventura – plano-sequência da escrita na qual sobrepõe-se camadas dos pedaços de vida dos imigrantes cabo-verdianos, pedaços da prisão de Dresnos, pedaços do pensamento de Pedro Costa, pedaços da quase-vida de Leão, pedaços da voz repetida de Ventura. Mas, se em Béla Tarr e em Pedro Costa, é um jogo entre a palavra, a imagem e o movimento que faz operar uma escrita do plano-sequência, em Rancière, é o conceito que compõe as camadas espaço-temporais da comunidade.

Essas bordas que desenham divisões entre a realidade e a ficção, entre a filosofia e

a arte e, ainda, entre a arte das imagens em movimento e a arte das palavras, são como fios soltos que se intercalam, que se encontram e desencontram, que se sobrepõem como camadas espaço-temporais em uma comunidade de pensamento. Aquilo que move esses fios, que torna as divisões em um comum, que faz transbordar os espaços delimitados, é a escrita, a escrita da comunidade. É ela que faz com que se possa aproximar o cinema de Béla Tarr ao de Hitchcock, e o cinema destes à escrita de Flaubert, e Emma Bovary aos operários-poetas-revolucionários, e estes ao detetive Dupin de Poe e aos filmes de Guzmán, e este, ainda, ao pensamento de Rancière e à carta de Ventura. A escrita desenha uma comunidade de pensamento, ou uma comunidade da própria escrita, que pode ser pensada pela figura descrita por Rancière (2017b): uma teia de aranha desprovida de sua função predadora. Essa imagem significa pensar que cada fio não compõe a teia com o intuito de nela prender suas presas, de formar bordas rígidas de divisões e aprisionamento, mas, sim, que os fios, por não terem outra utilidade que desenhar a si próprios, podem mover-se, juntar-se aqui a outro fio e ali, a um outro. Destruídos pelo vento, ou desmontados pelas gotas de chuva, a teia é reconstruida novamente a partir de um ponto qualquer. Suas ligações são frágeis e precárias e não se faz necessário que se explique aquilo que unificaria racionalmente o encontro entre este e aquele fio. Antes, se há alguma espécie de justificativa para os encontros, ela é da ordem do sensível, ela é a pura atração e repulsão dos afetos, a pura contingência dos encontros, que ora se configura em uma razão policial, ora, em uma razão política.

A escrita implica, portanto, um certo risco, o risco de habitar esse lugar incerto, de habitar o espaço *entre* as *bordas* frágeis de uma comunidade precária. Segundo Rancière, trata-se de

> ‘manter-se à janela’: manter-se nesse compromisso entre duas exigências igualmente absolutas e inteiramente incompatíveis: essa do dentro que protege a mão que escreve e essa do fora que aprende a ver ao subtrair o olhar à toda proteção. (RANCIÈRE, 2017a, p. 62, tradução nossa)

Mas esse é um risco da comunidade, e não um risco individual, do autor. A própria ideia da autoria é suspensa nessa concepção de escrita na qual trata-se de pensá-la como uma comunidade de pensamento. Escreve-se porque a comunidade de pensamento nos afeta, porque por ela somos atravessados a tal ponto que algo da ideia de um eu transborda de suas próprias fronteiras, deixando-se transformar em uma imagem, em um texto, em uma expressão qualquer. Aquele que escreve, assim, não é pensado como indivíduo

ativo em oposição àquele que lê e, em sua passividade, se deixa afetar pelo texto. Essa oposição não opera na comunidade de pensamento, na qual, como leitores e autores, somos afetados e afetamos, tudo ao mesmo tempo. O escritor – compreendendo que esse nome não designa uma ocupação, uma profissão, mas antes alguém que em um determinado momento escreve aquilo que lhe excede – habita o espaço entre a atividade e a passividade, entre o dentro e o fora, entre o afetar e o deixar-se afetar, enfim, mantêm-se à janela. O escritor é o corpo desviado de sua destinação pela palavra sem dono; que, ao escrever, desvia outros corpos de suas origens e destinos.

CAPÍTULO IV

Cenas ou planos-sequências do regime estético das artes

O estado de constante risco da escrita apresenta a ideia de que, ao colocar-se entre as bordas que delimitam a própria escrita, mas também entre os campos de saber e de fazer, configura-se uma comunidade de pensamento. Comunidade esta que é frágil e movente em sua quase-existência; comunidade que não é localizada no espaço nem no tempo, mas que, através deles, desenha uma *partilha do sensível*. A escrita filosófica, assim – entre a razão policial que delimita sua própria designação como tal e a razão política que move os fios das letras pondo abaixo as cercas de sua propriedade –, tem que haver-se com a questão dos modos de apropriação dos objetos, com os modos de endereçamento a estes, com seus processos e métodos. Existiria uma especificidade destes que a colocaria mais próxima da razão política e distante da razão policial? Questão difícil de ser pensada haja visto o pensamento da política como pura contingência, como aquilo que surge não se sabe como, onde ou quando; desconhece-se seus modos operatórios assim como seus efeitos. E tentar apreender essas especificidades seria um engano, afinal, apreensível e classificável é aquilo que está sob uma razão policial. Mas tal problemática não nos impede de pensar processos ou modos que possibilitem o encontro entre as duas razões, que se proponham a encontrar os desvios que a própria razão policial deixa entrever quando se olha para o mundo a partir de um outro olhar; um olhar como o do detetive Dupin talvez, ou como o do cineasta Patricio Guzmán.

É isso, de certa forma, que Rancière propõe quando apresenta a ideia de *cena*, cujo pensamento pode ser aproximado da ideia de *plano-sequência* tratada anteriormente no primeiro capítulo. Tal aproximação não deve ser pensada como se o autor tivesse de fato declarado ou propositadamente a realizado, mas, antes, a partir do modo como concebe os conceitos como terrenos de um pensamento, como palavras que descrevem aquilo mesmo que se faz, segundo dá a ver no livro-entrevista *The method of equality*. Lá o autor (2016) fala de como no livro *A noite dos proletários* já estaria se esforçando em pensar, sem o saber, uma espécie de terreno estético da política cujo termo *partilha do sensível* viria nomear muitos anos depois. Trata-se, assim, de compreender que a ideia de *cena* – cuja figura apareceria, segundo afirma Adnen Jdey em entrevista no livro *The method of equality* (RANCIÈRE, 2016), já na revista *Les révoltes logiques*[29] – configuraria um terreno comum de pensamento que poderia

[29] *Les révoltes logiques* foi uma revista criada por Rancière e um grupo de intelectuais como Geneviève Fraisse e Jean Borreil, dentre outros, como recusa a uma certa leitura marxista especialmente ligada ao

também ser composto pela ideia de *plano-sequência,* cuja breve definição Rancière apresentaria, mais de vinte anos depois, no livro *As distâncias do cinema*, a partir da ideia de um tratamento sequencial do tempo:

> Tratamento que constitui a narrativa por blocos desiguais e descontínuos de espaço-tempo, por oposição ao modelo da representação, que é o da cadeia temporal homogênea de causas e efeitos, de vontades que se traduzem em acontecimentos e de acontecimentos que acarretam outros acontecimentos. O tempo instituído pela revolução literária é um tempo sequencializado, dividido em blocos de presentes amontoados uns sobre os outros que poderiam ser, por antecipação, chamados de plano-sequências. (RANCIÉRE, 2012b, p. 56)

Não se pretende, com isso, operar apenas uma substituição do nome, como se o que fizéssemos até aqui fora um estudo da cena em Rancière que resolveríamos denominar agora de plano-sequência. Trata-se, antes, de propor uma comunidade de pensamento de um determinado processo de criação cujas características nos modos de tratamento do espaço e do tempo não seriam próprias a um campo de saber ou a uma arte específica. Assim como o autor aponta que na literatura já haveria isso que o cinema denominaria de plano-sequência, pretende-se aqui afirmar que esse modo de pensamento seria a expressão de todo um *regime de identificação das artes*, o *regime estético*. Pensar a escrita a partir dessa comunidade de pensamento que postula um *tratamento sequencializado do tempo*, seria um modo de ocupar o espaço entre suas próprias bordas. O plano-sequência, ou a cena, seriam o fio solto que possibilitaria redesenhar e reescrever a *partilha do sensível* compreendendo os limites e os possíveis do *regime estético.* Trata-se, como afirma Rancière sobre sua própria pesquisa, de "definir as articulações desse regime estético das artes, os possíveis que elas determinam e seus modos de transformação" (RANCIÈRE, 2009a, p. 13).

Pensar a cena e o plano-sequência como esse fio da escrita que opera uma *partilha do sensível* é, ao mesmo tempo, pensar o próprio *regime estético*. Pode-se pensar esse processo como uma comunidade de pensamento na qual pensar um dos termos é pensar

---

grupo de Louis Althusser. Entre 1975 e 1981 o grupo produziu e editou quinze números da revista nas quais discutem questões políticas e filosóficas que afligiam seu tempo a partir de uma perspectiva que apontava para a recusa de uma leitura histórica das revoluções e questões operárias a partir da ideia da consciência de classes. No texto introdutório do primeiro número da revista, vê-se uma série de questões que animam o projeto da revista: a recusa da ideia de que as massas sejam incapazes de compreender e da própria ideia de conscientização, da história pensada por longas durações, imóvel, cujas mudanças são pensadas a partir da natureza e das grandes epidemias, daquilo que chamam de metafísica da organização de esquerda e seu crepúsculo e desencantamento. A revista pretende, ao recusar esses termos já tradicionais do pensamento da revolução, propor um outro modo de pensar a história, de pensar a memória dos movimentos populares. A influência do pensamento de Michel Foulcault é frucal para a compreensão desse novo modo de pensar a história e de olhar para os arquivos.

também o outro termo, ou, ainda, na qual pensar os termos é fazê-los, é realizá-los e colocá-los em operação. Afinal, escrever

> é o ato que, aparentemente, não pode ser realizado sem significar, ao mesmo tempo, aquilo que realiza: uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a alma que o anima e com os outros corpos com os quais ele forma uma *comunidade*; dessa *comunidade* com a sua própria alma. […] O ato de escrever é uma maneira de ocupar o sensível e de dar sentido a essa ocupação. (RANCIÈRE, 1995, p. 7, grifos nossos)

Nesse modo de pensamento da escrita não é apenas o limite entre os campos de saber que é redesenhado, mas também os limites entre razão e sensível, entre forma e matéria. Isso implica pensar que a ideia de que haveria uma forma da escrita que se debruçaria sobre um determinado conteúdo, ou, ainda, de que haveria um aspecto formal do pensamento que se debruçaria sobre um objeto dele separado, ambas as ideias perdem força e dão lugar a uma outra: a de que não haveriam tais divisões entre forma e conteúdo, entre razão e objeto da razão; antes, o próprio aspecto formal do pensamento e da escrita já seria matéria e objeto de si próprio.

Tal pensamento tem como efeito um modo particular de pensar a escrita filosófica, considerando-se, em primeiro lugar, os modos como reconfigura as barreiras que a separam de outros modos de escrita a ponto de diluí-las e, em segundo, a compreensão de que ela não pode ser compreendida como uma forma ou razão ativa que se debruçaria sobre uma matéria ou objeto inerte. É isso que está em jogo na afirmação de Rancière de que

> o interesse da cena é o de mostrar o pensamento trabalhando, os conceitos em vias de se fazer por oposição a toda uma tradição filosófica que diz que é preciso primeiro definir os termos e ver como eles se combinam e como dão a racionalidade da coisa. (RANCIÈRE, 2018, p. 13, tradução nossa)

Para Rancière, trata-se, antes, de olhar para os objetos e ver a racionalidade que eles oferecem. Desse modo o autor discute com toda uma tradição filosófica que pretende interpretar o mundo a partir de uma grade de racionalidade e propõe, em oposição a isso, um modo da escrita filosófica pensada não a partir de sua oposição racional em relação ao objeto de análise, mas, a partir de sua própria materialidade do sensível e dos modos como esta conecta-se com o sensível das coisas. A produção de um pensamento, assim, não está restrita à escrita; antes, está presente em qualquer configuração sensível, em qualquer materialidade das coisas.

Uma outra ideia, ainda, é refutada pelo pensamento rancieriano, qual seja, aquela que vê na escrita e no pensamento das ciências humanas a função de buscar as origens e

causas de um objeto de análise. Como afirma o autor, "trabalhar sobre a cena é recusar toda uma lógica da evolução, do a longo termo, da explicação por um conjunto de condições históricas ou da referência a uma realidade escondida por trás das aparências" (RANCIÈRE, 2018, p. 11, tradução nossa). A cena é um modo de pensamento que recusa a naturalização das coisas e acontecimentos, que recusa a busca por uma fundamentação capaz de justificar toda uma ordenação da vida em comum. Afinal, afirma Rancière, "a igualdade de qualquer um com qualquer um, quer dizer, em última instância, a ausência de *arkhé*, a pura contingência de toda ordem social" (RANCIÈRE, 1996, p. 30). A cena busca, assim, desconstruir as ideias de natureza, de origem e de evolução, propondo, no lugar destas, a contingência política, a afirmação de que o modo de ser das coisas da vida é totalmente precário e instável, podendo ser transformado a qualquer instante sem que se possa buscar um local seguro para retornar.

A cena é compreendida por Rancière como um modo de pensamento que, ao recusar a origem e o destino de uma comunidade, afirmando a pura contingência igualitária de tudo, possibilita o surgimento da razão política. E esta, afirma o autor,

> não tem objetos ou questões que lhe sejam próprios. Seu único princípio, a igualdade, não lhe é próprio e não tem nada de político em si mesmo. Tudo o que ela faz é dar-lhe uma atualidade sob a forma de caso, inscrever, sob a forma de litígio, a averiguação da igualdade no seio da ordem policial. O que constitui o caráter político de uma ação não é seu objeto ou o lugar onde é exercida mas unicamente sua forma, a que inscreve a averiguação da igualdade na instituição de um litígio, de uma comunidade que existe apenas pela divisão. (RANCIÈRE, 1996, p. 44)

Do mesmo modo a escrita não possui algo que lhe seja próprio e se pode ser pensada a partir de algum princípio, este seria a pura contingência dos traçados e fios que desenha.

Nessa recusa de Rancière às ideias de origem, destino e evolução, há, em nossa hipótese, uma questão central que aproxima a ideia de cena daquela de plano-sequência desenvolvida aqui: o tratamento sequencializado do tempo. Como afirma o autor, a cena

> consiste em escolher uma singularidade e então tentar reconstruir as condições que tornam essa singularidade possível explorando todas as redes de significado em torno disso. […] É o método do ignorante, de certa forma, o oposto do método que primeiro providencia um conjunto de determinações gerais que funcionam como causas e depois ilustra os efeitos dessa causa a partir de um certo número de casos concretos. Na cena, as condições são imanentes à sua própria execução. Isso também quer dizer que a cena, como eu a vejo, é fundamentalmente anti-hierárquica. É o 'objeto' que nos ensina como falar sobre ele, como lidar com ele. (RANCIÈRE, 2016, p. 67, tradução nossa)

Nesse modo de pensar a cena há a ideia de que não existe um único espaço, tampouco

uma única leitura do tempo sob a qual um objeto pode ser interpretado. A cena é o modo de pensamento que se esforça por possibilitar o surgimento de uma multiplicidade de camadas interpretativas de um tema, uma multiplicidade de fios soltos que perpassam o objeto do pensamento sem que se componha, com isso, uma totalidade espaço-temporal que possa ser explicada por uma cadeia de causas e efeitos. A cena, diz Rancière, é ”aquilo que expõe as diferentes maneiras pelas quais uma mesma coisa pode ser percebida: ela é, sempre, para mim, o momento no qual as coisas podem balançar” (RANCIÈRE, 2018, p. 31, tradução nossa). Ela propõe, assim, que se permaneça na corda bamba entre dois mundos, que se ocupe o espaço *entre* dois modos da razão, fazendo-os balançar. A cena é um pêndulo desprovido de um centro a partir do qual balançaria.

Se imaginamos o pêndulo de um relógio com tais características, surgiria a imagem de um relógio que marca uma multiplicidade de tempos ao mesmo tempo, como se fossem camadas sobrepostas. A passagem do tempo é, no senso comum, marcada por uma contagem evolutiva na qual parte-se do princípio para chegar ao fim; e tudo que estaria entre uma ponta e outra serviria como explicação da causalidade que teria levado do princípio ao fim. É assim que opera a intriga aristotélica. Por sua vez, um tempo marcado pelo pêndulo sem eixo central marcaria o tempo não como passagem de A à B, mas sim como camadas que se sobrepõe sem que se siga um sentido evolutivo. É essa a figura que surge no modo de pensamento da cena rancieriana, tanto quanto na concepção de plano-sequência que se pretende dela aproximar. Essa multiplicidade de tempos implica no pensamento de uma multiplicidade de espaços também. Afinal, aquilo que acontece no tempo acontece também no espaço. Forma-se, com isso, a imagem de um aspecto espaço-temporal específico do modo de pensamento apresentado por Rancière nas ideias de cena e de plano-sequência. A própria ideia de comunidade pensada por Rancière e pelos teóricos que o precederam já coloca, de partida, essa questão, ao afirmar que a comunidade de pensamento prescinde de um espaço-tempo comum. Não se trata, afinal, da comunidade pensada como uma agremiação de pessoas em um determinado espaço e tempo, mas sim da configuração de um espaço comum de pensamento que só pode ser dissensual. A cena e o plano-sequência, assim, apresentariam uma dissensualidade em relação à própria leitura espaço-temporal de um tema, possibilitando que este se afigure em sua multiplicidade de interpretações, em sua multiplicidade de camadas espaço-temporais sem que se anule uma interpretação em detrimento de outra. Esse aspecto espaço-

temporal do plano-sequência viria compor a concepção de cena em Rancière na definição de um modo de pensamento da escrita. Trata-se de pensar que a teorização espaço-temporal que surge em seu pensamento do cinema pode alinhar-se ao seu pensamento dos modos de operar de sua própria filosofia, de sua própria escrita.

Serão construídas, assim, algumas *cenas* ou *planos-sequências* a partir dos quais Rancière configura o *regime estético das artes*. Cenas que dão a ver as falhas e fendas das imagens e figuras da história da filosofia, dando visibilidade àqueles gestos filosóficos que perceberam e conceitualizaram uma mudança no regime de identificação das artes. Trata-se, não da investigação de um *objeto* a partir de uma ordem causal, na qual perseguimos um tema com o intuito de explicá-lo como efeito de um conjunto de ações, mas, antes, de um método que consistiria em deixar-se perseguir por um *objeto*, em percebê-lo em sua materialidade sensível, nos modos como nos afetaria e, a partir disso, construir a rede de pensamento que ele daria a ver.

A ideia da teia de aranha desprovida de sua função predadora – tal qual apresentada anteriormente – aparece como figura desse modo operatório que se busca com esse trabalho. Tal tarefa implica em uma ideia de que a *forma* da escrita não estaria separada de seu *conteúdo*, como se este fosse matéria inerte que não pudesse prescindir da razão ordenadora da forma. Para Rancière, "é antes a própria forma que se revela inseparável de seu 'conteúdo', a encenação da partilha da escrita" (RANCIÈRE, 1995, p. 89). Um fazer aparecer ou desaparecer, ouvir ou emudecer da palavra no mundo. A escrita opera uma *razão policial* ou uma *razão política*, pois ela não diz de um conteúdo político, mas sim, sua própria encenação é que pode ou não vir a ser política.

Doravante, propõe-se pensar em alguns pontos que caracterizariam o *regime estético* e para os quais Rancière articula uma série de fontes, sejam elas artísticas ou filosóficas. O intuito aqui colocado é perceber a passagem de um tema a outro, de uma fonte a outra, atentando para os *desvios*. De que modo Rancière mobiliza uma fonte para, em seguida, deixá-la em prol de um tema suscitado por esta ou em favor de outra fonte? Caberia, ainda, questionar se algo é deixado para trás ao longo de uma escrita de *desvios*, e o que isso significaria. Assim, ora apresentar-se-á algumas dessas fontes tratadas pelo autor em seu percurso de constituição de um problema, ora, privilegiar-se-á alguns temas centrais para os quais as fontes são articuladas. Considerando-os como blocos de assuntos, como planos-sequências que ora seguem um ao outro, ora colocam-se como planos sobrepostos, espacializando-se em um amontoado de tempos presentes. Pois é disso que se trata também: compreender que o modo de pensamento da escrita da

cena ou do plano-sequência implica em pensar que cada capítulo pode ser uma plano-sequência em si, mas que o conjunto deles pode também compor um outro plano-sequência. A sobreposição de camadas espaço-temporais faz com que esse modo de pensamento possibilite múltiplas leituras, múltiplas interpretações que irão compor uma comunidade de pensamento dissensual. É assim que o *regime estético* surge e se configura, como uma cena paradoxal que se recompõe e se reconfigura constantemente, cuja *partilha do sensível* dá a ver a contingência de nossos modos de vida.

Cena 1:
A comunidade estética

Mas se tem de poder considerar o oceano simplesmente, como o fazem os poetas, segundo o que a vista mostra, por assim dizer se ele é contemplado em repouso, como um claro espelho de água que é ilimitado apenas pelo céu, mas se ele está agitado, como um abismo que ameaça tragar tudo, e apesar disso como sublime.
Immanuel Kant

No texto *A comunidade estética,* Rancière (2011a) propõe pensar o modo como a ideia de *comunidade* teria se ligado à noção de *estética*. Seu intuito é dar a ver o paradoxo que formaria tal ligação, explicitando, assim, as aporias e metamorfoses, muitas vezes contraditórias, da relação entre a estética e a comunidade. Rancière (2011a) irá pensar o surgimento desse paradoxo na décima-quinta carta de *A educação estética do homem* de Friedrich Schiller (2013). Nesta, Schiller afirma que "o homem joga somente quando é homem no pleno sentido da palavra, e *somente é homem pleno quando joga*" e, ainda, que essa proposição "suportará, prometo-vos, o edifício inteiro da arte estética e da bem mais dificultosa arte de viver" (SCHILLER, 2013, p. 76). Rancière (2011a) aponta como essas afirmações apresentariam, ao mesmo tempo, um paradoxo e uma promessa. Trata-se, afinal, da afirmação de que

> há uma forma de experiência sensível que define – e define sozinha – a plena humanidade. Esta forma de experiência porta em si um novo regime de efetividade dos objetos da arte em suas singularidades *e* uma nova configuração da comunidade como experiência vivida específica de um mundo comum. (RANCIÈRE, 2011a, p. 170)

Essa ligação entre uma experiência sensível específica e uma promessa de comunidade, seria, para Rancière, algo muito além de uma simples releitura da *Crítica da faculdade do Juízo* de Kant feita por Schiller; antes, ela expressaria a formulação do que Rancière concebe como um *regime de identificação das artes*, o *regime estético*, e, ao mesmo tempo, "uma reconfiguração das formas de partilha do mundo sensível que definem a esfera da experiência política" (RANCIÈRE, 2011a, p. 170). Esse duplo sentido, apontado por Rancière na ligação entre a experiência estética e a comunidade, expressa o pensamento de um paradoxo: uma experiência específica, mas que expressa uma promessa de comunidade significa pensar que há um campo separado que assim o é ao relacionar-se com o comum, com aquilo que não lhe seria próprio. Assim, a ideia de um *regime estético* não diz respeito somente ao campo das ideias e das teorias estéticas, como se estivessem apartadas do mundo das coisas comuns, mas também diz sobre os modos de vida em comum. Rancière afirma que essa fórmula concebida por Schiller teria se materializado "tanto nos discursos teóricos como nos modos de percepção dos indivíduos comuns, tanto nas formas de percepção como nas instituições, tanto nos programas educativos como nas criações comerciais" (RANCIÈRE, 2011a, p. 170).

Mas, como afirma Rancière (2010c), no texto *Schiller y la promesa estética*, é preciso compreender o que é pensado sob a ideia de *jogo* em Schiller para entender o que está implicado nessa experiência sensível que define, ao mesmo tempo, o homem e a comunidade. Afinal, questiona o autor em *Malaise dans l'ésthétique*,

> como compreender que a atividade 'gratuita' do jogo pode fundar, ao mesmo tempo, a autonomia de um domínio próprio da arte e a construção das formas de uma nova vida coletiva? (RANCIÈRE, 2004, p. 43, tradução nossa)

Schiller, segundo Rancière (2010c), teria realizado uma releitura da *Crítica da faculdade do Juízo* de Kant a partir de uma pequena torção, pondo em evidência as implicações políticas do novo estatuto do belo e, por consequência, da ideia de livre jogo das faculdades kantiana.

O juízo estético em Kant (2012) coloca em relação as formas percebidas pela faculdade da imaginação – sem intenção – com a faculdade do entendimento, operando um acordo sem conceito, ou como denomina Rancière (2004), um acordo em desacordo. Diferente do prazer interessado que opera nas outras duas formas da experiência do prazer e do desprazer – o agradável e o bom – o belo fundamenta-se em um prazer desinteressado. O juízo de gosto é, portanto, livre, por ser meramente contemplativo e sem conceito, não se referindo nem ao conhecimento prático, nem ao conhecimento

teórico. A questão, para Kant (2012), é pensar a possibilidade da universalidade do belo e do juízo estético, afinal, a "reivindicação de universalidade subjetiva tem de estar ligada a esse juízo" (KANT, 2012, p. 48). Não se fundamentando nem no interesse subjetivo, nem em um conceito, a comunicabilidade universal do juízo de gosto deve ser fundamentada de outro modo, qual seja:

> se o fundamento determinante do juízo sobre essa comunicabilidade universal da representação deve ser pensado apenas subjetivamente, ou seja, sem um conceito do objeto, então ele não pode ser nenhum outro senão o estado de ânimo". (KANT, 2012, p. 23)

Assim, continua Kant (2012), as faculdades do conhecimento articuladas no juízo de gosto estão em "um livre jogo, porque nenhum conceito determinado limita-as a uma regra de conhecimento particular" (KANT, 2012, p. 54-55). A validade universal do juízo de gosto deve, assim, ser considerada em sua singularidade como expressão da "conformidade a fins subjetiva de uma representação empírica da forma de um objeto" (KANT, 2012, p 133). O juízo tem uma dupla característica: uma validade universal *a priori*, mas não baseada em conceitos, e uma necessidade que não depende de argumentos *a priori*. A liberdade, ou o livre jogo das faculdades, garante a validade universal.

Na interpretação de Rancière (2010c), o que está em questão na *Crítica da faculdade do juízo* é a suspensão do domínio do entendimento sobre o sensível, do domínio da forma sobre a matéria. E essa questão não diria respeito simplesmente a um campo de saber específico, à filosofia ou à estética, mas, antes, expressaria um modo de pensamento que perpassaria todos os aspectos da vida. Rancière (2010c) aponta como o contexto histórico da Revolução Francesa, que precedera a escrita da *Crítica da faculdade do juízo*, estaria expresso na afirmação kantiana sobre a "difícil tarefa de unir liberdade (e portanto, também, igualdade) à coerção (mais do respeito e da submissão por dever do que por medo)" (KANT, 2012, p. 219). Kant teria, assim, segundo Rancière (2010c), concebido a ideia de um sensus *communis,* compreendido como uma comunicabilidade universal que possibilitaria o diálogo recíproco entre as classes *altas* e *baixas*, entre a natureza e a cultura superior. "A solução à questão política formulava como condição prévia uma forma de universalidade estética: a constituição de um *sensorium* comum" (RANCIÈRE, 2010c, p. 95, tradução nossa) que permitiria a comunicação entre o que Kant (2012) designou como o *refinamento* das ideias superiores e a *simplicidade* da natureza.

Como afirma Rancière (2004), a experiência estética kantiana

> se caracteriza, com efeito, por uma dupla suspensão: uma suspensão do poder cognitivo do entendimento de determinar os dados sensíveis de acordo com suas categorias; e uma suspensão correlativa do poder da sensibilidade de impor os objetos do desejo. O 'livre jogo' das faculdades – intelectual e sensível – não é somente uma atividade sem fins, é uma atividade igual a inatividade. (RANCIÈRE, 2004, p. 45, tradução nossa)

E é essa dupla suspensão que fundamenta a validade universal do juízo estético, criando um *sensus communis*, ou, como denominaria Rancière (2010c), uma *comunidade estética.* Está em questão, no *livre jogo* kantiano, a suspensão do modo de pensamento que caracteriza o entendimento assim como aquele que caracteriza a razão prática. O modo de pensamento estético – que Kant aponta como um estado de ânimo – suspende o domínio do conceito sobre a sensação, da razão sobre o sensível, da forma sobre a matéria. Rancière (2004) afirma, ainda, que esse *sensorium* comum – como condição da universalidade estética – pensado por Kant, teria sido radicalizado por Schiller, dando a ver a problematização da ligação entre a experiência estética, o *edifício da arte* e a ideia de uma vida comum de uma comunidade. Rancière questiona, assim,

> porque essa suspensão funda, ao mesmo tempo, uma nova arte de viver, uma nova forma da vida comum? Dito de outro modo: em que uma certa 'política' é consubstancial à própria definição da especificidade da arte nesse regime? A resposta, em sua forma mais geral, enuncia-se assim: porque ela define as coisas da arte pelo pertencimento destas a um sensorium diferente daquele da dominação. Na análise kantiana, o livre jogo e a livre aparência suspendem o poder da forma sobre a matéria, da inteligência sobre a sensibilidade. Essas proposições filosóficas kantianas, Schiller as traduz, no contexto da revolução francesa, em proposições antropológicas e políticas. O poder da 'forma' sobre a 'matéria' é o poder do Estado sobre as massas, é o poder da classe da inteligência sobre a classe da sensação, dos homens da cultura sobre os homens da natureza. Se o 'jogo' e a 'aparência' estética fundam uma comunidade nova, é porque eles são a refutação sensível dessa oposição da forma inteligente e da matéria sensível que é, propriamente, a diferença de duas humanidades. (RANCIÈRE, 2004, p. 46, tradução nossa)

A partir dessa interpretação, pode-se afirmar que Schiller teria criado um duplo da ideia de jogo livre cuja expressão não se limitaria ao pensamento da experiência estética em suas consequências apenas para o campo filosófico ou da crítica, mas, antes, daria a ver um pensamento das formas de organização política da sociedade. Isso não significa dizer que tal pensamento já não estivesse presente em Kant, de maneira mais sutil, nas entrelinhas do texto, mas sim que Schiller teria transformado a suspensão do domínio da razão sobre o sensível em tema central para pensar a suspensão do domínio do Estado sobre as massas, do intelecto sobre a natureza, da forma sobre a matéria. O que está em

jogo é a oposição entre dois modos de pensamento que postulam a autonomia e a liberdade: aquele que teria sido expresso na Revolução Francesa – da vontade racional que se impõe sobre a materialidade sensível determinando as formas de visibilidade das coisas e indivíduos em sociedade – e aquele outro que postula a suspensão desse domínio – a contingência da experiência estética que se dá a partir do momento em que o sensível é autonomizado em relação à razão.

Schiller (2013) afirma que somos influenciados por dois impulsos opostos: o *impulso sensível*, "parte da existência física do homem ou de sua natureza sensível, ocupando-se em submetê-lo às limitações do tempo e em torná-lo matéria" (SCHILLER, 2013, p. 59); e o *impulso formal*, parte "de sua natureza racional, e está empenhado em pô-lo em liberdade, levar harmonia à multiplicidade dos fenômenos e afirmar sua pessoa em detrimento de toda alternância do estado" (SCHILLER, 2013, p. 60). Esses dois impulsos teriam, um dia, segundo Schiller, feito parte do homem da Grécia antiga de maneira unificada, sem que houvesse uma cisão entre sensível e razão. Para Rancière (2010c), independentemente de se pensar na realidade de tal interpretação, importa compreender o que está em jogo nesse ideal que Schiller teria buscado nos gregos. Afinal, o que o autor procura é o pensamento de uma união possível entre os dois impulsos no homem moderno, um modo de fazê-los concordar. Esse papel será dado, por Schiller, para a figura da *cultura*, cuja função é, ao mesmo tempo, "resguardar a sensibilidade das intervenções da liberdade" e " defender a personalidade contra o poder da sensibilidade" (SCHILLER, 2013, p. 64). Essa dupla função é realizada pela cultura através do cultivo da faculdade sensível e da faculdade racional.

Entre esses dois impulsos, continua Schiller (2013), haveria uma ação recíproca na qual cada um deles alcançaria sua máxima manifestação exatamente pela atividade do outro. Mas ambos os impulsos só podem ser vivenciados pelo homem em separado, afinal, afirma Schiller (2013), a experiência na qual o homem conhecesse a si próprio ao mesmo tempo como liberdade e existência, como espírito e matéria, o proporcionaria uma percepção plena de sua humanidade – coisa que só é possível na totalidade do tempo. Mas, Schiller (2013) segue o raciocínio propondo que se considere que tal experiência seja possível; dela surgiria um novo impulso no homem, um terceiro impulso diferente dos impulsos formal e sensível. Esse novo impulso, *impensável* segundo Schiller (2013), foi denominado de *impulso lúdico*; e seu objeto é a "*forma viva*, um conceito que serve para designar todas as qualidades estéticas dos fenômenos,

tudo o que em resumo entendemos no sentido mais amplo por *beleza*" (SCHILLER, 2013, p. 73). O *impulso lúdico*, assim, conforma os impulsos formal e sensível, unificando-os. Como afirma Schiller,

> A razão, por motivos transcendentais, faz a exigência: deve haver uma comunidade entre impulso formal e material, isto é, deve haver um impulso lúdico, pois que apenas a unidade de realidade e forma, de contingência e necessidade, de passividade e liberdade, completa o conceito de humanidade. (2013, p. 73-74)

Compreende-se, assim, como Schiller pode afirmar que exista uma experiência estética que sustenta todo o edifício da arte ao mesmo tempo que expressa a promessa de uma comunidade. Trata-se de pensar que há uma experiência específica que forma o sentido de humanidade, o sentido do viver juntos, afirmando o paradoxo da duplicidade do homem. Esse impulso impensável – pois impossível em sua realização plena – é aquilo que torna possível o diálogo e a unidade entre os dois impulsos opostos que formam a humanidade e que organizam a vida em comum. Por isso, como diz Schiller, "o homem joga somente quando é homem no pleno sentido da palavra, e *somente é homem pleno quando joga*" (SCHILLER, 2013, p. 76). A ideia de humanidade pensada por Schiller, assim como o edifício da arte que ela sustenta, pressupõe um estado de suspensão, um espaço entre, como se a humanidade só pudesse ser pensada em sua completude em uma corda bamba, caminhando sobre um fio solto que divide o mundo em dois.

Para Rancière, trata-se de pensar que o poder da forma sobre a matéria é suspenso pelo *impulso de jogo*; ideia que pode ser traduzida diretamente em termos políticos. Como afirma o autor,

> trata-se do poder do universal estatal sobre a anarquia dos indivíduos e das massas. E esse mesmo poder torna um outro efetivo: o poder da *cultura* sobre a *natureza*, ou seja, das classes que dispõe do ócio sobre as classes – naturais ou selvagens – entregues ao trabalho e à simples reprodução. (RANCIÈRE, 2010c, p. 96, tradução nossa)

O livre jogo é aquilo que suspende essa dominação e as hierarquias por ela configuradas. O impulso que o anima não pretende dominar ou apreender algo, não exerce nenhum domínio que se oporia ao formal ou ao sensível, mas, antes, unifica tais oposições em um tensionamento irreconciliável. Como afirma Rancière, "reduzido à sua definição mínima, o jogo é a atividade que não possui outro fim que ele mesmo, que não se propõe nenhuma apreensão de poder efetivo sobre as coisas e sobre as pessoas" (RANCIÈRE, 2004, p. 45, tradução nossa)

Rancière (2010c) afirma, ainda, que em Schiller essa unidade impensável dos

impulsos apareceria de modo diverso daquele concebido por Kant; para quem o juízo sobre o belo apresentaria uma resolução da contradição, fazendo-se necessário o pensamento do sublime para a reintrodução do paradoxo. Em Schiller, continua Rancière (2010c), não há acordo amistoso; o instinto de jogo manifesta uma tensão na qual os contrários que o compõem suspendem-se juntos e chegam, em seu extremo, a intercambiar-se. Schiller (2013) afirma que, a experiência do belo não pode ser pensada como a experiência do conhecimento – na qual passamos do estado ativo de produção de algo ao estado passivo de contemplação ou prazer com aquilo produzido. O estado estético coloca-nos, ao mesmo tempo, em um estado passivo e ativo, expressa em nós, ao mesmo tempo, a limitação e a infinitude, a forma e a matéria. É isso que está expresso no que Schiller concebe como uma *aparência livre*, pensada a partir da reflexão sobre uma estátua grega, conhecida como a Juno Ludovisi:

> Não é graça nem dignidade o que nos sugere a soberba face de uma Juno Ludovisi; nenhum dos dois por ser os dois ao mesmo tempo. Conquanto a divindade feminina exija nossa adoração, a mulher divina inflama nosso amor, mas enquanto nos rendemos à candura celestial, sua autossuficiência celestial nos faz recuar. Toda a figura repousa e habita em si mesma, criação inteiramente fechada que não cede nem resiste, como se estivesse para além do espaço; ali não há força que lute contra forças, nem ponto fraco em que pudesse irromper a temporalidade. Irresistivelmente seduzidos por um, mantidos à distância por outro, encontramo-nos simultaneamente no estado de repouso e movimento máximos, surgindo aquela maravilhosa comoção para a qual o entendimento não tem conceito e a linguagem não tem nome. (SCHILLER, 2013, p. 77)

Segundo a interpretação de Rancière (2004),

> Isso que a 'livre aparência' da estátua grega manifesta, é a característica essencial da divindade, sua 'ociosidade' ou 'indiferença'. O próprio da divindade é de não desejar nada, é de ser livre da preocupação de se propor fins e de ter que realizá-los. E a estátua mantém sua especificidade artística de sua participação a essa ociosidade, a essa ausência de vontade. Diante da deusa ociosa, o espectador está ele mesmo em um estado que Schiller define como aquele do 'livre jogo'. (p. 42, tradução nossa)

A formação de uma comunidade operada pelo livre jogo e pela livre aparência está nessa suspensão do domínio da forma sobre a matéria, do entendimento sobre o sensível, do Estado sobre as massas, da classe culta sobre a natureza das classes simples. A comunidade que a livre aparência expressa é aquela do dissenso entre dois modos de ver e de pensar o mundo, entre duas ordenações diversas que Rancière denomina – como afirmamos em outro lugar – de razão policial e razão política. O livre jogo e a livre aparência recusam, assim, uma *partilha do sensível* na qual a razão

domina o sensível e a forma domina a matéria. Forma-se, com isso, uma *comunidade estética*, na qual encontram-se os modos de ver e pensar o mundo diversos, na qual o dissenso é a expressão do modo de estar juntos. O que a concepção de *regime estético* significa em Rancière está, assim, muito além da fundação de uma disciplina ou de um campo de conhecimento. Trata-se de pensá-lo como um regime de pensamento e de visibilidade das coisas da arte que, ao identificar certos objetos como pertencendo ou não a um campo, está, na verdade, reconfigurando a *partilha do sensível*. O diferencial desse regime está justamente nessa suspensão do domínio da razão sobre o sensível, apresentando duas consequências: 1) a arte passa a ser pensada em sua autonomia em relação a qualquer outro campo, no sentido de que a experiência estética já não se pauta mais por um caráter ético, tampouco por uma adequação a um conjunto de prescrições sobre o fazer e a apreciação artísticas; 2) a política passa a ser pensada também sob a ideia de uma suspensão do domínio da razão em relação ao sensível, implicando um pensamento da *partilha do sensível*, ou seja, dos modos de visibilidade da comunidade como política, independentemente de uma ideia de Estado a ela atrelada.

Como afirma Rancière,

> É isso que quer dizer 'estético': a propriedade de ser da arte nesse regime estético da arte não é mais dada pelos critérios de perfeição técnica, mas pela designação a uma certa forma de apreensão sensível. A estátua é uma 'livre aparência'. Ela se opõe assim duplamente a seu estatuto representativo: ela não é uma aparência referida a uma realidade que lhe serviria de modelo. Ela não é, tampouco, uma forma ativa imposta a uma matéria passiva. Ela é uma forma sensível heterogênea em relação às formas ordinárias da experiência sensível marcada por suas dualidades. Ela se dá em uma experiência específica que suspende as conexões ordinárias não somente entre aparência e realidade, mas também entre forma e matéria, atividade e passividade, entendimento e sensibilidade. É exatamente essa forma nova de partilha do sensível que Schiller resume no termo 'jogo'. (2004, p. 44-45, tradução nossa)

Essa forma sensível heterogênea marca a distância entre um pensamento no qual a ordenação da sociedade responde ao domínio da forma sobre a matéria, e outro no qual essa organização é desordenada pela potência sensível de uma forma de experiência que é totalmente diferente. Trata-se, não da afirmação de que algo seja arte porque seja produzido de um modo diverso, porque seja efeito de uma determinada técnica, mas, antes, da identificação de algo como arte porque, em um determinado espaço-tempo, sob um determinado modo de visibilidade de pensamento, tenha-se com esse objeto uma experiência sensível diversa. É isso que está em jogo nesse *edifício da arte* schilleriano, cuja sensibilidade heterogênea produz um comum, uma comunidade

estética. O *regime estético* é aquele no qual a arte é arte com a condição de que seja algo além de arte; ela é percebida como tal conquanto seja promessa de algo diverso de si própria, promessa de uma comunidade.

Cena 2: O regime estético das artes como (re)escrita do nascimento da estética

Nessa cena da configuração do regime estético das artes, Rancière dá visibilidade a uma batalha teórico-filosófica em torno da capacidade disruptiva da arte, ao afirmar, no livro *A partilha do sensível*, que hoje, "é no terreno estético que prossegue uma batalha ontem centrada nas promessas da emancipação e nas ilusões e desilusões da história" (RANCIÈRE, 2009a, p. 12). Trata-se de pensar como, ao longo do século XX, o poder disruptivo da arte tem sido colocado em questão por um debate pautado por posições extremas. A arte encontra-se presa a uma batalha teórico-filosófica – ora apontada como estando sob o controle do capital a ponto de diluir-se em uma culturização total ou em uma estetização da vida, ora vista sob a égide de uma separação total em relação às coisas prosaicas da vida tornando-se incapaz de nela intervir. Por um lado, denuncia-se, na arte, o fim de sua capacidade crítica como efeito de uma culturização total. Desta perspectiva, a arte estaria a tal ponto dominada pela lógica da mercadoria que não se diferenciaria de qualquer outro produto cultural, e, como resultado, buscaria reproduzir um certo *modus operandi* da cultura – compreendida aqui como mais uma esfera do mercado –, com o intuito de aproximar-se da vida cotidiana; desse modo a arte teria perdido a capacidade crítica que, supostamente, o distanciamento em relação à vida lhe teria concedido um dia. Por outro lado, denuncia-se um movimento oposto, de separação total entre vida e arte, no qual esta estaria de tal forma apartada das questões políticas e cotidianas, cifrada e inacessível – tanto do ponto de vista intelectual quanto do social –, que teria perdido seu caráter disruptivo. Os teóricos denominados por Rancière de nostálgicos, defenderiam, assim, de um lado, uma retomada de um distanciamento da arte em relação à vida que lhe permitisse reatar com seu caráter disruptivo – sintetizado na ideia de uma *arte autônoma* –, de outro, uma aproximação radical com a vida que lhe possibilitasse

intervir politicamente na mesma – compreendido sob os termos de *arte engajada* ou *arte política*.[30]

Marcando distância em relação a tais interpretações, Rancière afirma que a polêmica em torno do debate apresentado expressaria um *pensamento do luto,* no qual a tradição crítica teria se embrenhado sem encontrar saída. Para Rancière, "a multiplicação dos discursos denunciando a crise da arte ou sua captação fatal pelo discurso, a generalização do espetáculo ou a morte da imagem" (RANCIÈRE, 2009a, p. 12) seriam algumas das formas de expressão desse pessimismo crítico no pensamento da arte. Tais discursos teriam em comum a ideia de que uma certa ligação da vida com a arte seria aquilo que determinaria nesta uma capacidade ou incapacidade política, fundamental para a defesa de uma *autonomia* ou *heteronomia* da arte.

Tendo em vista o cenário supracitado, como seria possível inserir-se no debate do pensamento da arte fugindo de tal binarismo? Rancière, ao deslocar a questão, apontaria para uma busca de um terreno no qual uma ligação específica entre arte e política teria dado ensejo a discursos tão conflitantes:

> como pode a noção de 'estética' como uma experiência específica levar de uma só vez à ideia de um mundo puro de arte e da auto exclusão da arte na vida, à tradição do radicalismo de vanguarda e à estetização da existência comum?". (RANCIÈRE, 2009b, p. 2)

Assim colocada, a questão aponta para uma interpretação na qual a oposição entre *autonomia* e *heteronomia* da arte teria sido responsável por tornar velada uma relação mais essencial entre as mesmas, que não envolveria a exclusão de uma para a predominância da outra. Haveria, sob a noção de *estética*, um espaço de

[30] Sobre esse tema – da oposição entre uma dita arte engajada e uma arte autônoma – Ricardo Nascimento Fabbrini (2012) aponta a importância de compreender essas oposições como uma dialética interna àquilo que comumente denomina-se de modernidade artística e que, continua o autor, faria parte de um *ciclo de vanguardas* que se estenderia entre o fim do século XIX até os anos 60 e 70 do século XX. Com o intuito de marcar essa dialética, Fabbrini (2012) aponta o que seriam, em termos historiográficos, duas linhagens, quais sejam: as vanguardas positivas e as vanguardas negativas. "A primeira é a das vanguardas construtivas, positivas, afirmativas, compromissadas com o capitalismo industrial, como o futurismo, e a escola da Bauhaus – ou, no caso da Rússia, dependentes do desenvolvimento das forças produtivas, que levariam o país, na fé dos construtivistas, do czarismo ao socialismo. A segunda linhagem é a das vanguardas líricas, ou pulsionais, como no caso do sortilégio anarco-dadaísta, que, desde o início do século, fez a crítica desse compromisso com a racionalidade técnica ou instrumental" (FABBRINI, 2012, p. 32). Ambas as linhagens da vanguarda, aponta Fabbrini, apesar de sua oposição, dariam a ver um mesmo objetivo, qual seja, o do embaralhamento entre arte e vida. A partir da década de 70, como afirma Fabbrini, teria se iniciado um longo debate sobre o fim das vanguardas e sobre o fim da arte, a partir de uma denúncia sobre o esvaziamento de uma projeção futura na arte, tendo ela se limitado, segundo a crítica, à "afirmação cega da realidade existente" (FABBRINI, 2012, p. 33). Vê-se, assim, como o debate em torno da oposição entre esses dois modos de ver e pensar as relações entre arte e vida aparecem nos mais diversos debates, e é esse percurso que o artigo em questão se empenha em construir, dando a ver a complexidade do debate da modernidade para além da defesa de uma ou outra posição, aproximando-se daquilo que irá fazer Rancière em relação às postulações do fim da arte.

compartilhamento entre os dois termos capaz de criar condições para que a arte e o pensamento da arte apresentassem formas tão opostas. Tal interpretação não intui desacreditar uma ou outra das perspectivas apresentadas, mas sim evidenciar a configuração de um terreno de simultaneidade entre *autonomia* e *heteronomia*, no qual múltiplas relações seriam possíveis sob um mesmo termo: *experiência estética*.

Pode-se pensar, a partir das ideias apresentadas por Rancière (2009b), no livro *O inconsciente estético*, de que o que estaria em jogo na concepção de *experiência estética* seria um outro modo de pensar o *sensível* que teria tomado força no âmbito da discussão filosófica de meados do século XVIII, quando do surgimento de um interesse epistemológico específico em torno do conhecimento sensível do mundo; momento em que o filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten (1993) publica sua *Estética*. Tal recuo aqui proposto, apontaria para a ideia de que o debate da *autonomia* ou *heteronomia* da arte teria perdido de vista um aspecto central que já estaria presente em Baumgarten: o de que o *sensível* – e, portanto, a *estética* –, diriam respeito não exclusivamente ao domínio da arte, mas a uma concepção de homem fundamentada na legitimação do conhecimento sensível. Essa noção de *estética* – que, já de partida, liga arte e vida –, embasaria a demonstração de como os discursos que opõem a *autonomia* à *heteronomia* da arte, para afirmar ou negar seu poder disruptivo, não possibilitariam a saída do ciclo do dito *pensamento do luto*. Com isso, intui-se apontar um caminho que, ao liberar o pensamento estético de tal binarismo, possibilitaria ver as condições em que a relação entre estética e política dar-se-iam, ou, nas palavras de Rancière, trata-se de:

> restabelecer as condições de inteligibilidade de um debate. Isto é, em primeiro lugar, elaborar o sentido mesmo do que é designado pelo termo estética: não a teoria da arte em geral ou uma teoria da arte que remeteria a seus efeitos sobre a sensibilidade, mas um regime específico de identificação e pensamento das artes. (RANCIÈRE, 2009a, p. 13)

Discutiu-se como o *regime estético* marcaria um recorte histórico de um certo modo de ligação entre as práticas artísticas e o pensamento da arte, contextualizando uma *experiência estética autônoma*. Mas, tendo em vista a relação colocada entre uma *política da estética* e uma *estética da política*, tal mudança nos modos de percepção da arte não poderia deixar de vir acompanhada de uma mudança mais geral. Antes mesmo da mudança de estatuto da arte, haveria, segundo Rancière (2009b), um novo modo de pensamento que teria colocado o sensível como ponto central do conhecimento do mundo. Afinal, a arte, como expressão sensível, seria compreendida dentro do contexto determinado pelo próprio estatuto do sensível em um certo regime, denotando a ligação

intrínseca entre o que Rancière denomina uma *revolução estética* e uma *revolução política.*

A compreensão da mudança de estatuto do sensível operada em Baumgarten, e retomada por Rancière, deve ser compreendida no duplo âmbito da estética, que insere, de largada, uma complicação para os adeptos do *ou isso ou aquilo*. Pois, se a arte pode ser pensada como uma forma de experiência estética diversa de outras formas de experiência, ela assim o é, por estar inserida nessa partilha mais geral das ocupações sociais, sendo nela capaz de interferir, uma vez que esse limite que a separa como algo a ser percebido de maneira diversa está sempre sendo reconfigurado. Tudo se passa, para o autor, como se a arte fosse capaz de sempre reconfigurar as divisões e distâncias do sensível. Aquilo mesmo que o nome *arte* designaria seria recolocado em questão o tempo todo. No *regime estético*, a distância entre os nomes e as coisas que estes designam é, o tempo todo, deslocada, e essa reconfiguração da partilha do comum só passa a ser possível a partir do momento em que o sensível deixa de ocupar uma relação hierárquica inferior em relação à razão, operação que aponta-se nos textos de Baumgarten. Explicar-se-ia, assim, como o pensamento da arte em termos de uma *separação total*, tanto quanto pelo viés do *engajamento total*, teria menor interesse que a afirmação da simultaneidade entre *autonomia* e *heteronomia,* como terreno fundamental da relação estético-política.

A leitura de Baumgarten, realizada por Rancière, talvez possibilite ver que a consideração do campo do sensível enquanto cognoscível, seria aquilo que teria alterado todo um *regime de identificação das artes*, ou seja, todo o contexto e condições de produção, percepção e pensamento das artes. A questão sobre a inteligibilidade do debate estético-político deve ser colocada no nascimento da estética – tendo em vista que o nascimento de um regime de identificação não se dá única e exclusivamente com a publicação de um texto, mas que, ao contrário, este sempre teoriza algo que já estaria latente. Lembrando que uma mudança nos modos de percepção da arte significa, também, uma mudança política que reconfigura a *partilha do sensível*. "O importante é que seja nesse nível, do recorte sensível do comum da comunidade, das formas de sua visibilidade e de sua disposição, que se coloque a questão da relação estética/política" (RANCIÈRE, 2009a, p. 26, tradução modificada).

Como já se afirmou, não se trata de pensar que Baumgarten (1993) estaria preocupado em teorizar sobre a relação entre política e estética, mas sim de esclarecer que o texto do autor alemão estaria inserido em um processo de mudança no estatuto do

sensível, que teria operado um novo modo de pensar a arte, assim como um novo modo de estar no mundo. A relação estabelecida por Baumgarten, entre o sensível, o pensamento e um modo de viver, teria um aspecto essencialmente político. Rancière afirma que o objetivo de sua pesquisa, retomando os autores tidos como fundamentais da discussão estética, é "definir as articulações desse regime estético das artes, os possíveis que elas determinam e seus modos de transformação" (RANCIÈRE, 2009a, p. 13). Acreditamos que esse objetivo direcione as maneiras com as quais o autor opera uma apropriação de suas fontes, não apenas para a construção do *regime estético*, mas para nele intervir com sua escrita. Tendo em vista não se tratar aqui de pensar o nascimento do *regime estético,* como se pudesse ser localizado em um tempo ou acontecimento exato – como a publicação da *Estética* de Baumgarten –, propõe-se, ao contrário, um retorno ao texto comumente tido como inaugural, para nele "restabelecer as condições de inteligibilidade de um debate. Isto é, em primeiro lugar, elaborar o sentido mesmo do que é designado pelo termo estética" (RANCIÈRE, 2009a, p. 13).

Dado esse preâmbulo, pode-se afirmar que Rancière volta seu pensamento para a leitura de Baumgarten, não com a pretensão de apontar neste um aspecto declaradamente político, mas com um interesse particular em afirmar uma mudança de estatuto do *sensível* como a responsável por possibilitar uma revolução estética e política. Rancière afirma que o *regime estético* não expressa simplesmente uma mudança do fazer artístico, "trata-se de todo um recorte ordenado da experiência sensível que cai por terra" (RANCIÈRE, 2009a, p. 23). A estética não surge com o intuito de estabelecer preceitos para o fazer artístico e para a apreciação da arte, como as poéticas que a precederam.

> O termo 'estética' no livro de Baumgarten não designa nenhuma teoria da arte. Designa um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento. De modo mais fundamental, trata-se de um regime histórico específico de pensamento da arte, de uma ideia do pensamento segundo a qual as coisas da arte são coisas do pensamento. (RANCIÈRE, 2009b, p. 12)

O primeiro ponto a chamar a atenção no trecho supracitado é o fato de Rancière negar ao termo *estética*, como surge em Baumgarten, o sentido de uma teoria da arte. Ou seja, não se trata da ideia de um sistema preocupado em estabelecer preceitos para o fazer artístico e para a apreciação do belo. Trata-se de uma outra coisa, a saber, da ideia de que o *estético* pode ser compreendido como aspecto *qualitativo* do pensamento. É uma noção que singulariza um certo modo ou tipo de pensamento que se volta para as artes,

e que as afirma como coisas do pensamento. Mas o que significa dizer que a arte é *coisa do pensamento*? E, ainda, que o novo modo de identificar a arte estabelece esse *regime histórico de pensamento da arte*? Antes de responder a essas perguntas, que talvez digam mais respeito à concepção do *regime estético das artes* a partir da interpretação rancieriana, far-se-á um recuo para compreender essa mudança de estatuto do sensível operada em Baumgarten.

A novidade no pensamento operada por tal mudança de estatuto do sensível deve ser remetida ao embate por excelência da filosofia moderna, entre racionalistas e empiristas. Se o conhecimento, desde René Descartes (1983), era apenas *quantitativo* – pois referia-se apenas ao exercício da razão –, Baumgarten (1993), na esteira de outros pensadores do século XVIII, legitima o conhecimento *qualitativo* do mundo, aquele que se dá pelos órgãos sensoriais do corpo. A discussão estética colocaria em questão uma concepção do conhecimento a partir da materialidade do sensível, opondo-se ao abstracionismo reinante no século XVII. Ao conhecimento *claro e distinto* da lógica (DESCARTES, 1983), o pensamento que surge na filosofia do século XVIII, especialmente por meio da discussão estética, concebe a ideia de um pensamento *claro mas confuso* como fonte do conhecimento (BAUMBARTEN, 1993).

Essa ideia surge em Baumgarten (1993) em sua *Metafísica*[31], dentro do capítulo sobre a psicologia empírica, no qual o autor irá definir as diversas faculdades da alma em acordo com os tipos de conhecimentos. Dentro desse contexto, Baumgarten irá opor à lógica, "ciência que educa a faculdade do conhecimento superior" (BAUMGARTEN, 1993, p. 53, §115) uma outra ciência, a estética, "ciência do modo do conhecimento e da exposição sensível" (BAUMGARTEN, 1993, p. 65, §533). A ideia de um pensamento ao mesmo tempo *claro e confuso* deve ser compreendida dentro do contexto dessa última ciência, que considera o corpo como aquilo que torna possível o conhecimento, na medida em que nos relacionamos com ele. Se já se sabe que a *clareza* de um pensamento vem do exercício racional, conclui-se, ao interpretar o autor alemão, que a *confusão* provém do conteúdo sensível da percepção. Estabelecendo a relação com o corpo e do corpo com o mundo como bases do conhecimento, o aspecto confuso do pensamento tornar-se-ia então, "condição 'sine qua non', para se descobrir a verdade" (BAUMGARTEN, 1993, p. 96, §7).

[31] Não contamos, no Brasil, com a tradução dos livros completos de Baumgarten citados nesse texto. Nos valemos, assim, da única tradução disponível para o português que apresenta trechos tanto da *Metafísica* quanto da *Estética* em um mesmo volume.

Pode-se pensar essa relação singular do pensamento em Baumgarten a partir daquilo afirmado por Rancière, sobre o novo modo de pensamento que surge na segunda metade do século XVIII, de que "esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo" (RANCIÈRE, 2009a, p. 32). Estranhamento que tem como causa a consideração da confusão como condição do conhecimento. Já que, como afirma Oliver Tolle, para o cartesianismo "a obscuridade e a confusão são ausência de conhecimento; conferir a elas o ponto de partida do conhecimento seria subverter uma ordem que corresponde à própria essência do processo cognitivo" (TOLLE, 2007, p. 40). Surgiria então, uma nova maneira de conhecer, um *novo modo de pensamento* como o que Rancière afirma ter possibilitado uma *revolução estética e política*.

O que está no cerne desta questão é aquilo que Diego Kosbiau Trevisan (2014) analisa como um ineditismo na concepção da representação sensível em Baumgarten. Ao qualificá-la como *poética*, em oposição à representação intelectual, o autor da *Estética* não teria operado uma mudança apenas nominal, mas antes, uma alteração qualitativa da representação sensível. Pois, ainda segundo Trevisan, "um esforço progressivo de análise não pode mudar a qualidade intrínseca da representação sensível. Desta irredutibilidade nasce a peculiaridade do objeto estético" (TREVISAN, 2014, p. 174). O sensível é alçado a um novo estatuto em que não mais é colocado como um tipo de conhecimento que estaria abaixo ou aquém do conhecimento racional. Ao contrário, ele produz uma qualidade específica de pensamento, a *poética*.

Assim, deve-se compreender a *Estética* de Baumgarten dentro de um contexto mais amplo muito mais interessado em legitimar o conhecimento sensível do que estabelecer regras para o fazer artístico ou para a apreciação da arte. Se o texto em questão se volta para as artes liberais, o faz não com o intuito único de estabelecer regras específicas para estas, mas sim com a ideia de que as linguagens artísticas devem ser pensadas a partir do mesmo princípio unificador da busca pelo conhecimento. O que as artes liberais têm em comum com o conhecimento sensível é a busca pela beleza e perfeição. Sendo assim, pode-se concluir que a estética só é teoria das artes enquanto preocupada com o desenvolvimento do conhecimento sensível. Baumgarten está preocupado em fundamentar a experiência sensível como um todo. "Está em jogo antes de tudo uma concepção de homem que reivindica o sensível como seu espaço de atuação" (TOLLE, 2007, p. 27).

A importância da arte, nessa fundamentação, é sua potência de abertura de novas perspectivas para a busca do conhecimento. Tudo se passa como se a arte surgisse como terreno privilegiado de efetivação da perfeição do sensível. A arte, em Baumgarten, seria representante privilegiada da totalidade na unidade, pois, "realização máxima do indivíduo na exterioridade, a arte aponta para a possibilidade de obtenção de semelhante unidade na vida, coisa que o desenvolvimento unilateral da razão não poderia garantir" (Tolle, 2007, p. 6). A mudança de estatuo do sensível aponta, portanto, para um novo modo de ver a arte. Um novo r*egime de identificação das artes*, o *regime estético*, no qual a arte é pensada a partir da ideia de uma "imanência do pensamento na matéria sensível" (RANCIÈRE, 2009a, p. 66).

Doravante, pode-se retornar à interpretação rancieriana de Baumgarten e responder às duas questões deixadas em aberto no início desse tópico. Que a arte tenha se tornado coisa do pensamento significa pensá-la a partir da mudança de estatuto do sensível, como aparece teorizada nos textos de Baumgarten, tendo como consequência uma mudança no regime de historicidade dentro do qual a arte passa a ser identificada. Assim, estabelece-se o *regime estético* que, a partir do novo modo de pensamento, ordenaria e relacionaria de maneira singular, o fazer artístico, a visibilidade da arte, e o pensamento sobre ela. "Estético, porque a identificação da arte, nele, não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte" (RANCIÈRE, 2009a, p. 32).

É claro que não se pretende atribuir todas as mudanças operadas no *regime estético* à teoria de Baumgarten. Como enunciado no princípio, o intuito seria o de mostrar como a reflexão sobre o surgimento de um novo modo de pensamento, sistematizado por Baumgarten (1983) na escrita de sua *Estética*, teve importância na composição do *regime estético das artes* em Rancière. Tal concepção retoma o fato de Baumgarten ter escrito uma estética com intenções tão diversas das poéticas que o precederam, não preocupado com o estabelecimento de regras e critérios para o fazer artístico e sua apreciação, mas sim inserindo-a em um contexto epistemológico mais amplo.

Rancière afirma ainda que, se há decisões de ruptura ou gestos iconoclastas na produção artística do regime em questão, estes não podem ser retirados do contexto que os torna possíveis. Haveria, assim, uma categoria pré-discursiva que os autorizaria. A *revolução estética* é uma mudança radical na partilha das ocupações sociais da comunidade, antes de ser uma postulação discursiva do vanguardismo. Desse modo,

> o dispositivo moderno da representação política se baseia numa figuração não representativa que a precede, uma visibilidade imediata do sentido no sensível. O eixo fundamental da relação poético-política já não é mais, então, aquele que liga a 'verdade' da enunciação à 'qualidade' de um representado. Ele se situa no modo da apresentação, na maneira como a enunciação se faz apresentação, impõe o reconhecimento de uma significância imediata no sensível. (RANCIÈRE, 1995, p. 109)

Esse é o ponto central que pode ser lido em Baumgarten como aspecto fundante do *regime estético*: que o sensível seja imediatamente significante. Tolle, em sua leitura de Baumgarten, afirma que "o termo 'sensível' conserva proximidade tanto com o domínio artístico, enquanto produto sensível organizado segundo uma finalidade determinada, quanto com o conteúdo sensorial em geral" (TOLLE, 2007, p. 23). Se transmutarmos essa afirmação para a teoria estético-política rancieriana, pode-se apontar que um aspecto formal da arte deve ser pensado, tanto como princípio de uma revolução no interior de um regime de identificação da arte, quanto na partilha política da experiência comum.

Tal interpretação possibilita vislumbrar um caminho possível para a solução do binarismo em torno da discussão estética moderna, que ora postula a aptidão essencialmente política da arte, ora sua incapacidade crítica. O problema, como supracitado, é colocado em uma ordem de oposição entre arte autônoma e arte política. Se a primeira seria capaz de operar uma lógica diversa da dominante, por dela separar-se, não poderia intervir na realidade por essa mesma separação. Já a segunda, apesar de colocar-se declaradamente como *política*, talvez não fosse capaz de operar uma lógica diversa da dominante. Mas, se no recuo ao *nascimento da estética,* constatou-se que a estética e o sensível já traziam tanto um aspecto do domínio artístico quanto um outro que dizia respeito a todo conteúdo sensorial em geral, pode-se propor um pensamento da arte que não precise excluir um termo da relação *arte-vida* em favor do outro. Mas, ao contrário, pensá-los em uma simultaneidade. Assim como a literatura do regime estético, segundo Rancière (2009a), deixou para trás a ideia de uma *sucessão temporal* em prol de uma *simultaneidade espacial*, propõe-se que o debate estético-político opere essa mesma substituição. Esse seria, segundo a leitura aqui apresentada, o caminho apontado por Rancière em sua (re)escrita do nascimento da estética. O que implicaria que a *verdade* da arte não estaria aquém do sensível, não traria a necessidade de ser revelada, estando no próprio sensível de maneira imediata, disponível a qualquer um.

Cena 3:
A humanidade por vir e a identidade de contrários

Sabe-se como o discurso vanguardista do século XX apresenta uma ideia de ruptura com o passado, aparecendo tanto nos textos e manifestos de artistas e críticos quanto nos gestos e práticas artísticas. Tal leitura aparece, ainda, como expressão de uma certa ideia de *modernidade artística,* compreendida como um recorte histórico sob o qual demonstra-se uma unidade de pensamentos e ideias que entrelaçam a estética e a política. Rancière, por sua vez, afirma que o termo em questão operaria uma confusão que não possibilitaria compreender o cerne das relações entre estética e política, a saber, o surgimento do novo regime de visibilidade das artes, o *regime estético*. O autor afirma que

> A ideia de modernidade é uma noção equívoca que gostaria de produzir um corte na configuração complexa do regime estético das artes, reter as formas de ruptura, os gestos iconoclastas etc., separando-os do contexto que os autoriza: a reprodução generalizada, a interpretação, a história, o museu, o patrimônio… Ela gostaria que houvesse um sentido único, quando a temporalidade própria ao regime estético das artes é a de uma co-presença de temporalidades heterogêneas. (RANCIÈRE, 2009a, p. 37)

Haveria, no termo *modernidade*, uma atitude filosófica interessada em recortar um conjunto de gestos e práticas artísticas como expressão de uma mesma noção que os teria guiado, qual seja, a noção de vanguarda artística, que ligaria a ideia de novidade artística a uma determinação política. Tal recorte, segundo Rancière, encobriria o regime de historicidade das artes por afirmar os gestos e decisões de ruptura que ocorreriam no interior desse regime, como sendo o próprio recorte histórico. Para o autor, faz-se necessário compreender que o regime estético não teria surgido em ruptura com o passado, mas, antes, "começou com as decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte" (RANCIÈRE, 2009a, p. 36). Isso não significa que o autor negaria tais gestos de ruptura, mas sim que dar-lhes-ia uma outra posição: modernidade, assim, seria uma noção que apresentaria uma determinada relação entre a ideia de novidade artística e um direcionamento político da comunidade, ligação esta, expressa no termo vanguarda. Vanguardista seria, então, segundo Rancière (2009a), todo tema interessante para a manutenção do projeto político modernista.

O interesse de Rancière, não estando ligado a tal projeto político, pode apontar um caminho para a compreensão do regime de historicidade no interior do qual tal projeto teria sido autorizado. O que não significa pensar que a escrita de Rancière estaria isenta de um projeto político, mas, antes, de compreender qual seria este, ou ainda, colocando em seus próprios termos, compreender que *partilha do sensível* sua escrita operaria. Faz-se, assim, interessante pensar como Rancière desvia do pensamento de uma ruptura com o passado para afirmar um outro rompimento que estaria no cerne do *regime estético*, a saber, o rompimento com o *princípio mimético* que pautava o *regime representativo*.

A partir de meados do século XVIII e especialmente ao longo do século XIX, ter-se-ia percebido uma impossibilidade de continuar pensando a arte em sentido geral, substituindo-se tal ideia pelo pensamento de um sentimento estético geral. Tudo teria se passado como se não fosse mais possível englobar sob o nome arte um conjunto de saberes e fazeres que a definiriam – à maneira das belas-artes –, mas apenas pensá-la como um *singular indeterminado* (RANCIÈRE, 2004) para o qual haveria uma experiência estética possível. Essa arte singular indeterminada teria exigido um processo complexo de identificação, afinal "porque havia arte, deveria haver um olhar e um pensamento que a identificasse" (RANCIÈRE, 2004, p. 15, tradução nossa), um *regime* que o autor denominou *estético*. Essa singularidade da arte e da experiência estética expressa o rompimento com o *princípio mimético*, compreendido como uma determinação que identificava, dentre as maneiras de fazer, um tipo específico de fazer imitações. Sendo pensado não apenas como uma regra no interior do próprio regime representativo, mas, antes, como o próprio princípio de identificação das artes desse regime, o próprio pensamento que tornava a arte visível. No *regime representativo*, dentre as maneiras de fazer em geral que delimitam certas ocupações sociais, a arte é aquela identificada por fazer imitações. Nessa arte de fazer imitações, haveria uma série de outras separações — entre o baixo e o alto, o trágico e o cômico, o sublime e o grotesco —, que seriam expressão de uma separação mais fundamental: aquela da partilha das ocupações sociais. O primado do narrativo sobre o descritivo mostra como o sensível aí estava subordinado a uma racionalidade. Todo aspecto sensível só poderia *aparecer* na narrativa com uma função específica no encadeamento das ações dentro de uma ordem causal.

Rancière afirma, ainda, que a *mimesis* deve ser compreendida como um "nó entre uma natureza produtora, uma natureza sensível e uma natureza legisladora"

(RANCIÈRE, 2004, p. 16, tradução nossa). Tal nó estaria explicitado não apenas na divisão entre as artes aplicadas e as belas-artes, como no próprio interior desta última, compreendida como um recorte do regime de identificação das artes. O *regime representativo* estabelecia critérios e hierarquias que colocavam em relações estritas um modo de fazer (*poiesis*) e um modo de perceber (*aisthesis*), restringindo certos gêneros representativos à determinados públicos e determinando, ainda, temas e personagens dignos de servirem à arte como tema. Não se trata de pensar a *mímesis* apenas como critério de perfeição artística segundo o grau de verossimilhança em relação a um modelo, mas, sim, de pensá-la como um princípio de separação das artes segundo seus modos de fazer. A *mimesis* é, antes, "um princípio pragmático que isola, no domínio geral das artes (das maneiras de fazer), certas artes particulares que executam coisas específicas, a saber, imitações" (RANCIÈRE, 2009a, p. 30). Se há uma divisão que considera certos objetos pertencentes às *belas-artes* e outros como representantes das *artes aplicadas*, ela justifica-se não por arbitrariedade, mas, sim, por uma *partilha do sensível* que recorta um campo de visibilidade segundo certos aspectos políticos.

> As belas-artes são assim ditas porque as leis da *mimesis* aí definem uma relação regrada entre uma maneira de fazer – uma *poiesis* – e uma maneira de ser – uma *aisthesis* – que é afetada por ela. Essa relação a três, em que se garante o nome 'natureza humana', define um regime de identificação das artes, esse que propus chamar regime representativo. (RANCIÈRE, 2004, p. 16, tradução nossa)

Rancière afirma que "a estética enuncia a ruptura dessa relação que garantia a ordem das belas-artes" (RANCIÈRE, 2004, p. 16, tradução nossa). Assim, "a relação entre a *poiesis* e a *aisthesis* é, agora, diferente. A natureza humana que as coloca em acordo é uma natureza perdida ou uma humanidade por vir" (RANCIÈRE, 2004, p. 17, tradução nossa). Desse modo, podemos pensar que os regimes de identificação das artes apresentam, não apenas um *modo de pensamento* – como explicitado na cena da reescrita do nascimento da estética – mas, também, uma certa ideia de *natureza humana*. Esta seria expressa por um tipo de ligação entre um modo de fazer, um modo de perceber-aparecer e um modo de pensar. O *regime representativo* apresenta uma ideia de humanidade assentada sob uma natureza legisladora que ordena as posições e modos de ocupar o espaço segundo uma determinada hierarquia. Assim, compreende-se nesse regime uma relação linear entre o gênero artístico, a dignidade do tema e do público a quem a arte se destina. Aos pobres, a representação de suas vidas como comédia; aos ricos, a representação de suas vidas como tragédia. Ordenação que daria a ver uma hierarquia entre a razão e o sensível, pois trataria de determinar a visibilidade

da matéria sensível da narrativa a partir de uma forma racional pré-estabelecida; relação linear entre uma *aisthesis* e uma *poiesis*. Velha discussão da relação entre forma e conteúdo, compreendendo-se a primeira como razão ativa e o segundo como matéria sensível passiva. O pensamento estético, por sua vez, ao colocar o sensível como imprescindível ao conhecimento, e ao romper com o *princípio mimético*, faz ruir a ideia de uma ordem hierárquica entre a razão e a sensibilidade, entre conteúdo e forma. A estética é, assim, responsável por operar uma desordenação das hierarquias das belas-artes a tal ponto que a divisão mesma que a afirmaria já não teria mais espaço. A ideia de uma natureza como matéria passiva que seria ordenada por uma razão ativa deixa de fazer sentido, dando lugar a uma outra ideia de natureza humana.

Para Rancière, todo o campo da discussão estética teria, de alguma forma, se debatido com a perda da natureza legisladora e de como seria possível pensar outra relação entre a *aisthesis* e a *poiesis.* O autor afirma que estas

> doravante relacionam-se imediatamente uma com a outra. A única natureza humana que lhes é atribuída é uma natureza perdida ou uma humanidade por vir. De Kant à Adorno, passando por Schiller, Hegel, Schopenhauer ou Nietzsche, o discurso estético não teve outro objeto além do pensamento dessa relação em desacordo. O que a estética se esforçará por enunciar, não é a fantasia de mentes investigadoras, mas sim o regime novo e paradoxal de identificação das coisas da arte. É o regime que eu propus chamar *regime estético das artes*. (RANCIÈRE, 2004, p. 17, tradução nossa)

O autor afirma, em momentos diversos, que o pensamento dessa *relação em desacordo* demonstrou sempre uma "identidade de contrários: identidade do ativo e do passivo, do pensamento e do não pensamento, do intencional e do inintencional" (RANCIÈRE, 2013a, p. 122) ou, ainda, entre "procedimento consciente e produção inconsciente, de uma ação voluntária e de um processo involuntário, em suma, a identidade de um *logos* e de um *pathos*." (RANCIÈRE, 2009b, p. 30). Rancière afirma que essa oposição pode receber ainda o nome de duas divindades, Apolo e Dionísio, referindo-se ao jovem Nietzsche (1993) em seu livro *O nascimento da tragédia*. Seria possível – tendo em vista o interesse de Nietzsche por apropriar-se da tragédia grega como um modelo para pensar as condições de possibilidade do nascimento de uma arte trágica na Alemanha de seu tempo – compreender a oposição dos impulsos dionisíaco e apolíneo como expressão do *regime estético das artes* rancieriano?

Nietzsche inicia o *Nascimento da tragédia* afirmando a importância da duplicidade do apolíneo e do dionisíaco para o constante desenvolvimento da arte e da ciência estética (NIETZSCHE, 1992, §1, p. 27). Buscando as origens e as mudanças

sofridas pelos dois impulsos na Antiguidade, Nietzsche (1992) descreve os momentos de embate e aproximação entre os dois impulsos, com o intuito de compreender como ambos teriam finalmente se encontrado lado a lado na tragédia ática. A oposição deve ser pensada a partir das diferenças apontadas pelo autor entre a arte apolínea, atribuída ao figurador plástico, e a dionisíaca, atribuída à arte não-figurada da música. O deus Apolo é descrito como aquele da "bela aparência do mundo do sonho", na qual "desfrutamos de uma compreensão imediata da figuração, todas as formas nos falam, não há nada que seja indiferente e inútil" (NIETZSCHE, 1992, §1, p. 28). O instinto apolíneo seria o da contemplação, do instinto onírico, da medida e do autoconhecimento. O deus Dionísio, ao contrário, é descrito por Nietzsche como uma força desmedida de aniquilamento e de embriaguez. "O músico dionisíaco, inteiramente isento de toda imagem, é ele próprio dor primordial e eco primordial desta" (NIETZSCHE, 1992, §5, p. 45). Enquanto o apolíneo nos levaria a um estado de prazer pela contemplação das imagens oníricas, o dionisíaco aniquilaria os próprios limites de nossa existência.

Na construção da evolução desse embate até a fusão de ambos impulsos, a pergunta que Nietzsche parece colocar é a seguinte: qual seria o princípio estético da tragédia ática? Da tensão que surge na reunião entre apolo e dionísio haveria um conflito entre a desorientação e a inteligibilidade, características que, reunidas na tragédia grega, não se anulariam. "Apolo não podia viver sem Dionísio" (NIETZSCHE, 1992, §4, p. 41). Mas tal conflito é exacerbado quando Nietzsche descreve o fim da tragédia grega como efeito do socratismo presente em Eurípedes, sobre o qual afirma: "a divindade, que falava por sua boca, não era Dionísio, tampouco Apolo, porém um demônio de recentíssimo nascimento, chamado Sócrates. Eis a nova contradição: o dionisíaco e o socrático, e por causa dela a obra de arte da tragédia grega foi abaixo" (NIETZSCHE, 1992, §12, p. 79). Com isso Nietzsche também descreve a deturpação do impulso apolíneo, tendo em vista que para compreender o que está perdido desse mal encontro, deve-se compreender também o que havia de interessante, na visão nietzscheniana, no primeiro encontro, entre Apolo e Dionísio. O encontro com o dionisíaco trazia a possibilidade do múltiplo, de uma outra ordenação das relações que não a da inteligibilidade somente. Trazia a presença de um afeto, de um elemento sensível que operaria uma outra ordem que não a da razão socrática – que afirmava haver somente uma via possível para a beleza, para o correto e para o verdadeiro. Deveria, assim, caso seja possível aproximar Nietzsche do *regime estético*, haver uma

desordenação entre uma *aisthesis* e uma *poiesis*, e ainda o rompimento com a ideia de que a razão oporia sua qualidade ativa à qualidade passiva da matéria sensível. Tais qualidades seriam características de uma ideia de natureza humana ordenada, característica do *regime representativo,* e tudo se passa como se Nietzsche apontasse no socratismo as mesmas características que Rancière daria ao pensamento representativo.

Levando a atenção para seu tempo presente, Nietzsche irá criticar a música alemã que estaria pautada por uma racionalidade excessiva. Nessa crítica, o autor opõe a *verdade ao mito, a ciência à arte e a aparência ao universal* (NIETZSCHE, 1992). Cita também, como efeito do socratismo o domínio da *razão sobre o sensível, da palavra sobre a imagem, do senhor sobre o servo, da alma sobre o corpo* (NIETZSCHE, 1992, §19, p. 115-117). Tais caraterísticas, pode-se notar, lembram imediatamente as características da arte do *regime representativo,* aquele que garantiria uma natureza legisladora, uma relação linear entre uma *aisthesis* e uma *poiesis*. A partir de tal crítica, pode-se relacionar o jovem Nieztsche à ideia de um *regime estético das artes* como aparece em Rancière, afirmando que o pensamento do autor alemão só seria possível nesse novo regime e não mais no regime representativo.

Nesse ponto retornamos à ideia de Rancière de que o regime estético não teria rompido com o passado, mas sim estabelecido com este uma outra relação a partir da ruptura com o princípio mimético. Trata-se de pensar que o regime estético estaria mais interessado em reinterpretar aquilo "que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte" (RANCIÈRE, 2009a, p. 36), do que em estabelecer um rompimento com a arte do passado. Assim, compreende-se como certas obras do passado seriam reinterpretadas a partir do olhar estético. [32]

Como afirma Rancière, a estética é

> o pensamento do sensório paradoxal que permite, doravante, definir as coisas da arte. Esse sensório é o de uma natureza humana perdida, ou seja, de uma norma de adequação perdida entre uma faculdade ativa e uma faculdade receptora. A essa norma de adequação perdida se substitui a união imediata, a união sem conceito dos opostos, a atividade voluntária pura e a pura passividade. (RANCIÈRE, 2004, p. 22, tradução nossa)

Se interpretarmos Nietzsche a partir de tal leitura, pode-se afirmar que, para este, o

[32] Rancière, por exemplo, trata de como Édipo é reinterpretado de maneira diversa nos três regimes de identificação das artes, dando a ver uma ideia de que não se trata de pensar que a arte produzida em um regime não pudesse ser compreendida em outro. Ao contrário, no regime estético, busca-se, a partir de Édipo ou de outras obras do passado, repensar o que é arte e o que a arte faz. Estabelece-se, portanto, uma relação com o passado para pensar o tempo presente, e não de uma ideia de ruptura. Para ver mais dessa discussão, ver o livro *O inconsciente estético* (RANCIÈRE, 2009b).

encontro perfeito entre Apolo e Dionísio não seria uma negação da razão em detrimento do sensível, mas, antes, uma ideia de que a *atividade* não seria qualidade excluiva à *razão*, tanto quanto a *passividade* não se afiguraria como característica exclusiva do *sensível*. Aponta-se, assim, para a ideia de que esse equilíbrio perfeito entre os dois impulsos em Nietzsche, também seria aquilo expresso na ideia de uma *autonomia da experiência estética* como compreendida por Rancière. Esta deve ser entendida no âmbito da perda de uma natureza legisladora que ancoraria a relação entre uma *poiesis* e uma *aisthesis*, fazendo restar uma *natureza perdida* que se assentaria em uma partilha do sensível na qual a razão produtora e a receptividade estariam imbuídas das mesmas capacidades, da mesma atividade ao mesmo tempo que da mesma passividade.

Sabe-se como Nietzsche está preocupado em pensar como o surgimento de uma nova arte – que teria como modelo a arte trágica – poderia ter impacto em toda a cultura alemã. Ao criticar o socratismo, entendido como uma inteligibilidade totalizante de cada aspecto da vida, de cada aspecto da natureza e da cultura alemãs, pode-se dizer que Nietzsche estaria criticando uma certa figura da humanidade. Haveria nesta uma *natureza humana* imutável contra a qual o autor alemão opõe um tensionamento. Mas não se trata de defender apenas o impulso dionisíaco contra o socratismo, pois aí haveria apenas aniquilamento, embriaguez. O que a tragédia grega apresenta como elemento principal é o tensionamento interminável entre um impulso harmônico e outro da desordem total. Esse encontro que Nietzsche quer ver renascer na arte alemã de seu tempo, coloca a necessidade de uma nova figura da *natureza humana* que já não pode mais ser imutável, que deve estar sempre restabelecendo seus próprios limites de existência. Para Rancière, tal figura só poderia ser entendida como uma *natureza por vir* ou como *natureza perdida* e sua expressão só poderia dar-se no âmbito do *regime estético das artes*.

Assim, Rancière afirma sobre Nietzsche que,

> se ele pôde teorizar a bipolaridade da tragédia grega, é porque essa bipolaridade já estruturava o regime estético da arte. Ela marca a maneira dúbia pela qual expressa-se a distância da arte para com ela mesma, a tensão do pensamento e do impensado que a definem. Apolo emblematiza o momento em que a união do pensamento e do impensado da arte se fixa numa figura harmônica. A figura de uma humanidade em que a cultura não se distingue da natureza, de um povo cujos deuses não se distanciam da vida da cidade. Dionísio é a figura do fundo obscuro que resiste ao pensamento, do sofrimento da natureza primordial debatendo-se contra a cisão da cultura. A "resistência" da arte, é, com efeito, a tensão dos contrários, a tensão interminável entre Apolo e Dionísio: entre a figura feliz do dissenso

> anulado, dissimulado na figura antropomórfica do belo deus de pedra e o dissenso reaberto, exacerbado no furor ou no clamor dionisíaco. (RANCIÈRE, 2007b, P. 132)

A necessidade do tensionamento interminável colocada por Nietzsche é também a polaridade que caracteriza o paradoxo do *regime estético das artes*. A ideia de uma *humanidade por vir* está aí presente na forma de uma inadequação insolucionável. Por isso a necessidade, para Nietzsche, de pensar dois impulsos opostos que não se excluem, e que, ainda, não existem em sua forma plena sem a coexistência, impossível, com seu oposto.[33]

Em um seminário denominado "Nietzsche/Deleuze: arte, resistência", ocorrido em 2014 em Fortaleza, Rancière, convidado a dar sua contribuição, trouxe a seguinte questão: "como pode a potência do que 'se mantém em si' ser ao mesmo tempo a potência do que sai de si, do que intervém para subverter precisamente a ordem que define sua própria 'consistência'? (RANCIÈRE, 2007b, p. 127). Tal pergunta já parecia ser aquilo que animava a oposição nietzschiana entre os impulsos apolíneo e dionisíaco. E a reposta encontrada por Rancière é a passagem do *regime representativo* ao *regime estético,* e aquilo que restaria após desfeito o nó entre a *aisthesis,* a *poiesis* e uma certa figura de *natureza humana* imutável. Na nova maneira de relacionar os modos de fazer aos modos de visibilidade e de pensamento da arte, o sensível e, portanto, a experiência estética, são autônomos. A arte não se restringiria a uma interpretação racional e o sensível estaria disponível de maneira imediata.

Pode parecer aqui que a escrita se desviou demasiadamente do ponto de partida – a substituição do termo modernidade pelo termo *regime estético* –, porém, tal desvio seria constitutivo da experiência de leitura da escrita rancieriana. Afinal, trata-se de pensar que o autor opera uma espécie de montagem na qual os fragmentos e as interposições espaço-temporais permitiriam, em certos momentos, não apenas seguir o texto, mas como proposto, ser por ele perseguido. Desse modo, no encontro com a discussão em torno da identidade de contrários e da natureza perdida – como aparece na discussão com Nietzsche especialmente – o tema da modernidade, apesar de não aparecer na cena como Rancière a apresenta, parecia perseguir alguma relação sensível

[33] A cena da oposição nietzschiana dos impulsos poderia, muito bem, ser pensada como mais uma camada espaço-temporal daquela outra cena na qual também se apontou a união impossível entre outros dois impulsos – aqueles pensados por Schiller a partir de Kant. Desse modo, pode-se considerar que cada cena ou plano-sequência aqui apresentados poderiam ser reescritos de mil maneiras possíveis, sobrepondo os temas e camadas interpretativas de acordo com alguma conexão ou relação sensível. A teia de aranha da comunidade estética, poderia, assim, ser reconstruída a partir de um fio qualquer que se conctaria com outros fios e, ainda, com outros fios.

com esse tema. Tudo se passa como se houvesse um desejo de mover essas figuras – regime estético, identidade de contrários e humanidade por vir – e de com elas escrever uma outra cena, configurar uma outra montagem a partir da montagem de Rancière. Nessa outra cena, a ideia de modernismo apareceria como o socratismo vislumbrado por Nietzsche na arte de seu tempo, o modernismo seria como essa razão que não desejaria ver a desordem dionisíaca, mas apenas a ordenação apolínea, a tal ponto que, mesmo esta, ter-se-ia desviado. Emprestando um fragmento da montagem rancieriana para essa outra montagem, vemos como,

> contra a desordem moderna, inventou-se um baluarte. Esse baluarte chama-se *modernismo*. O modernismo é o pensamento da arte que quer a identificação estética da arte mas recusa as formas de desidentificação nas quais se efetuam, que quer a autonomia da arte mas recusa a heteronomia que é seu outro nome. (RANCIÈRE, 2004, p. 93, tradução nossa)

Com isso, pode-se pensar que o modernismo – baluarte da ordenação vanguardista – daria a ver, em seu cerne, uma ideia de natureza humana contra a qual Nietzsche teria lutado. O modernismo, quando pautado simplesmente na crença na radicalidade vanguardista, teria deixado de lado tudo aquilo que não apresentava uma concordância entre uma *aisthesis* e uma *poiesis*, teria ignorado todo gesto artístico que não compactuasse com o projeto político vanguardista. E não se trata aqui de apontar o modernismo como o conjunto de gestos e pensamentos da arte recortada sob um determinado período, mas, antes, de pensá-lo como um termo resultante de um gesto filosófico interessado em apreender a totalidade de um tempo sob um conceito. O discurso sob esse gesto filosófico não permitiria ver o paradoxo constitutivo da estética, no qual a razão e o sensível seriam ambos, ao mesmo tempo ativos e passivos, tornando a experiência estética imediata. O que não significa dizer que todo encontro aconteça desse modo, afinal, o *regime estético* se faz no embate entre os diferentes regimes, no tensionamento constante entre um e outro regime de identificação das artes; antes, significa dizer que esse encontro seria possível, a qualquer momento, com qualquer um.

Cena 4:
O inconsciente estético

No livro *O inconsciente estético*, Rancière (2009b) empreende uma leitura do lugar que ocupam alguns textos literários e obras plásticas dentro da teoria do inconsciente de Sigmund Freud. Distante do interesse de uma aplicabilidade dos conceitos da psicanálise na interpretação dessas obras artísticas, ou mesmo de uma discussão sobre a teoria psicanalítica, o intuito do autor é outro. Rancière está interessado no surgimento de um sistema de pensamento que teria propiciado um espaço de afirmação da pertinência de certas figuras da arte na sustentação dos conceitos e formas de interpretação psicanalíticos. Ao referir-se à diversos textos de Freud (2001, 1996a, 1996b) que trazem em suas análises obras de arte específicas ou personagens literários (*Interpretação dos Sonhos, Moisés de Michelangelo, Gradiva de Jensen*, dentre outros), o autor aponta nestes, uma espécie de aliança entre duas esferas: a ciência positiva e a crença popular ou, como diz Rancière, entre a ciência e "o velho acervo mitológico do significado dos sonhos" (RANCIÈRE, 2009b, p.44).

A arte estaria, então, relacionada à interpretação psicanalítica por expressar uma espécie de mitologia universal imbuida de significação tal qual o método psicanalítico? Ou contrariamente, a interpretação psicanalítica relacionar-se-ia com uma certa obscuridade tal qual aquela que figura na mitologia? A relação aí posta entre arte e ciência suscita a questão sobre as condições de possibilidade dessa relação mesma. Qual seria a tessitura de um espaço possível para que ela se realizasse? Como poderia a arte servir de testemunho às interpretações psicanalíticas? E o que testemunharia? Segundo Rancière (2009b), a aliança entre a ciência e crença popular só teria sido possível, pois, haveria, entre as duas esferas supracitadas, o domínio do que denomina *inconsciente estético*. Termo que designa uma concepção específica do pensamento no qual a psicanálise freudiana teria se ancorado. Doravante, devemos considerar que Rancière insere as apropriações freudianas da arte dentro de um contexto maior, a saber, o do surgimento da concepção de uma nova modalidade do pensamento, que estaria associada à formação de um novo campo de discussão entres os séculos XVIII e XIX: a estética.

O termo *inconsciente* não é empregado por Rancière (2009b) tal e qual o é em Freud. Rancière realiza um desvio do termo ao adjetivá-lo como estético. Para traçar a

construção desse deslocamento do conceito em Rancière, se faz necessário compreender como o autor concebe uma ligação intrínseca entre a filosofia e a arte, na qual, a primeira, ao determinar certa ideia de pensamento, estabelece um sistema de relações entre o fazer artístico, os modos de visibilidade das artes e, por fim, o pensamento sobre a arte. Trata-se dos *regimes de identificação das artes*, traçados por Rancière desde Platão até os dias atuais. No que aqui especificamente interessa-nos, a ideia de *inconsciente estético* e a modalidade de pensamento a ela associada, pertenceriam ao chamado *regime estético.*

Posto isso, interessa-nos pensar o surgimento desse novo domínio e suas implicações para o surgimento da psicanálise freudiana. Pensar como Rancière constrói uma ideia de inconsciente — denominado pelo autor de estético —, a partir do surgimento desse novo sistema de pensamento do *regime estético*. Tendo em conta que a concepção de um desvio da ideia de inconsciente em Rancière não visa sobrepujar o conceito freudiano. O intuito do autor é traçar os pontos de encontros e desencontros entre as duas concepções para melhor compreender esse novo sistema de pensamento e de relações. Seu objetivo é analisar esse regime de identificação para traçar o terreno que contextualiza o nascimento de uma nova modalidade de pensamento que pode ser adjetivado como inconsciente. E Freud, em suas análises que entrelaçam ciência e arte, surge como ocasião para pensar esse novo modo de pensamento.

Tal novidade no pensamento deve ser remetida, como já se afirmou anteriormente, ao embate da filosofia moderna, entre racionalistas e empiristas, cujas divergências entre um conhecimento quantitativo e um outro, qualitativo, dão a ver as concepções diversas de Descartes (1983) e Baumgarten (1993), respectivamente. Pode-se intuir que, se o pensamento cartesiano, que dominava o campo teórico até então, estaria ligado a uma ideia da consciência do eu que pensa, o conhecimento sensível proposto pelas discussões estéticas de Baumgarten e outros autores, estaria mais associado a uma ideia do não-pensamento, ou, aproximando-nos da leitura de Rancière (2009b), a uma *modalidade inconsciente do pensamento*. A discussão estética coloca em questão uma concepção do conhecimento a partir da materialidade do sensível, opondo-se ao abstracionismo puro. Essa nova ideia do pensamento estabelece, segundo Rancière, uma certa identidade entre contrários: em Baumgarten, pensamento *claro e confuso* que legitima o conhecimento sensível; em Freud, presença de *sentido no enigmático*, ou ainda, presença de pensamento no inconsciente. Esse pensamento da identidade entre contrários é a ideia que serve de fio condutor para pensar a relação

entre a psicanálise freudiana e o *regime estético*.[34]

Rancière afirma que

> a teoria psicanalítica do inconsciente é formulável porque já existe, fora do terreno propriamente clínico, certa identificação de uma modalidade inconsciente do pensamento, e porque o terreno das obras de arte e da literatura se define como o âmbito da efetivação privilegiada desse 'inconsciente'. (2009b, p. 11)

O autor deixa claro que tal afirmação do privilégio da arte na efetivação do *inconsciente estético* não resulta em uma exclusividade desse estatuto em relação à arte produzida dentro do âmbito do regime estético. Tal afirmação, ao contrário, demonstra que a identidade entre o pensamento e o não-pensamento seriam do âmbito do sensível e que a arte, ao inserir-se aí, ocuparia lugar central na efetivação dessa modalidade de pensamento. Assim, Rancière pode afirmar que até mesmo a arte da idade clássica ou a arte anterior à Poética aristotélica (427 a.C.) seriam revistas no *regime estético das artes* sob esse novo estatuto, segundo o qual, "as coisas da arte são coisas do pensamento" (RANCIÈRE, 2009b, p. 12). Desse modo, o personagem Édipo, mito do drama homônimo de Sófocles (2012), pode ser pensado como uma espécie de herói dessa nova modalidade de pensamento, especialmente em Freud. Guiado por um destino do qual não pode escapar, Édipo, ainda bebê, é abandonado à morte pelos pais Jocasta e Laios, reis de Tebas. Encontrado por um pastor de Corinto e adotado pelo rei de Pólibo, já adulto, Édipo tem a revelação de uma terrível profecia: seu destino será matar o pai e desposar a própria mãe. Ignorando sua verdadeira origem, Édipo abandona Corinto no intuito de fugir de seu terrível destino. Nos caminhos que percorre, acaba por assassinar Laio, seu pai ignorado. E após decifrar o enigma da Esfinge que salva Tebas, recebe

[34] Trata-se, aqui, de mais uma camada espaço-temporal que dá a ver o surgimento de um novo modo de pensamento e os opostos que dão forma a um paradoxo. Tal sobreposição dá a ver a ideia de que o próprio pensamento de que algo que surge ou se configura, não pode ser pensado em um contexto histórico, tampouco em um espaço definido – como se surgisse nas páginas de um único texto, publicado em um determinado momento. Trata-se de pensar as discussões desses temas que se repetem em sua diferença a partir de uma comunidade de pensamento, uma comunidade estética, que se dá de maneira precária, em múltiplas camadas, em múltiplos encontros e relações. Tudo se passa como se o sentido da ideia de um novo modo de pensamento paradoxal fosse, a cada vez, reconfigurada por uma nova montagem. Assim como em Eisenstein (1969a, 1969b), para quem a junção de dois ideogramas combinam-se para formar um terceiro elemento diverso, ou, ainda, as ruas que são gravadas na memória a partir do encontro com os elementos que a compõe, aqui também, a configuração de uma comunidade de pensamento é formada, não pela soma de cenas que fariam simplesmente ampliar o sentido de um termo, mas, antes, pela combinação de planos-sequências que formariam um outro plano-sequência, uma outra cena do *regime estético*. A mudança no sentido do *regime estético*, a cada encontro, seria, assim, qualitativa, e não quantitativa – como se reunissemos aqui um rol de exemplos de seu funcionamento. Tal pensamento implica na ideia de que o *regime estético* está sempre a se reconfigurar, sempre a se refazer, a se modificar no encontro entre tensões diversas.

como dupla recompensa, o título de rei e a mão de Jocasta. Quinze anos depois, para tentar salvar a cidade da peste, segue a indicação do oráculo de punir o assassino de Laios e inicia uma busca pelo culpado, ignorando ser ele próprio aquele que carrega o sangue do pai nas mãos assim como o matrimônio incestuoso.

O mito de Édipo teria sua importância na compreensão do estatuto da arte no regime estético, pois permitiria certas comparações entre as formas pelas quais já foi apropriado nos diferentes sistemas de pensamento. Toda a questão de sua reencenação ou apropriação gira em torno da adequação ou não do esquema de progressão dramática de revelação da verdade. Cada regime concebe uma relação específica entre o dizível e o visível, entre o saber e a ação, que permeiam a interpretação da peça em questão.

Rancière afirma que Édipo encarna "a identidade trágica do saber e do não-saber, da ação voluntária e do *pathos* sofrido" (RANCIÈRE, 2009b, p. 23). Identidade esta que teria feito com que autores da idade clássica como Corneille e Voltaire, apontassem-no um "defeito". Sabendo de seu destino de antemão pelo oráculo, dizem eles, seria inverossímil que Édipo ignorasse as circunstâncias da morte de Laios, ou que não desse ouvidos ao que dizia Tirésias, o cego que lhe afirmava estar o assassino mais próximo do que imaginava (RANCIÈRE, 2009b, p. 20). Essa interpretação, segundo Rancière, seria imanente ao *regime representativo das artes*, no qual a palavra estaria preocupada em fazer ver, e a ação, empenhada em desvelar um saber. O "defeito", nessa chave, estaria em uma certa inadequação entre a ordem do dizível e do visível, pois as revelações, pela palavra, do oráculo e de Tirésias se adiantariam em relação à consciência dessa revelação em Édipo. Não é possível, no *regime representativo*, que a palavra se manifeste sem fazer ver.[35]

Mas, essa mesma identidade trágica entre saber e não-saber, encarnada em Édipo, teria sido tomada por Freud, no *regime estético das artes,* não apenas como *adequada*, mas

> como explicitação dos desejos infantis universais e universalmente reprimidos, e também como forma exemplar de revelação de um segredo oculto. A revelação progressiva e conduzida com arte em *Édipo Rei* é comparável, nos diz ele [Freud], ao trabalho de uma cura psicanalítica. (RANCIÈRE, 2009b, p. 15)

[35] *Falha* semelhante àquela que aparece no filme de Hitchcock, *Um corpo que cai*, da qual tratou-se no primeiro capítulo a partir da leitura de Rancière (2012b), que vê, exatamente na *falha*, a potência política do cinema. Diferente do que, segundo Rancière (2009b), Corneille e Voltaire, pensam a partir daquilo que apontam como defeito da tragédia de Édipo. Para Rancière (2009b), o que está em jogo nessa crítica é a razão policial do *regime representativo* empenhada em controlar e ordenar as relações entre o corpo e a letra, entre a arte e o espectador.

Afirmação que faz ver a aliança já citada entre a ciência positiva e a mitologia. Própria ao *regime estético*, essa relação com o passado que vemos na apropriação de Édipo pela teoria psicanalítica freudiana, nos dá a ver a modalidade de pensamento que tece o espaço de encontro entre a medicina e a filosofia, entre o pensamento e a doença.

> Édipo, para começar, é testemunha de certa selvageria existencial do pensamento, na qual o saber se define não como o ato subjetivo de apreensão de uma idealidade objetiva, mas como um determinado afeto, uma paixão, ou mesmo uma enfermidade do vivente. (RANCIÈRE, 2009b, p. 26)

Édipo ouve as palavras, mas não as escuta. Édipo vê, mas não enxerga aquilo que vê. E isso é possível, pois a relação entre o visível e o dizível no *regime estético* não estabelece qualquer hierarquia ou adequação dessa relação.

Qual seria, pois, o estatuto da arte nesse regime? Pensada, por um lado, como coisa do pensamento, é também afirmada como outra coisa que não o pensamento. A arte é também a organização do simbólico, ou seja, o fazer que dá significado ao sem sentido. A identidade entre contrários é aquilo que define o próprio da arte no regime estético. Como afirma Rancière, no regime estético,

> essa identidade de um saber e de um não-saber, de um agir e de um padecer, que radicaliza em identidade de contrários a 'claridade confusa' de Baumgarten, constitui-se no próprio modo de ser da arte. (2009b, p. 27)

Doravante, ela pode servir de testemunho para a teoria psicanalítica, preocupada em afirmar o detalhe, o insignificante, como plenos de significados. O inconsciente freudiano estaria, assim, ancorado nesse outro inconsciente, o estético.

Tendo como ponto de partida que o próprio ao pensamento do *regime estético* e ao estatuto da arte neste é a identidade entre o *logos* e o *pathos*, Rancière irá explorar como essa relação pode funcionar dentro desse sistema. Assim o autor afirma que

> existe pensamento que não pensa, pensamento operando não apenas no elemento estranho do não-pensamento, mas na própria forma do não-pensamento. Inversamente existe não-pensamento que habita o pensamento e lhe dá uma potência específica. Esse não-pensamento não é só uma forma de ausência do pensamento, é uma presença eficaz de seu oposto. (RANCIÈRE, 2009b, p. 33-34)

Tal identidade de contrários é pensada, então, de duas formas: 1) como imanência do *logos* no *pathos* ou seja, do pensamento no não-pensamento. O que significa pensar a ideia de uma luz racional no interior da materialidade sensível. Como se a materialidade deixasse transparecer vestígios de uma racionalidade ávida por se manifestar. 2) ao contrário, é pensada como imanência do *pathos* no *logos*, ou seja, do não-pensamento no pensamento. Como se, para Rancière (2009b), em toda bela aparência estética, em

cuja forma se expressa a racionalidade pura da ordem das coisas, houvesse um sem-sentido da vida.

O inconsciente estético, afirma Rancière, "se manifesta na polaridade dessa dupla cena da palavra" (2009b, p. 41). De um lado, a palavra muda que deve ser decifrada na aparência enigmática dos detalhes inscritos nos corpos; de outro, a palavra surda que se coloca como potência do sem-sentido por trás de toda consciência e de todo significado. Rancière (2009b) demonstra, a partir de uma análise de certas figuras de obras artísticas, que uma tendência para um dos polos da cena da palavra e o consequente apagamento do outro polo, é aquilo que irá marcar o afastamento de Freud em relação ao inconsciente estético. Ao questionar o lugar que Freud ocuparia dentro da história da arte, aqui entendida sob a leitura dos regimes da arte, Rancière conclui que o interesse do psicanalista

> é intervir na ideia do pensamento inconsciente que normatiza as produções do regime estético da arte, é pôr ordem na maneira como a arte e o pensamento da arte jogam com as relações do saber e do não-saber, do sentido e do sem-sentido, do *logos* e do *pathos*, do real e do fantástico. (RANCIÈRE, 2009b, p. 51)

Essa intervenção realizada por Freud na configuração do *regime estético*, pode ser apontada como uma tomada de partido pelo conteúdo das obras artísticas em detrimento de seus aspectos formais. Questão depreendida por Rancière a partir da intepretação dos textos *O Estranho*, *O Moisés de Michelangelo* e *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*. Essa escolha, segundo Rancière, teria levado Freud a interpretar os personagens da literatura como pacientes reais e os detalhes ínfimos de figuras das artes plásticas, como indícios de uma intencionalidade do artista a ser revelada. Consequentemente, diz Rancière, Freud opera uma biografização dos personagens e gestos dotada de uma racionalidade causal dos acontecimentos. Causalidade que ordenaria a interpretação das obras artísticas no sentido do reconhecimento de uma significação que traria racionalidade a cada aspecto que, antes de ser revelado, apareceria como obscuridade; assemelhando-se assim, ao processo psicanalítico de cura.

À semelhança do que teriam feito Voltaire e Corneille, *corrigindo* o defeito de Édipo, Freud, teria, segundo Rancière, também imposto suas *correções* ao desenrolar das histórias dos personagens que analisa. Ao lhes imprimir essa racionalidade causal, Freud teria negado qualquer irracionalidade por trás das ações destes personagens. Todo aspecto aparentemente sem sentido, na interpretação freudiana, aí aparece como vestígio de uma racionalidade imanente. Com isso, Rancière aponta uma escolha de

Freud por um dos polos da cena da palavra, tendo como resultado uma configuração particular do inconsciente estético.

> Ele privilegia a primeira forma da palavra muda, a do sintoma que é vestígio de uma história. E a faz valer contra sua outra forma, a voz anônima da vida inconsciente e insensata. Essa oposição, segundo Rancière, o leva a puxar para trás, na direção da velha lógica representativa, as figuras românticas da equivalência do *logos* e do *pathos.* (RANCIÈRE, 2009b, p. 57)

Se Rancière pode, por um lado, afirmar que a psicanálise surge dentro desse sistema de possíveis definido no âmbito da concepção do pensamento de que falamos até então, por outro, ele aponta também um afastamento da teoria psicanalítica freudiana em relação a esse modelo de pensamento. Com isso, podemos depreender que Rancière não está interessado em uma exegese da teoria freudiana, tampouco em corrigi-la ou apontar nesse afastamento alguma espécie de erro. O interesse do autor é o de traçar o nascimento de um novo modelo de pensamento que teria, segundo suas análises, operado uma revolução em todo um regime de identificação das artes. Não ignorando, é claro, as contradições próprias a este e suas implicações. Sabendo ainda que para o autor, existe uma relação intrínseca entra arte e filosofia, essa mudança no estatuto das obras de arte é uma revolução também nos modos de ser e estar no mundo, de ver e ser visto, e finalmente de pensar e dizer sobre aquilo que é visto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma multiplicidade de escritas

O Crisóstomo disse ao Camilo: todos nascemos filhos de mil pais e de mil mães, e a solidão é sobretudo a incapacidade de ver qualquer pessoa como nos pertencendo, para que nos pertença de verdade e se gere um cuidado mútuo. Como se os nossos mil pais e mais as nossas mil mães coincidissem em parte, como se fôssemos por aí irmãos, irmãos uns dos outros. Somos o resultado de tanta gente, de tanta história, tão grandes sonhos que vão passando de pessoa a pessoa, que nunca estaremos sós. O Camilo sorriu e disse: não compreendo nada, só queria dizer que gosto da Teresa e que os meus amigos de quinze anos, como eu, estão todos a arranjar namoradas. Gostava de arranjar uma namorada para sempre.

Valter Hugo Mãe

O diálogo entre o personagem Crisóstomo do livro *O filho de mil homens*, de Valter Hugo Mãe (2011), com o adolescente Camilo causa certo estranhamento. Um homem mais velho que discursa sobre o amor e sobre a vida a um jovem, que fala sobre a compreensão de que não estamos sós, pois, somos, nós mesmos, a conjunção de mil homens, de mil mulheres; somos criados pelo encontros e compartilhamentos de sonhos e desejos de uma multiplicidade de pessoas. O jovem, por sua vez, em seus apenas quinze anos, responde-lhe nada entender sobre isso da solidão, da vida e do amor, e como se pretendesse apresentar como resposta algo um tanto mais concreto do que o discurso de Crisóstomo lhe parecera, responde-lhe uma urgência: gosta de Teresa e como os amigos estão todos a arranjar namoradas, gostaria de arranjar a sua também, para sempre. A eternidade desejada para sua urgência adolescente não parece ser capaz de mostrar ao garoto, que dizem, ele e Crisóstomo, sobre a mesma coisa, sobre perceberem-se como uma multiplicidade de pessoas, como uma comunidade de desejos, de pensamentos, de medos, de sonhos. Tudo se passa como se Crisóstomo já tivesse, mais próximo do fim da vida, refletido por demasiado sobre a solidão, enquanto Camilo, por sua vez, na ânsia de sua juventude, só fosse capaz de sentir, de deixar-se levar pelo amor, pelo desejo, sem que isso o levasse a maiores reflexões. E, ainda assim, algo os une em seu diálogo de surdos. Algo em sua conversa, na qual só falam mas não escutam, os coloca em uma comunidade.

Ambos personagens desejam compartilhar suas vidas, partilhar seus sentimentos. Um compreende esse compartilhamento como algo que está muito além de uma relação próxima. Não se trata de compartilhar apenas com aqueles com quem vivemos, com aqueles com quem dialogamos e encontramos todos os dias. Seu

pensamento de um compartilhamento de vidas parece considerar uma temporalidade e uma espacialidade fora dos limites de sua razão, de sua apreensão racional. Aqueles mil pais e aquelas mil mães não podem ser identificados, como se se tratasse de dizer que o vizinho o influenciou na infância e que a mãe biológica formara seu caráter. Não é isso que está em jogo. Antes, Crisóstomo apresenta a ideia de uma comunidade que ultrapassa os limites do aqui e do agora, da presença ou da atualidade. Tudo se passa como se a vida, a nossa, a minha e a sua vida, pudessem ser pensadas como um grande plano-sequência no qual vem intercalar-se e sobrepor-se uma miríade de outras vidas, do passado, do presente do futuro ou, ainda, de outros mundos possíveis. Sonhos que já foram sonhados, planos que fracassaram, visões do futuro, promessas que podem ainda ser cumpridas ou que já o foram, desejos escondidos, amores invisíveis; enfim, toda uma multiplicidade de sentimentos, sensações e pensamentos vem reunir-se na minha, na sua, em nossas vidas. Como se fossem uma só vida, como se fossem mil vidas, como se fosse uma vida composta pelas vidas de mil pais e de mil mães. Há algo que se compartilha na comunidade sem que precisemos estar conectados a um espaço e a um tempo. Os sonhos de hoje já foram os sonhos de ontem e serão novamente os sonhos de amanhã.

Camilo não entende toda essa complexidade da fala de Crisóstomo, mas deseja, como os amigos, ter alguém para amar, para sempre, pela eternidade. Um garoto de quinze anos que pensa na eternidade. Um garoto que diz nada compreender da solidão, mas que deseja encontrar alguém para todo o sempre: Teresa. Não se trata de pensar que os dois personagens empreendem um diálogo que faz falar umas palavras com as outras como se elas fossem apenas signos de uma racionalidade causal, como se diante delas, ambos compreendessem o único e irrevogável sentido por trás das frases. Antes, trata-se de pensá-las como sensíveis; como uma sensibilidade que se liga a outra sem que se possa dizer que a resposta de um é consequência da fala do outro. Camilo diz querer encontrar alguém para a eternidade não por causa do discurso sobre a solidão feito por Crisóstomo; ele o diz, não porque lá no fundo compreende o que disse Crisóstomo, mas sim porque compartilham um mundo sensível, porque seus desejos configuram uma comunidade.

É assim que tentamos viver, que nos empenhamos por ocupar um lugar no mundo sabendo que desapareceremos em breve, ou que já estamos a desaparecer enquanto vivemos. Não nos entendemos com os próximos; nossos diálogos se desencontram; tentamos explicar para aqueles com quem compartilhamos o mesmo

espaço-tempo as causas para que pensem do mesmo modo que nós, para que vejam aquilo que vemos, com os olhos com os quais olhamos; tentamos, o tempo todo, criar linhas que se encontrem, desenhar no ar um traçado que se encontre com outros traçados. São assim as amizades, são assim os encontros entre as pessoas, nas ruas, nos bares, nas casas, nos espaços de lutas e de resistência. A maior parte do tempo parece que tudo que encontramos são paredes que se fecham, muros erguidos de um dia para outro, cercas às quais não se pode aproximar sem ser eletrocutado, morrer antes da hora, talvez.

E ainda assim, a democracia vive, não aquela que diz sobre a forma de um governo, mas aquela apresentada por Rancière como uma racionalidade própria à política, como aquilo que dá forma à política. Como afirma o autor,

> Através do ódio que manifestam contra a democracia, ou em seu nome, e através das amálgamas às quais submetem sua noção, obrigam-nos à recuperar a força singular que lhe é própria. A democracia não é nem a forma de governo que permite à oligarquia reinar em nome do povo nem a forma de sociedade regulada pelo poder da mercadoria. Ela é a ação que arranca continuamente dos governos oligárquicos o monopólio da vida pública e da riqueza a onipotência sobre a vida. Ela é a potência que, hoje mais do que nunca, deve lutar contra a confusão desses poderes em uma única e mesma lei de dominação. (RANCIÈRE, 2014b, p. 121)

É sempre possível reconfigurar os modos de visibilidade e de pensabilidade das coisas e, com isso, operar uma nova *partilha do sensível*, uma outra configuração espaço-temporal na qual nossas existências possam desaparecer. E desaparecer significa imiscuir-se em uma comunidade, significa compartilhar os desejos, os sonhos e os pensamentos com mil pais, com mil mães e, ainda com mil filhos e mil filhas. Significa, não existir como um indivíduo identificado socialmente a partir daquilo que faz e do modo como aparece no mundo, mas, existir como um compartilhamento de ideias que resiste e que reexiste a essa ordenação social.

Trata-se do pensamento da igualdade e da emancipação intelectual – aqueles tratados por Rancière (2010b) em *O mestre ignorante* e em tantos outros livros e textos. A igualdade, que não é compreendida como plano futuro a ser alcançado, tampouco como origem natural para a qual deveríamos retornar, mas sim a igualdade que se pode pressupor a cada encontro, a cada pensamento, a cada acontecimento. A igualdade das inteligências de qualquer um com qualquer um. Como afirma Rancière,

> A sociedade igual é somente o conjunto das relações igualitárias que se traçam aqui e agora por meio de atos singulares e precários. A democracia está nua em sua relação com o poder da riqueza, assim

> como com o poder da filiação que hoje vem auxiliá-lo ou desafiá-lo. Ela não se fundamenta em nenhuma natureza das coisas e não é garantida por nenhuma forma institucional. Não é trazida por nenhuma necessidade histórica e não traz nenhuma. Está entregue apenas à constância de seus próprios atos. A coisa tem por que suscitar medo e, portanto, ódio, entre os que estão acostumados a exercer o magistério do pensamento. Mas, entre os que sabem partilhar com qualquer um o poder igual da inteligência, pode suscitar, ao contrário, coragem e, portanto, felicidade. (RANCIÈRE, 2014b, p. 122)

É isso que está em jogo na ideia de comunidade de pensamento, de comunidade da escrita aqui desenvolvida: o partilhamento de coragem e de felicidade pautado na igualdade das inteligências. A escrita é a operação ou o gesto que desenha essa igualdade, que aproxima e distancia as coisas, as pessoas, as ideias, os sonhos e os desejos. É também o gesto que nos faz expandir nossos corpos para além de um eu, para além de uma individualidade. Valter Hugo Mãe (2011), que frequentemente termina seus livros com uma nota sobre o processo de escrita dos mesmos – que paradoxalmente aparece com um tom de continuidade em relação à história que narra – afirma o seguinte ao fim de *O filho de mil homens*:

> Porque eu a cada cinquenta páginas de todos os livros quero ser outra pessoa qualquer e começar um outro livro qualquer que ainda não exista e sobre o qual não saiba quase nada. Sei bem que sou filho de mil homens e mais mil mulheres. Queria muito ser pai de mil homens e mais mil mulheres. (MÃE, 2012, p. 204)

O romancista sabe que suas histórias e o pensamento produzido por elas não são sua obra, não sente-se autor de seus livros. Daí o desejo de partir sempre para um novo livro, cujo pensamento ele ainda desconheça. Como se soubesse que iniciado um livro, seu desejo de apoderar-se dele colocaria toda a comunidade de pensamento, todos os pais e mães do livro, a perder. Mãe sabe que escrever é estar à janela, estar entre o dentro e o fora, entre a segurança e o perigo, enfim, estar em um espaço *entre*.

A concepção de escrita construída ao longo desse trabalho, é também filha de mil homens e de mil mulheres. Apesar da proposta inicial apresentar a ideia de que seria desenvolvida a concepção de escrita em Rancière, termina-se, ao fim, por perceber que ela é a concepção de escrita de uma comunidade de pensamento da qual Rancière talvez seja a parte principal, mas que também é de Béla Tarr, de Hitchcock, do não-detetive Dupin, de Emma Bovary, dos operários-poetas-revolucionários, de Patricio Guzmán; é também a concepção de escrita daquela comunidade estética construída por Kant, Schiller, Baumgarten, Nietzsche, Freud. Apesar de tentarmos, o tempo todo, apreendê-

la, dominá-la, ela nos escapa, dando a ver sempre sua filiação múltipla, ou ainda, ser filha de tantos pais e mães a ponto de tornar impossível a própria ideia de filiação.

São muitos aspectos que constroem a concepção de escrita em Rancière no diálogo com a comunidade de pensamento aqui apresentada. A escrita é a construção do cinema pensado como multiplicidade de pensamento; implicando a ideia de que as palavras e imagens produzem uma homonímia sob a qual o dissenso dos modos de ver e pensar o mundo se dá. Dessa multiplicidade de sentidos do cinema surge o pensamento da escrita como operação ou modo de pensamento que lida com as partes e com o todo, com o tempo e com o espaço, com os modos das relações entre as coisas, que pode ser causal, sensível ou outro modo qualquer. É isso que está em jogo na compreensão da montagem e do plano-sequência como modos de pensamento. Essas duas operações do cinema, como apresentadas no primeiro capítulo, são também operações de pensamento. O próprio Rancière fala de como a literatura teria instituído um tempo sequencializado, no qual camadas espaço-temporais vem se sobrepor, em oposição à ordem causal aristotélica. A partir de Béla Tarr, compreende-se como a montagem e o plano-sequência imiscuem-se em uma operação que coloca em tensionamento a vontade e o involuntário, a ordenação e a contingência das coisas. É isso que Rancière aponta na afirmação remetida à Béla Tarr de que a montagem seria a própria variação dentro de um plano-sequência: a passagem de um grande a um pequeno plano, da mobilidade de uma pessoa à imobilidade de um objeto; da sombra à luz.

Como seria, assim, pensar a escrita a partir das concepções de montagem e de plano-sequência explicitadas no primeiro capítulo? Escrever é um modo de desenhar o mundo que constroi um determinado espaço-tempo, que o coloca em conflito com outro espaço-tempo, e assim, infinitamente. Escrever é construir um percepto, um *sensorium* comum, no qual as coisas do real e da ficção misturam-se e tornam-se indistinguíveis, ainda, no qual as coisas são percebidas, não por sua ordenação em uma totalidade causal, mas, antes, por seu modo de ser sensível. Aquele *sensível heterogêneo* que Rancière (2009a) afirma ser característico do regime estético das artes. O pensamento da escrita a partir do que foi desenvolvido no primeiro capítulo, implica, assim, já pensar em um primeiro desvio de sua concepção em relação ao senso comum: trata-se de pensá-la para além do âmbito das palavras, para além do gesto de trabalhar com as palavras na construção de um texto. Trata-se de um modo de lidar com o espaço e com o tempo, da construção de um *sensorium* ou modo de visibilidade e pensabilidade das coisas. A escrita é a operação que constroi o modo como vemos, pensamos e habitamos

o mundo; é uma *partilha do sensível* ou, ainda, o gesto que a desenha. Desse modo, ela lida com as palavras tanto quanto lida com as imagens, com o movimento, com os corpos.

Trata-se, assim, de pensá-la como o desenho de um modo de olhar e ver o mundo – pensamento que se pretendeu construir no segundo capítulo a partir de uma multiplicidade de modos de ver e habitar um espaço-tempo. O paralelo entre os operários-poetas-revolucionários e Emma Bovary dão a ver um modo de deixar-se afetar pelo sensível, de viver a vida, não segundo categorias e identificações pré-definidas, mas, sim, em desacordo com elas ou, ainda, de forma dissensual. O olhar dessas figuras, seus modos de ver e de pensar, introduzem no horizonte do pensamento da escrita, uma possibilidade de debruçarmo-nos sobre o objeto desse trabalho sem que se o introduza dentro dos limites da razão ordenadora aristotélica. O intuito apresentado é, antes, possiblitar que o pensamento da concepção de *escrita* em Rancière seja construído a partir de um modo de pensamento no qual a materialidade sensível é autônoma na criação de sentidos. Assim, pode-se pensar o modo com o qual a concepção de escrita em Rancière não está atrelada simplesmente à sua teorização estrita sobre o tema, mas, antes, como ela pode surgir do desenho das bordas de uma janela que fica no limiar, em um espaço-tempo que configura um *entre*; um espaço limiar entre a racionalização do tema e um modo de ser sensível do mesmo. Uma janela que se abre sobre a personagem Emma Bovary, ou sobre os poetas-revolucionários, ou, ainda, sobre o não-detetive Dupin, afigura-se como uma metáfora para a compreensão da concepção de *escrita* em Rancière, para o modo com o qual ela é pensada a partir de uma configuração específica do sensível na qual as divisões dos campos e dos saberes é tecida tal qual a teia de aranha cujos fios estariam desprovidos de sua função predadora. Figura apresentada por Rancière (2017b) no livro *O fio perdido* à qual nos remetemos aqui para pensar a ideia de que os fios não tem como função aprisionar algo em um lugar determinado, mas antes operar uma constante reconstrução, uma incansável e diligente reconfiguração dos limites que desenham e das relações que traçam. Teia de aranha que, assim compreendida, afigura-se como uma textura sensível das coisas, como uma *partilha do sensível* cujas relações e modos de visibilidade se desenham em desacordo com qualquer identificação possível que se fundamente na ligação entre uma função, uma natureza e um modo de ser das coisas.

A escrita, assim, vai sendo configurada como um grande *plano-sequência* de variações infinitas – tal qual aquele descrito por Rancière (2013b) ao referir-se à Béla

Tarr, no qual a *montagem* se dá no interior do plano, nas ínfimas variações entre a proximidade do fogo que queima na lareira e a imagem ampliada do salão do bar, entre as sombras das ruas à noite e o faxo de luz do caminhão que passa desenhando uma outra cidade; entre o olhar da câmera que nos coloca como observadores e aquele outro, que nos faz ser observados. Procurou-se, assim, nas figuras dos operários, de Emma, de Dupin, da água e da areia dos filmes de Guzmán, construir uma teia de fios soltos que se conectam a partir de um modo de ver e pensar que se apresenta como diverso do comum ou usual. Se a passagem de um personagem a outro, de uma história à outra, pode ser pensada, ela o é não por uma racionalidade causal que logo apontaria a ação que teria desencadeado outra ação; mas, antes, a partir das conexões sensíveis, da proximidade ou da distância entre as coisas, do estranhamento dos encontros e do comum que configuram, das fendas e dos desvios que se operam na ordem das coisas.

Assim como Emma Bovary percebe sua paixão a partir da rachadura na parede não podendo a partir do evento continuar sendo a mesma e, tampouco, por causa dele, explicar seus efeitos, aqui pretende-se pensar que a construção da concepção de escrita em Rancière é formada por cada elemento sensível que é colocado em jogo no pensamento, mas, que, tampouco poderá ser remetida a uma causalidade que organizaria a narrativa. A concepção de escrita que aqui se constrói, portanto, não é uma verdade revelada do pensamento do autor – como se pudesse ser pensada exatamente do mesmo modo a partir de outro caminho. Antes, ela irá aparecer como um efeito específico das relações sensíveis estabelecidas, mas sem que estas possam servir como causa para o sentido criado. Forma-se, assim, uma figura da escrita que só o é com a condição de que também seja mais que uma escrita; uma escrita além da escrita.

Cada personagem que expressa um modo diverso de ver o mundo, uma metáfora para um modo de viver e ocupar o mundo, configura a figura da escrita em Rancière. Se a metáfora dá a ver essa potência, é porque ela é, como aponta Rancière (2017a), descritiva. A descrição dos modos de olhar diversos, das janelas e portas abertas para o mundo, dos modos de vida outros, aparece, assim, como encadeamento da banalidade do sensível que apresenta como princípio de ligação entre as coisas o poder de expressão de tudo que há. As bordas das janelas que se desenham à cada descrição afiguram-se como metáfora da operação da *escrita*, como se cada traçado fosse o processo mesmo de escrever, delimitando um modo de ver, aproximando ou distanciando as coisas, tornando mais clara ou escura a vista, incluindo ou excluindo indivíduos do olhar. Cada personagem que apresenta um modo de ver diverso constrói a

figura da escrita a partir de seu modo de desenhar as bordas da janela. E cada nova vista que se tem da janela reconfigura, também, as bordas da própria escrita – não apenas de seu processo mas também de seu sentido, daquilo que significa e que suscita quando nos remetemos a seu nome.

Não se trata, porém, de defender que apenas esses personagens, com suas características específicas, é que seriam capazes de produzir esse outro olhar, mas, antes, trata-se de pensar que ao colocarmos como ponto de partida da racionalidade o poder afetivo do sensível, tornamo-nos todos capazes de produzir um novo modo de pensamento e de visibilidade. Dupin, o acossado, os operários do século XIX, Emma Bovary, o oceano e o deserto de Patricio Guzmán – o que todas essas figuras possuem em comum é a disponibilidade para deixar-se afetar, é o modo de ver que não busca a causa para aquilo com o qual encontra, mas que, ao contrário, deixa-se afetar pelas coisas seguindo o fio sensível das conexões sem razão.

Se há, em Rancière, uma teoria da *escrita* possível de ser construída, ela deve considerar esse poder de expressão das coisas inanimadas e o modo de ver e pensar que possiblita a contingência dessa expressão. Mas não se trata, é claro, de pensar em uma completa diluição de qualquer conexão causal, seja no cinema ou na literatura, mas sim da operação de *desvios* dessas relações. Trata-se de pensar no tensionamento entre dois modos de pensamento, de pensar nesse modo de estar *entre* duas visões de mundo, uma que coloca tudo *em seu lugar* e outra que dá a ver as falhas e fendas na parede dessa ordenação fazendo com que o contingencial dos afetos desague. Como afirma o autor:

> A escrita, atualmente, exige que nos confrontemos com janelas ao mesmo tempo mais opacas e mais abertas à ameaça do fora, janelas que simbolizam a incerteza mesma da fronteira entre o dentro e o fora. Começar a escrever é como um outro comando que é o de aprender a ver. E ver supõe que se faça 'qualquer coisa com os passantes'. Deve-se, para isso, expor-se ao espetáculo do fora. Mas o problema não é o de exercer o olhar pela atenção prestada ao múltiplo e ao diverso da rua. É a simples tentação ofertada pelo espetáculo popular emblemático que passa sobre as janelas do poeta. [...] Visto do alto, o espetáculo da vida pobre e industriosa mantém somente a distância habitual e a preguiça ordinária do olhar que sabia o que via e a que gênero isso pertencia. Aprender a ver é, ao contrário, aprender a subtrair o olhar à seu exercício habitual. E deve-se, para isso, suprimir a distância, descer à rua e se perder nesse fora onde 'tudo é sem limitação', expôr o olhar a isso que não se deixa enquadrar, a isso que o toca, o choca, o intriga e lhe causa horror." (RANCIÈRE, 2017a, p. 58, tradução nossa)

Essas janelas que se abrem para um mundo sem limitações, sem fronteiras, são como a condição da escrita. Assim, ela aparece como figura transmutada e ampliada,

que passa a ser compreendida como uma janela, que ao abrir-se para o mundo, cria um espaço ao mesmo tempo interno e externo, protegido e em perigo, um espaço-tempo *entre*. Trata-se de compreender que a escrita não pode ser resumida ao gesto de deitar palavras no papel, de construir frases a partir da conjunção de palavras que seguem as regras de uma gramática. A escrita, antes, é um modo de ver o mundo e de nele intervir, um modo de pensamento que não pretende afirmar aquilo que já se conhece sobre um determinado tema, mas, antes, deixar-se misturar em meio à multidão, perder-se nas coisas banais que ressignificam nossos modos de vida e, ao mesmo tempo, distanciar-se, olhar de longe, habitando, assim, o espaço das janelas e portas abertas, o espaço *entre* o dentro e o fora que vê a ordem *natural* das coisas ao mesmo tempo que nela vê os desvios e fendas que a desordena. Escrever é, assim, olhar para o mundo pela janela enquanto as bordas que separam o gesto da escrita em relação ao mundo vão sendo redesenhadas e reconfiguradas, fazendo caber, ora mais coisas, ora menos, em seu espaço-tempo, tornando as coisas banais da vida, ora próximas, ora distantes.

O grande plano-sequência dos personagens que aparecem no segundo capítulo, cujas variações nos fazem passear por uma multidão de personagens, aproximando-nos de seus modos de vida, constrói, assim, a figura da concepção de escrita em Rancière a partir de um ponto de vista específico, qual seja, o que considera que a banalidade do sensível impossibilita qualquer tipo de limitação da experiência sob uma determinada razão. Esta mesma acaba por perder-se e desordenar-se na ilimitação contingencial do sensível, configurando-se não como o oposto da razão, mas como um outro modo dela operar, um outro modo de pensamento. Afinal, não se trata de opor razão à sensibilidade, mas, sim, razão à razão, um modo de pensamento a outro modo de pensamento. É isso que está em jogo no pensamento da escrita: um modo, um processo, uma operação ou um gesto que se deixe perder na multidão que se enxerga da janela, que desça às ruas para poder fazer com que os olhos vejam, sem preguiça, naquilo que vêem todos os dias, algo de novo, algo completamente diferente daquilo que a razão ordenadora costuma imputar-lhe como *natural*. A escrita, assim, não é simplesmente aquilo que desenha frases, mas aquilo que desenha as imagens, que as coloca em movimento, que cria encadeamentos entre coisas diversas ou próximas, que cria imagens usando palavras e cria palavras, usando imagens; a escrita é, ainda, aquilo que desenha modos de vidas, esses mesmos que aparecem no cinema e na literatura, mas também aqueles que vivemos. Afinal, à beira da janela, a divisão entre a vida do

personagem de cinema e a vida do proletário do século XIX, se esvai, fica em suspenso assim como as bordas da escrita, assim como as bordas que limitam o pensamento.

Em Rancière, há uma ideia de *escrita* que busca, a partir da materialidade sensível das coisas, configurar um espaço-tempo no qual a contingência de tudo que é surge como figura inapagável. Trata-se de pensar a escrita não como um fazer que pertenceria a um campo específico, mas sim como um modo de pensamento que vê, na materialidade do sensível, o movimento das peças de um jogo que configura um espaço-tempo, que configura um modo de vida. E como em todo jogo, as peças podem ser movidas e os modos de vida, reconfigurados. O autor estaria preocupado em romper com a ideia de que haveria uma preponderância da razão sobre o sensível, ou ainda, da palavra sobre a imagem. Essa escrita – cujas bordas seriam tão móveis quanto os limites entre os campos de pensamento – não estaria resumida no ato de escrever palavras no papel, mas, antes, seria compreendida como um desenho do sensível, como uma escrita dos modos de visibilidade das coisas e indivíduos. Trata-se de pensar que a escrita, no *regime estético*, não seria o modo de fazer que lidaria com as palavras ou que trataria de dar materialidade ao pensamento; antes, propõe-se pensar que a própria divisão entre o pensamento e a materialidade do sensível seriam questionadas por essa concepção de escrita que apontamos em Rancière. Isso implica uma outra concepção da própria filosofia, como se o autor a reconfigurasse a partir da estética, apontando o engano de acreditar-se que o pensamento estabeleceria um espaço separado das coisas materiais da vida. Se o pensamento é tal qual afirma o autor, ou seja, se ele é capaz de reconfigurar nossos modos de vida, de operar uma *partilha do sensível* é porque há nele, não abstração, mas sim a própria materialidade sensível das coisas.

Essa mudança no pensamento rebate todo um campo da filosofia que apresenta, em primeiro lugar, um método, conceitos e premissas, para, posteriormente, voltar-se para seus objetos de estudo. Rancière concebe o pensamento e a filosofia como uma operação que não se distancia das coisas banais da vida, da materialidade sensível das coisas. Isso significa pensar que é o próprio objeto – se é que se pode assim denominá-lo – que determina o modo de pensamento, o modo de ver e olhar para um problema. A ideia de comunidade de pensamento, apresentada no terceiro capítulo, dá a ver essa ideia de que aquilo que pensamos não está acima ou além daquilo que vivemos. Trata-se, ao contrário, de compreender que nossas vidas e a maneira como a compartilhamos com uma comunidade, são desenhadas e configuradas por um modo de pensamento, por um modo de escrita. A escrita é, portanto, um gesto que desenha uma comunidade, que

configura uma *partilha do sensível*. Um gesto sempre novo, sempre a se refazer, ora ordenando as coisas da vida segundo uma ideia de *natureza*, ora desviando-as desse sentido, interrompendo qualquer ligação causal entre um e outro acontecimento. A escrita é um estar *entre*, estar à janela, redesenhando as bordas do batente que possibilitam, ora ver mais panoramicamente, ora através de uma minúscula rachadura na parede. Tudo se passa como se houvessem tempos nos quais a dureza das paredes nos impedisse de ver mais longe, de ver de um modo diverso; mas, é preciso sempre lembrar que até mesmo a parede mais alta e rígida, até mesmo a muralha de um forte construída sob as bases do medo possui fendas e rachaduras que, assim como a parede de Emma Bovary, pode desaguar e romper a qualquer momento.

Essa mobilidade das coisas e dos sentidos só se dá, porém, naquilo que Rancière compreende como o *regime estético das artes*, ou seja, como o regime específico no qual o sensível é autônomo, o que permite, às coisas banais da vida, que se expressem sem ter que prestar contas a uma identificação ou ordem causal da comunidade. É isso que é pensado no quarto capítulo dessa dissertação: a configuração de um modo de pensamento no qual o tensionamento entre as paredes e as fendas se dá, no qual o tensionamento entre o modo policial de pensar e o modo político, encontram-se. O regime estético das artes é construído a partir, não de uma teorização específica – como se a partir de um texto inaugural ele tivesse se formado completamente – mas, sim, a partir de uma comunidade de pensamento configurada por esses textos da filosofia, mas, também e antes, por uma mudança de percepção, por um novo *sensorium* comum. A filosofia, nesse sentido, não teria criado esse novo regime, mas, antes, teria percebido a configuração dessa nova *partilha do sensível* e a teorizado, terminando, também, por configurá-la compondo a comunidade do pensamento que a forma, a comunidade estética.

Nesse regime, como afirma Rancière (2010a), a palavras e as imagens não tem mais por função a representação de ideias a partir da verossimilhança; o que significa pensar uma outra concepção da lingua e do pensamento. Rancière afirma que

> se a lingua não tem por função representar as ideias, situações, objetos ou personagens, sob as normas da verossimilhança, é porque ela já apresenta, em seu corpo mesmo, a fisionomia daquilo que diz […]. A linguagem é feita de materialidades que são materializações de seu próprio espírito, de seus espíritos que devem tornar-se mundo. (RANCIÈRE, 2010a, p. 44, tradução nossa)

A escrita, assim, compreendida no interior do regime estético das artes, é um gesto que, ao desenhar a si própria, desenha também o sentido de seu próprio traçado. Assim, ela

não representa algo exterior a si própria, mas, antes, expressa a forma de seu próprio pensamento. Pode-se dizer também que pensa a forma de sua própria expressão. O que significa dizer que não há divisão entre forma e conteúdo, entre pensamento e objeto do pensamento, entre estilo e tema. Todos esses dualismos encontram-se imiscuídos na escrita, em seu modo de pensar e fazer ao mesmo tempo, ou de fazer enquanto pensa.

Essa multiplicidade de sentidos da escrita nos remete à ideia de homonímia do cinema pensada por Rancière (2012b) e apresentada anteriormente. Tudo se passa como se o termo *escrita* também pudesse ser pensado como um nome sob o qual múltiplos sentidos se afiguram, estabelecendo um espaço comum de pensamento. O que implica pensar que a conjunção dessa miríade de sentidos aqui apresentadas para a concepção de escrita dessa comunidade de pensamento – de Rancière, Béla Tarr, Dupin, Guzmán, dentre outros – não é única, tampouco definitiva. Ela se constrói enquanto se desconstrói, se configura enquanto se desvia, forma sentidos enquanto abre fendas nesses mesmos sentidos, se move em uma determinada direção enquanto interrompe seu próprio movimento, se organiza de uma determinada forma, enquanto suspende essa ordenação.

Muitas janelas podem, assim, serem abertas ainda. Muitos modos de olhar e pensar a escrita, de estar *entre*, de ver as bordas da escrita se moverem e redesenharem mais e mais uma vez, incansavelmente. Esse espaço *entre* da janela pode ser pensado tal qual o trabalho diligente das aranhas, que reconstrói a teia, a cada vez, de um outro ponto qualquer; sem método, sem função, sem fins. A partir dele, observa-se as muralhas, nelas encontram-se as falhas, as fendas, para às vezes, bater-lhes com uma pesada marreta, abrindo um enorme buraco, outras vezes, para raspar-lhes as bordas lentamente, como um presidiário que tenta cavar túneis com um pequeno pedaço de metal, em um trabalho que durará anos, outras vezes ainda, para apenas observar as fendas, esperar que algo surja do lado de lá, um facho de luz, uma gota de água, um grão de areia, algo que possa crescer, crescer e, um dia, irromper.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Baby Abrão. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2004. (Coleção Os Pensadores)

ASPE, Bernard. A revolução sensível. In: **Aisthe**. Rio de Janeiro, vol. VII, nº 11, 2013, p. 61-88.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura. 1944-1968**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BARTHES, Roland. **Como vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos**. Trad. Patricia Willson. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. Madame Bovary por Gustave Flaubert. In: FLAUBERT, G. **Madame Bovary: costumes de província**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

BLANCHOT, Maurice. **A comunidade inconfessável**. Trad. Eclair Antonio Almeida Filho. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Lumme Editor, 2013.

BAUMGARTEN, Alexander G. **Estética: a lógica da arte e do poema**. Trad. Míriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.

BAZIN, André. **O que é o cinema?**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Org. Ismail Xavier. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Trad. Marijane Lisboa. Org. Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BORREIL, Jean. **Les révoltes logiques**. Paris, nº 1, 1975.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2009.

_____. **Cinema: a imagem movimento**. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DESCARTES, René. **Meditações**. In: Descartes: vida e obra. Os pensadores. 3ª ed. São

Paulo: Abril S.A. Cultural, 1983.

EISENSTEIN, Serguei. **O princípio cinematográfico e o ideograma**. Trad. e org. José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1969a.

_____. **Reflexões de um cineasta**. Trad. Gustavo A. Doria. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969b.

FABBRINI, Ricardo N. O fim das vanguardas: da modernidade à pós-modernidade. In: **IV Seminário ciência música tecnologia: fronteiras e rupturas**. nº 4, 2012, p. 31 – 47.

FAVARETTO, Celso F. Deslocamentos: entre a arte e a vida. In: **Ars**, São Paulo, v. 9, nº 18, 2011, p. 95 – 108.

FLAUBERT, Gustave. **Bouvard et Pecouchet**. Paris: Flammarion, 1999.

_____. **Madame Bovary**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Trad. Walderedo Ismael de Oliveria. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

_____. "Gradiva" de Jensen e outros trabalhos. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janiero: Imago, 1996a.

_____. O Moisés de Michelangelo. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janiero: Imago, 1996a.

GÁLVEZ, José A. **Dicionário Larrouse francês/português, português/francês: mini**. 2. ed. São Paulo: Larrouse do Brasil, 2008.

HOFFMANN, E. T. A. **A janela da esquina do meu primo**. Trad. Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HUSSAK v.V. RAMOS, Pedro. Modernidade e regime estético das artes. In: **Aisthe,** Rio de Janeiro, vol. VIII, nº 12, 2014, p. 1-18.

_____. Rancière: a política das imagens. In: **Princípios Revista de Filosofia**, Natal, v. 19, n. 32, jul.-dez. 2012, p. 95-107.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Trad. Valério Rohden e António Marques. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

KRASNAHORKAI, Lazslo. **La mélancolie de la résistance**. Paris: Gallimard, 2006.

NANCY, Jean-Luc. **A comunidade inoperada**. Trad. Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PELLEJERO, Eduardo A. A lição do aluno: uma introdução à obra de Jacques Rancière. In: **Saberes**, Natal, v. 2, n. 3, 2009.

_____. Ethos, decoro, liberdade: notas sobre os regimes de identificação das artes na obra de Jacques Rancière. In: **Dialektiké**. Natal, v. 2, 2016, p. 19-35.

POE, Edgar Allan. Os assassinatos da Rue Morgue. In: **Contos de imaginação e mistério**. Trad. Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

PORTER, Laurence M.; GRAY, Eugene F. **Gustave Flaubert's Madame Bovary: a reference guide.** Westport: Greenwood Press, 2002.

PUDOVKIN, Vsevolod. Métodos de tratamento do material (montagem estrutural). In: **A experiência do cinema: antologia**. Trad. João Luiz Vieira. Org. Ismail Xavier. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

RANCIÈRE, Jacques. A carta de Ventura. In: **Devires**. Belo Horizonte, v. 5, n. 1, p. 104-111, 2008.

_____. A comunidade estética. Trad. André Gracindo e Ivana Grehs. In: **Revista Poiesis**, Niterói, n. 17, p. 168-187, 2011a.

_____. **A revolução estética e seus resultados**. São Paulo: Projeto Revoluções, 2011b. Disponível em: http://www.revolucoes.org.br . Último acesso em: 15 de janeiro de 2015.

_____. **A fábula cinematográfica**. Trad. Christian Pierre Kasper. Campinas: Papirus, 2013a.

_____. **A noite dos proletários**. Trad. Luís Leitão. Lisboa: Antígona, 2012a.

_____. **A partilha do sensível: estética e política**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009a.

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

_____. **As distâncias do cinema**. Trad, Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.

_____. **Béla Tarr: o tempo do depois**. Trad. Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2013b.

_____. Assises du roman. Entretien. La littérature récuse les privilèges.

BIRNBAUM, Jean. In: **Supplément Le Monde des livres**, nº 21257, 24 de maio de 2013c.

_____. Il n'y a jamais eu besoin d'expliquer à un travailleur ce qu'est l'exploitation. In: **Philosophie Magazine**, 2007a. Disponível em: http://www.philomag.com/les-idees/entretiens/jacques-ranciere-il-ny-a-jamais-eu-besoin-dexpliquer-a-un-travailleur-ce-quest. Último acesso em: 20/09/2017

_____; JDEY, Adney. **La méthode de la scène**. Paris: Editions Lignes, 2018.

_____. **La parole muette**. Paris: Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010a

_____. **Les bords de la fiction**. Paris: Éditions du Seuil, 2017a.

_____. **Malaise dans l'esthétique**. Paris: Éditions Galilée, 2004

_____. **Nas margens do político**. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2014a.

_____. **O desentedimento: política e filosofia**. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. **O destino das imagens**. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012c.

_____. **O espectador emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012d.

_____. **O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna**. Trad. Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017b

_____. **O inconsciente estético**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009b.

_____. **O mestre ignorante**. Trad. Lílian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2010b.

_____. **O ódio à democracia**. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2014b.

_____. **Políticas da Escrita**. Trad. Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. Schiller y la promesa estética. In: RIVERA, A. (ed.). **Schiller, arte y política**. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, 2010c.

_____. Será que a arte resiste a alguma coisa? In: **Nietzsche Deleuze:**

arte resistência. Org. Daniel Lins. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007b.

_____. **Sobre políticas estéticas**. Trad. Manuel Arranz. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

_____. **The method of equality**. Trad. Julie Rose. Cambridge: Polity Press, 2016.

SARTRE, Jean-Paul. **O idiota da família: Gustave Flaubert de 1821 a 1857**. v. 1. Trad. Ivone C. Benedetti. Porto Alegre: L&PM, 2013.

_____. **O idiota da família: Gustave Flaubert de 1821 a 1857**. v. 2. Trad. Ivone C. Benedetti. Porto Alegre: L&PM, 2014.

_____. **O idiota da família: Gustave Flaubert de 1821 a 1857**. v. 3. Trad. Ivone C. Benedetti. Porto Alegre: L&PM, 2015.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem: numa série de cartas**. Trad. Roberto Shwarz e Márcio Suzuki. 7. reimpressão. São Paulo: Iluminuras, 2013.

SCHUBACK, Márcia Sá Cavalcante. Prefácio. In: NANCY, Jean-Luc. **A comunidade inoperada**. Trad. Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TOLLE, Oliver. **Luz estética: a ciência do sensível de Baumgarten entre a arte e a iluminação**. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2007.

TREVISAN, Diego K. Estética como 'ciência do sensível' em Baumgarten e Kant. In: **ArteFilosofia**, Ouro Preto, n. 17, p. 170-181, 2014.

MÃE, Valter Hugo. **O filho de mil homens**. São Paulo: Cosac Naif, 2011.

VERTOV, Dziga. Resolução do conselho dos três (10/4/23). In: **A experiência do cinema: antologia**. Org. Ismail Xavier. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilmes, 1983.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2017.

Filmografia

ACOSSADO. Direção: Jean-Luc Godard. [S.I.]: Versátil, 1959. 2 DVDs (90min).

AS HARMONIAS DE WERCKMEISTER. Direção: Béla Tarr. [S.I.]: Artificial Eyes, (145min).

JUVENTUDE EM MARCHA. Direção: Pedro Costa. [S.I.]: The Criterion Collection, 2006. 1 DVD (156 min).

CASA DE LAVA. Direção: Pedro Costa. [S.I.]: Pandora Film, 1994. 1 DVD (105 min).

MUCHETTE. Direção: Robert Bresson. [S.I.]: The Criterion Collection, 1967. 1 DVD (78min).

NOSTALGIA DA LUZ. Direção: Patricio Guzmán. [S.I.]: Atacama Productions, 2010, 1 DVD (90min).

O BOTÃO DE PÉROLA. Direção: Patricio Guzmán. [S.I.]: Atacama Productions, 2015, 1 DVD (82min).

O HOMEM COM A CÂMERA. Direção: Dziga Vertov. [S.I.]: Continental Home Vídeo, 1929. 1 DVD (68min).

O HOMEM QUE MATOU O FACÍNORA. Direção: John Ford. [S.I.]: Paramount Pictures, 1962. 1 DVD (124min).

TRAMA MACABRA. Direção: Alfred Hicthcock. [S.I.]: Universal Pictures, 1976. 1 DVD (120min).

UM CORPO QUE CAI. Direção: Alfred Hicthcock. [S.I.]: Universal Home Video, 1958. 1 DVD (129min).