

JACQUES RANCIÈRE E A ESTÉTICA DA AÇÃO CRIATIVA

JACQUES RANCIÈRE AND THE AESTHETICS OF CREATIVE ACTION

Luiz Felipe Netto de Andrade e Silva SAHD
Professor titular de filosofia da Universidade Federal do
Ceará - UFC.
E-mail: felipesahd@yahoo.com.br

RESUMO:

Neste artigo discuto a definição de *aisthesis* proposta por Jacques Rancière. Os anos de 1996-98 marcaram um ponto de virada quando o interesse de Rancière mudou do político para o estético: primeiro para a literatura e depois para questões mais amplas de teoria estética e artes visuais. Na gênese dos escritos de Rancière, essa expansão da igualdade democrática, do político ao estético, é realizada em *La Parole Muette*. Todos os seus escritos estéticos posteriores, incluindo *Le Destin des Images* e *La Fable Cinématographique*, baseiam-se extensivamente nesses desenvolvimentos. Tanto na política quanto na estética, os escritos de Rancière nos oferecem uma rara e preciosa defesa da ação criativa.

PALAVRAS-CHAVE: Estética. Imagem. Expressividade. Literaridade. Igualdade.

ABSTRACT:

In this article I discuss the definition of *aisthesis* proposed by Jacques Rancière. The years 1996-98 marked a turning point as Rancière's interest shifted from the political to the aesthetic: first to literature, and then to broader questions of aesthetic theory and to the visual arts. In the genesis of Rancière's writings, this expansion of democratic equality, from the political to the aesthetic, is performed in *La Parole Muette*. All of his later aesthetic writings, including *Le Destin des Images* and *La Fable Cinématographique*, draw extensively on these developments. In politics as in aesthetics, Rancière's writings offer us a rare and precious defence of creative action.

KEYWORDS: Aesthetics. Image. Expressivity. Literarity. Equality.

INTRODUÇÃO

Em meados da década de 1990 um ponto de virada marcou o interesse de Jacques Rancière ao passar do político ao estético: primeiro para a literatura e depois para questões mais amplas de teoria estética e artes visuais. Claro, a política do autor desde o início girou em torno da invisibilidade dos dominados e foi definida como um desafio à percepção hegemônica do mundo social. Foi, portanto, desde o início, inerentemente estético, no sentido original do termo. Por outro lado, sua incursão na teoria estética pode ser caracterizada como a extrapolação do axioma igualitário para a esfera das práticas artísticas. A aparente divisão em sua carreira, portanto, esconde uma profunda unidade e coerência. A política é estética (um desafio à percepção social dominante); e a estética é política (introduzindo o princípio da igualdade nas práticas, representações e percepções que contam como arte e experiência estética). Essa profunda unidade subjacente a toda a obra veio à tona de forma mais explícita nos últimos anos, quando ele voltou à questão política em uma defesa substantiva e renovada da política democrática, com *O ódio à democracia*, e seus livros mais recentes publicados na França agora expressamente se envolvem simultaneamente com as duas problemáticas.

À vista disso, a extrapolação do axioma igualitário à arte e à experiência estética, portanto, nos ajuda a identificar a profunda visão filosófica que está no cerne do pensamento de Rancière, uma visão articulada em torno do que poderíamos chamar de um materialismo paradoxal e antiessencialista, combinado com uma defesa da práxis criativa.¹

1 A PALAVRA SILENCIOSA

A alegria da ação transformadora e criativa, que permanece possível apesar da ameaça representada pela aliança de forças políticas e econômicas antagônicas, é o primeiro elemento comum a ligar o político e o estético no pensamento de Rancière. Mas a sobreposição entre ambos é muito mais

¹ O autor define a sua perspectiva: “O termo *aisthesis* designa o modo de experiência a partir do qual, há dois séculos, reconhecemos como pertencentes à arte coisas muito diversas em suas técnicas de produção e em sua destinação. Não se trata da ‘recepção’ das obras de arte. Trata-se do tecido de experiência sensível no seio do qual são produzidas. Condições inteiramente materiais – os locais de *performance* e exposição, as formas de circulação e reprodução –, mas também modos de percepção e regimes de emoção, categorias que as identificam, esquemas de pensamento que as classificam e interpretam. Essas condições tornam possível que palavras, formas, movimentos, ritmos sejam vivenciados e pensados como arte” (RANCIÈRE, 2021, p. 7-8).

profunda do que isso. O gesto definidor a caracterizar a intervenção de Rancière na teoria estética consiste em estender o domínio de aplicação do princípio democrático, da política, à arte e à experiência estética. Basicamente, ele interpreta a revolução romântica como uma revolução democrática. Esta é uma afirmação bastante difícil de sustentar se refletirmos sobre o que está implicado: ela nos compromete a explicar o que se entende concretamente ao dizer que as práticas artísticas e as experiências estéticas são transformadas, enquanto artísticas e estéticas, não apenas no seu alcance social, pela universalização do princípio da igualdade. O que significa falar de igualdade em relação a uma prática, notadamente em relação às técnicas e práticas da arte? E o que é a igualdade na experiência, nomeadamente na experiência estética? Como veremos, Rancière não se esquivava das dificuldades, as conclusões radicais que somos forçados a abraçar, uma vez que essas questões são levadas a sério. De fato, é a ideia segundo a qual a igualdade atinge a estética a ajudar a identificar o materialismo paradoxal implícito na defesa da ação criativa.²

Na gênese dos escritos de Rancière, essa expansão da igualdade democrática, do político ao estético, é realizada em *La Parole Muette. Essai sur les Contradictions de la Littérature* (cf. MECCHIA, 2017, p. 108-109). Precisamos nos deter brevemente neste livro porque o autor desenvolve com maior detalhe sua visão da modernidade estética. Todos os seus escritos estéticos posteriores, incluindo *Le Destin des Images* e *La Fable Cinématographique*, baseiam-se extensivamente nesses desenvolvimentos.³

A interpretação de Rancière do romantismo é sustentada pela ideia segundo a qual a revolução democrática ocorrida no social e no político produziu uma revolução democrática equivalente na estética. A mudança está bem encapsulada na metáfora de uma mudança de “regimes”. O desaparecimento da velha ordem na sociedade é acompanhado na estética por uma sucessão de “regimes” correspondentes. Concretamente, o antigo regime da estética que desmorona simultaneamente a ordem social herdada de Aristóteles e refinado por sucessivas teorias poéticas. Rancière o chama de regime “representativo” da estética, porquanto centrado no sistema de regras normativas a definir a representação adequada. Essas regras enunciam os modos pelos quais se pode assegurar que o mundo mimético se conforme com a hierarquia social externa a ele, respeitando em particular os modos de falar e de aparecer que idealmente convém aos personagens citados. As regras não se restringem ao nível da linguagem. A escolha de um rei ou de um camponês como personagem central determina toda a estética posterior da representação: o

² Na perspectiva de Joseph J. Tanke, “a arte do ‘regime estético’ faz duas coisas essenciais: engendra uma forma de igualdade em sua produção e recepção, e carrega a promessa de uma vida reconfigurada. O que Rancière oferece, então, é um relato das capacidades políticas da arte. Ele consegue isso descrevendo como a arte altera a distribuição do sensível por meio da criação de experiências que se opõem a ela” (TANKE, 2011, p. 73).

³ Poder-se-á incluir ainda outros títulos mais recentes: *Le fil perdu* (2014); e, *Les temps modernes. Art, temps, politique* (2018).

gênero, o estilo, o tipo de narrativa, o cenário etc. A oligarquia social é paralela e idealmente confirmada em uma oligarquia de formas de arte, narrativas, tipos de ação, gêneros, modos de falar e tópicos.

Nessa estética, a ação é a noção central, em torno da qual a obra de arte é construída e julgada. Os gêneros mais elevados são aqueles que retratam homens de alto status que “revelam sua distinção” por meio de “fala e ação” (ARENDRT, 1958, p. 176; cf. PLOT, 2014, p. 55-90). O paralelo com a política republicana é devidamente observado por Rancière, ao caracterizar essa ordenação oligárquica da estética segundo a ordem “republicana” do sistema de representação (RANCIÈRE, 1998, p. 27). A centralidade da ação justifica a primazia do discurso sobre a imagem, e o paralelismo entre oligarquia social e estética traduz-se em rígidas separações entre as formas de arte e, como dito, todos os outros aspectos estéticos relacionados. Apesar dessas separações estritas e hierárquicas, o que torna as formas de arte comensuráveis é precisamente o fato de que todas retratam ações; contam histórias que podem ser traduzidas em narrativas e têm significado moral, social e político. Isso vale até para a pintura. Toda pintura deve sempre ser facilmente traduzida em uma narrativa significativa, razão pela qual os gêneros mais elevados da pintura clássica se baseiam em um campo limitado de narrativas mitológicas e históricas. Nesse regime, o crítico desempenha importante função, avaliando e demonstrando a propriedade com que o artista conseguiu vincular os “modos de ser, agir e dizer” de seus personagens. O crítico tem a tarefa de verificar se os reis falam e se comportam como se supõe que os reis falem e se comportem, os camponeses também, e de revelar a moral implícita da história.

Com o desaparecimento dessa ordem, o novo regime “estético” introduz a revolução democrática nos próprios modos de representação. Os novos princípios se opõem diretamente a cada um dos princípios de representação. Contra o primado da ação, o novo regime afirma o primado da expressividade, da linguagem como potência poética com fim em si mesmo, para além da sua função mimética. Em oposição à oligarquia dos gêneros, o regime estético remete à igualdade de todos os sujeitos. Rancière inicia *A palavra muda* com *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo. Relendo as críticas da época, o verdadeiro escândalo do romantismo francês não foram as licenças poéticas de *Hernani*, mas o fato de uma catedral ter se tornado o tema principal de um livro. A catedral poderia tornar-se o principal protagonista da obra de arte com base no primeiro princípio: a catedral é tão expressiva, contém tanto ou até mais potencial poético do que as ações tradicionais de reis e camponeses.⁴ A arte expressiva traduz,

⁴ Para Jean-Philippe Deranty, “o livro de Hugo é construído como uma catedral” (DERANTY, 2010, p. 125), pois “a primazia da ficção (da *inventio* sobre a *elocutio*, da narrativa sobre a expressão) é substituída pela primazia da linguagem. A poeticidade, o que há de ‘poético’ na obra de arte, o que a distingue de outros artefatos e a torna uma entidade especial, espiritual, decorre agora dos poderes da própria linguagem, não do arranjo das ações. A linguagem não é mais vista conforme um meio no qual uma verdade externa a ela passa a ser representada, semelhante um meio para um fim. Expressão em si é a própria finalidade. Essa mudança que afeta a obra de arte depende de uma mudança mais fundamental, que diz respeito à maneira como o significado e o mundo são vistos como relacionados. No regime estético, o próprio

assim, a expressividade do próprio mundo. Além da igualdade de todos os súditos, um terceiro princípio deve ser acrescentado, o princípio da *indiferença*. Contra o imperativo do decoro, o regime estético da arte afirma a indiferença do estilo em relação ao sujeito representado. Aqui, o artista paradigmático para Rancière é Gustav Flaubert, ao tornar o tema irrelevante em comparação com o estilo o único verdadeiro assunto da literatura (cf. RANCIÈRE, 2007, p. 59-84; e, FJELD, 2018, p. 92-97). Em Flaubert, o mesmo cuidado é tomado para descrever um pátio de fazenda e uma cena de amor, a mediocridade da vida provinciana da França ou a vida extraordinária de heróis e santos antigos (cf. DERANTY, 2010, p. 126).

A revolução romântica tem suas próprias contradições. Sabemos que a contradição da política republicana deve pressupor a igualdade radical de todos os indivíduos, embora prenda cada um ao seu devido lugar na hierarquia social. Uma contradição semelhante afeta a nova estética. A princípio, a contradição está entre o princípio da expressividade total e o princípio da indiferença. O primeiro princípio estabelece um vínculo substancial entre a poeticidade imanente do mundo e a obra artística. Segundo ela, o poema é a expressão, em maior poder de concentração, de um sentido já presente no próprio mundo. Este é obviamente o princípio que está no cerne do romantismo alemão. Como mostra Rancière, este é também o princípio a unir a forma de arte moderna por excelência, o romance e as novas práticas hermenêuticas emergentes no século XIX: em cada caso, o significado de um tempo, o espírito de uma comunidade, são vistos como inscritos na materialidade do mundo e oferecidos ao olhar interpretativo do escritor e do cientista social. As descrições de Honoré de Balzac oferecem o principal exemplo desse novo paradigma. A ideia de uma poeticidade imanente do mundo de que a obra de arte é a expressão implica que a linguagem do poema é estrangida pela mais absoluta necessidade, pois deve tornar-se o canal da própria expressividade do mundo. Essa continuidade substancial entre a obra do artista e o mundo em si, no entanto, é diretamente contrariada pelo princípio da indiferença, devido a este último negar que qualquer expressão deve ser privilegiada de modo necessário (social ou estética) a certos tópicos.

Essa contradição é apenas a mais superficial. Por baixo, esconde-se uma contradição mais preocupante a nos levar ao coração, não apenas da estética de Rancière, mas de sua visão filosófica. O romantismo tentou oferecer uma solução à contradição inicial, declarando, por meio do recurso à solução idealista de Fichte, a possibilidade de sintetizar a radical liberdade subjetiva do criador e a necessidade objetiva do mundo expressa em sua obra. Hegel, desempenhando o papel central no pensamento estético de Rancière, demonstra de forma convincente a ilusão oculta nessa solução: a pretensa síntese é apenas

mundo, em todos os níveis, inclusive os materiais, é visto como portador de significado. Mesmo o pré-humano é simbólico” (2010, p. 125).

o ideal dos tempos clássicos (de uma correspondência perfeita entre forma e matéria, entre significado e forma), cujas restrições do mundo moderno tornam ilusórias (ROSS, 2010, p. 139). Daí o destino da arte moderna e, sobretudo, de seu gênero mais representativo, o romance. Em vez de conseguir a reconciliação última da natureza ou de um povo na obra de arte, a arte moderna está condenada a documentar a distância irreduzível entre o ideal e a realidade prosaica da modernidade burguesa.

A deflação hegeliana do programa romântico aponta para a mais profunda contradição da estética moderna, entre o princípio da expressividade (“tudo fala”) e o que Rancière chama de “princípio da literaridade” (cf. CHAMBERS, 2005; e, ROSS, 2010, p. 145-150).⁵ Este último princípio, no cerne da experiência moderna, é a consequência final do fim do regime oligárquico. Este último impôs restrições ao uso da linguagem e às regras da *mimesis*, ligando-as estritamente à propriedade da representação com base nas normas vinculadas à hierarquia social. Uma vez que a revolução democrática subverte esse arranjo, a linguagem e a representação são, por assim dizer, liberadas. A maneira mais simples de entender isso é em um nível sociológico. Isso significa que, idealmente, todos e qualquer um tem agora o direito de intervir em qualquer forma de discurso, usar qualquer linguagem, ser abordado por qualquer discurso e ser sujeito de qualquer representação. Rancière lista o destino de numerosos personagens de romances do século XIX, em especial Emma Bovary, ao abraçarem a experiência especificamente moderna de uma “carta” que se tornou disponível para todos, empiricamente, através do desenvolvimento de técnicas de distribuição em massa e, mais essencialmente, por causa da falta fundamental de “propriedade” da escrita.⁶ Todos esses personagens fornecem alegorias narrativas da “carta errante”, uma missiva que não está mais presa a campos específicos, reservados a certos falantes, mas libertada das restrições da representação adequada.⁷ Como observa Rancière, os romancistas burgueses não podem deixar de se sentir atraídos por essas vidas narrativas que melhor captam a experiência moderna da literatura (o

⁵ Ross esclarece: “o conceito de ‘literaridade’ tem, portanto, uma função crítica: ajuda a elaborar uma genealogia das contradições do regime estético que a literatura inaugura, mas o faz principalmente para mostrar que o deslocamento literário funciona contra as tentativas de finalização dos significados e referências das palavras” (2010, p. 149). Além disso, “a literaridade é, em suma, o que nos fará compreender por que o animal político é um animal literário ou poético. A literatura é a arte da escrita que atualiza essa literaridade ao colocar na página as palavras que se dirigirão a qualquer um” (SILVA, 2022, p. 61).

⁶ Como é frequentemente o caso, Platão oferece o exemplo paradigmático de um contra modelo filosófico e antidemocrático (os dois estão intrinsecamente ligados para ele), tanto pela clareza e honestidade de sua abordagem antidemocrática quanto pelo caráter filosófico poder de sua construção. Aqui, é a condenação de Platão no *Fedro*, da escrita como carta “órfã”, incapaz de se defender e disponível para todos, que representa para Rancière a crítica filosófica típica da essência democrática da escrita (RANCIÈRE, 1998, p. 81-5). Igualmente significativa é a rejeição implícita de Rancière à leitura desconstrutivista de Derrida do mesmo diálogo.

⁷ David Bell enfatiza muito bem a ligação entre os primeiros trabalhos sociológicos (ou melhor, anti-sociológicos) de Rancière sobre os proletários do século XIX “apreendidos” pela “carta” e a generalização de sua experiência como indicativa do paradigma “estético” geral (BELL, 2004, p. 126-140).

significado e a letra são liberados das regras do decoro). Ao mesmo tempo, esses escritores não podem deixar de se escandalizar com a radicalidade das reivindicações igualitárias de seus personagens: o romancista burguês tem uma posição arendtiana na estética – ele acredita que a arte está ameaçada em sua pureza se for abraçada por indivíduos que deveriam permanecer nas esferas da vida privada e do trabalho. Como resultado, eles nunca deixam de fazer seus heróis pagarem o preço total por sua impudência democrática (o suicídio de Emma Bovary).

Precipuamente, portanto, a liberação da linguagem significa para Rancière uma desordem ontológica, uma perturbação introduzida entre os níveis da realidade. Em sentido restrito a princípio: com a destruição da lógica representativa, não são apenas as separações sociais entre os indivíduos que são questionadas (quem pode falar, a quem, sobre quem), mas também a escolha dos objetos. No regime “estético”, qualquer objeto é digno de representação artística, até um mictório. Se pensarmos nisso, porém, uma vez que essa revolução democrática dentro da estética é considerada em todas as suas implicações, ela desafia separações ontológicas muito mais amplas e profundas. Na realidade, é o próprio fato da separação ontológica que está incerto. É para isso que aponta, em última análise, a noção de “fala muda/silenciosa”, *parole muette*: para além da fala das coisas mudas (expressividade), é a “mudez”, o “silêncio” de toda fala, isto é, a impossibilidade de relacionar a fala a lugares ontológicos fixos:

À poética da representação devia suceder a grande poesia-mundo (*poésie-monde*), ou seja, a poesia do “tudo fala”, da palavra já presente em cada coisa silenciosa. Mas essa poética sempre já está alinhada com seu oposto: a fala “silenciosa” que se encarna apenas para arruinar todos os corpos portadores de fala (RANCIÈRE, 1998, p. 88).

A figura que melhor encarna a radicalidade da literatura, uma vez tomada pelo demônio da democracia, é Dom Quixote, a personagem e o texto que desafiam radicalmente todas as distinções claras entre o real e o ideal, o visível e o invisível, a arte e a vida, a palavra e a coisa. A verdadeira contradição se encontra entre o princípio que declara tudo fala, e o outro princípio, o subjacente (assim como a desigualdade pressupõe a igualdade), negando qualquer conexão substancial ou unívoca entre o simbólico e o material, de fato rejeitando quaisquer separações duras entre as diferentes ordens da realidade. A literatura moderna está envolvida nessas contradições e tenta resolvê-las a cada nova obra: a contradição entre a expressividade do mundo e a indiferença da expressão; entre a ideia de uma necessidade absoluta da linguagem poética e a natureza anárquica das formas literárias modernas; entre a liberdade radical do artista, paradigma último da criatividade livre, e a passividade infinita do material que esta atividade tenta

fazer falar; entre a visão da arte como conhecimento superior e a idiotice infinita de um mundo, que a arte, no entanto, deveria levar à sua plena expressão.⁸

2 A ESTÉTICA CONFORME A AÇÃO CRIATIVA

Essa ideia de que a mudança para a modernidade envolve o surgimento de novas contradições constitutivas é o fio condutor dos livros subsequentes de teoria estética de Rancière. Neles, o autor generaliza as conclusões alcançadas no estudo da literatura moderna, aplicando toda a gama de contradições listadas acima às outras formas de arte. Vamos nos concentrar primeiro em *O destino das imagens*, pois o autor estende as “contradições da literatura” e o “princípio da literaridade” a várias artes visuais (pintura, fotografia, cinema, design), antes de examinar a maneira como *A fábula cinematográfica* aplica princípios semelhantes ao caso do cinema.

A premissa “democrática” leva à rejeição radical de todos os discursos ontologizantes e de todas as separações ontológicas. Aplicado à estética, isso leva Rancière a adotar uma perspectiva que efetivamente contraria algumas das posições mais influentes da estética continental contemporânea. No caso da literatura, por exemplo, isso equivale a um ceticismo em relação às interpretações do romantismo e da literatura moderna que sustentaram a ascensão do pós-estruturalismo e desempenharam um papel decisivo na estética europeia; interpretações que fazem do “autotelismo” e da “intransitividade” da “escrita” não apenas a essência da literatura moderna, mas de forma mais geral o paradigma da obra de arte moderna.⁹

Em termos gerais, a teoria estética de Rancière apresenta, assim, uma alternativa a todas as teorias modernistas e pós-modernistas que definem as diferentes formas de arte com base nos modos como

⁸ Dessa maneira, Giuseppina Mecchia conclui: “Ainda assim, acredito que há um grande valor político na concepção de Rancière de um espaço para um encontro raro e eventual com o sujeito autônomo da liberdade linguística, embora isso só possa ocorrer ‘à custa de aceitar a vaivém infinita entre o livro construído e o livro impresso, entre o enredo da descoberta e a verdade revelada’. É na literatura que reside o projeto de atualizar ‘a coincidência entre o traço da história, o signo da escrita e a marca da vontade de arte’. Se esse projeto encontra sua realização imaginária no passado ou no futuro, ou mesmo em nenhuma realização temporal, talvez seja menos importante do que sua sobrevivência em nossa imaginação. Na prática de Rancière de uma ‘história herética’ da literatura, o que é mais notável pode ser sua convicção de que ‘a política democrática não vem de instituições’, mas de atualizações eventuais de um projeto que pertence a todos os seres humanos” (MECCHIA, 2017, p. 108).

⁹ O relato de Rancière da literatura moderna, como uma série de tentativas práticas de lidar com suas contradições, seu relato de “fala silenciosa” como a unidade contraditória de atividade e passividade, são explicitamente desenvolvidos como contrapontos ao famoso relato de Maurice Blanchot sobre as mesmas noções. Para uma discussão sofisticada de concepções “autotéticas” semelhantes de literatura e seus fundamentos filosóficos (cf. ROSS, 2007).

estas últimas gradualmente definem e se apropriam de sua especificidade estética, libertando-se de os imperativos da lógica mimética. Um exemplo mais famoso de tal posição, desta vez em relação à história da pintura moderna, é a tese de Greenberg de que, conforme a arte se desenvolve e progride tornando-se cada vez mais consciente da especificidade de seu meio, o progresso na história da pintura reside na conquista do “plano”. Para dar outro exemplo, a postura de Rancière implica uma crítica à famosa análise de Roland Barthes sobre a fotografia, relacionando seu poder estético específico ao seu efeito *punctum*, sua capacidade de encarnar um “isso foi”, um momento patético do mundo (RANCIÈRE, 2003, p. 10-11).¹⁰

O gesto antiessencialista torna Rancière igualmente reticente em relação às tentativas recentes de definir um status e função específicos da imagem artística isolando sua essência, em contraste com as imagens da comunicação de massa e do consumo de massa. Em todas as formas de pensar a imagem hoje, seja no caso da “imagem nua” (extrato bruto do real solapando todas as tentativas de reapresentação), da “imagem ostensiva” (a imagem como pura potência de presença contra a captura de imagens pelas mãos de poderes econômicos e ideológicos) ou a “imagem metamórfica” (a imagem como rearranjo de imagens existentes), uma “dialética” está em jogo. Rancière argumenta que essa dialética confunde os níveis entre tipos de imagens, bem como entre realidade e representação (RANCIÈRE, 2003, p. 22-29). Por fim, sua abordagem antiessencialista o torna especialmente crítico em relação às tendências teleológicas normalmente presentes nas teorias modernistas e pós-modernistas. Um dos alvos consistentes do autor é o tipo de narrativa desconstrutiva que liga a teoria da estética moderna ao programa mais amplo de desconstrução da metafísica. Jean-François Lyotard é emblemático nesta direção, mas um representante mais recente seria Giorgio Agamben. Tais críticas desconstrutivas costumam passar de uma política negativa para uma estética do sublime e do “irrepresentável”, que, ironicamente, impõe a mais rígida jaqueta ontológica às práticas artísticas.

Como, então, Rancière se propõe efetivamente a aplicar os princípios relacionados, mas opostos, de expressividade e “literaridade” às artes visuais, com todas as contradições inerentes; o que vem a ser

¹⁰ Os contornos da rejeição de Rancière são bem descritos por Gabriel Rockhill: “O erro primário de Barthes consistiu em não reconhecer que ambas as abordagens – a sintomatológica e a assintomatológica – se baseiam em “um princípio reversível de equivalência entre a mudez das imagens e sua fala”. Em outras palavras, essas duas concepções do potencial político da arte correspondem aos dois lados do que Rancière teorizou sob o título de ‘palavra muda’ (*la parole muette*). Essa expressão remete à dialética contraditória da significação no regime estético da arte. Por um lado, o significado é um hieróglifo que necessita de interpretação, um signo mudo que requer um intérprete que fale em seu lugar e revele sua verdade interior. Por outro lado, o sentido é imanente nas próprias coisas e resiste a todas as vozes externas até se afundar num silêncio irre recuperável. A tentativa de Barthes de manter uma oposição estrita entre *studium* e *punctum* não apenas tenta – sem sucesso – resolver essa contradição, mas também tem a infeliz consequência de excluir a genealogia dessa mesma oposição” (ROCKHILL, 2009, p. 198-199).

la parole muette nas artes plásticas? A lógica permanece a mesma: por um lado, *la parole muette* denota o significado das próprias coisas. Isso é crucial para as artes visuais, pois as abre à possibilidade de revelar significados sobre o mundo produzindo, ou mesmo apenas extraindo, imagens dele. Como as artes visuais são liberadas das restrições de representar a ação, liberadas da hegemonia da linguagem, elas podem reivindicar a apresentação do próprio mundo. Mas, num segundo sentido, “o discurso silencioso das coisas é, ao contrário, o seu silêncio obstinado” (RANCIÈRE, 2003, p. 13), ou seja, a sua recusa em entregar uma mensagem unívoca e significativa. Este segundo sentido do princípio que rege a estética moderna aponta para o seu nível mais profundo. Com o desaparecimento do andaime ontológico ordenando (separando, mas conectando) as diferentes artes, gêneros, vocabulários, assuntos, com base no andaime ontológico da oligarquia social, segue-se uma confusão geral no próprio campo da experiência. É por isso que Rancière chama o novo regime de prática e experiência artística de “estético”, pois não mais se fundamenta nas regras da representação adequada, mas na relação com o próprio mundo, em uma nova forma de *aesthesis*.

O princípio da arte não se encontra mais em um termo de medida que seria o próprio de cada arte, mas, ao contrário, onde qualquer um desses “próprios” desmorona; onde todos os termos comuns de medição foram abolidos em favor de uma grande justaposição caótica, uma grande mistura indiferente de significados e materialidades. [...] Vamos chamá-lo de grande parataxe (RANCIÈRE, 2003, p. 42).

Ao destruir o quadro hierárquico que predeterminou as categorias usadas na experiência e representação do mundo, a democracia não apenas desafia as fronteiras sociológicas, mas, muito mais profundamente, os esquemas pré-ordenados da experiência. Liberta o campo da experiência, de forma tão radical que desafia mesmo as separações entre o material e o ideal, bem como entre as materialidades. “Quando o fio da história [...] é desfeito, não são simplesmente as formas que se tornam análogas; as próprias materialidades se misturam diretamente umas nas outras” (RANCIÈRE, 2003, p. 42).

No novo regime, o campo da experiência possível está, portanto, em disputa, aberto a novas reestruturações. Aqui três possibilidades podem ser distinguidas. A primeira é um grau zero da experiência: “a grande explosão esquizofrênica onde a frase se afunda no grito e o sentido no ritmo dos estados corporais” (RANCIÈRE, 2003, p. 45). Esta é a tentação, muitas vezes explorada pelos artistas modernos, de fazer da arte a comunicação direta do estado paratático do mundo, ou seja, da justaposição infinita e desordenada de afetos, emoções, estados físicos, ideias, símbolos e assim por diante. Os nomes mais famosos daqueles que se aventuraram por esse caminho são Nietzsche, Maupassant, Van Gogh,

Rimbaud e Virginia Woolf. No outro extremo do espectro está o reordenamento da comunidade por meio da imposição de uma nova lógica homogênea, a lógica do consenso. Dois tipos de figuras históricas exploraram essa possibilidade: a utopia de uma arte que registraria diretamente os movimentos da própria comunidade (a utopia construtivista), ou as formas de discurso e representação que abandonaram toda ambição de se separar da linguagem da mercadoria.

Entre esses dois extremos está a principal avenida da prática estética. Como não existem mais estruturas pré-ordenadas, pré-dadas, que definiriam o que pode ser dito, de que forma, em que linguagem e para quem, a arte no “regime estético” consiste em tentativas limitadas e sempre falíveis ou proposições, para uma reestruturação local do campo da experiência. Tais proposições operam introduzindo uma ordem local, alguma forma de sentido, na “grande parataxe”. A categoria central, portanto, tanto na estética quanto na política, é a da prática. Como a política igualitária, a arte é “sempre o conjunto de relações que se traçam aqui e agora através de atos singulares e precários”.

Entre política e arte, no entanto, há uma diferença interessante. Política para Rancière é simultaneamente o nome do princípio igualitário e dos “atos singulares e precários” ao tentarem “verificá-lo”. Para esses atos, Rancière costuma usar o modelo do teatro e os chama de “encenação”.¹¹ Na estética, os atos que reordenam o sensível têm nomes próprios e o modelo é outro. As produções de arte são por ele nomeadas alternativamente de “imagem”, *phrase-image* (frase-imagem) ou *montage*. Com essas noções, Rancière pretende designar aquelas “operações” particulares que associam localmente elementos extraídos de diferentes níveis de realidade, notadamente materialidades e discursos. Estas operações realizam sempre uma “síntese” específica, ou seja, sempre também uma “desfiguração” ou uma “alteração” na medida em que reúnem elementos alterando ou desfigurando simultaneamente uma ordem ontológica esperada (RANCIÈRE, 2003, p. 6). A imagem entendida neste sentido é a tentativa de combinar os dois princípios da experiência moderna: a tentativa de dar sentido, de ligar os elementos de forma significativa (a função “frase” ou “frase” das obras de arte), e a necessidade de levar em conta a dimensão caótica da experiência, sem, no entanto, ser por ela absorvido, e assim, instaurando “rupturas”, “deslocamentos”, na presença imanente do mundo.

Assim, a imagem não é reservada às artes plásticas e a idealidade, à arte da palavra. A imagem é antes o resultado da operação a estabelecer uma relação específica entre sentido e visualidade, texto e imagem. Novamente Flaubert é um exemplo particularmente bom aqui, pelo poder visual de seu estilo. Por outro lado, pode-se citar a maneira como muitas obras visuais hoje extraem seu significado de sua

¹¹ Veja o estudo aprofundado de Peter Hallward sobre o aspecto “teatral” da política de Rancière (HALLWARD, 2006, p. 109-129).

“mensagem” e não do conteúdo e da forma de sua composição. No terceiro capítulo, “Pintura no Texto”, dedicado ao deslocamento da relação entre pintura e escrita, Rancière mostra detalhadamente de que maneira a primazia da palavra sobre a imagem, por meio da predominância da narrativa e das normas da representação expressa pela crítica transforma-se no novo regime, conforme a palavra passa a operar diretamente sobre a imagem ao deslocar as figuras da tela através de suas próprias figuras. “As palavras não prescrevem mais, como história ou doutrina, o que as imagens devem ser. Elas se fazem imagens para deslocar as figuras da pintura, para construir essa superfície de conversão [entre materialidades e idealidades], essa superfície de formas-signos que é o meio real da pintura” (RANCIÈRE, 2003, p. 87).

E, novamente, essas desfigurações, refigurações e conversões são sempre locais, circunscritas, experimentais, precárias, apontando sempre para outras operações possíveis ou futuras. Na história da arte moderna, basta pensar nos diferentes modos de misturar palavra e imagem, do cubismo ao dadaísmo e à *pop art*, para ter uma simples ilustração do que Rancière está descrevendo aqui.

O caso particular da fotografia nos ajuda a ver concretamente o que Rancière quer dizer com a “circulação” entre práticas, materialidades e discursos característico do regime estético, e o alcance dessa circulação (RANCIÈRE, 2003, p. 15-17). A fotografia é exatamente a arte mediante a qual, em cada uma de suas operações, tenta combinar os dois princípios da expressividade do banal e da resistência patética do real. Em particular, a fotografia, como invenção tecnológica típica do século XIX, aponta para uma dimensão específica da grande “mistura” que caracteriza a época estética.¹² Nela, a troca não se dá apenas entre imagens (no sentido mimético) e os discursos críticos, notadamente as grandes descobertas hermenêuticas do século (Marx, Freud e seus equivalentes literários, por exemplo, Balzac). A troca ou a “solidariedade” também se dá entre as imagens da arte, os discursos críticos e “as formas sociais do imaginário”, pois o século XIX é a época que corresponde ao surgimento daquele fenômeno moderno específico: a tentativa de a sociedade definir-se e situar-se através da produção em massa de novas imagens. Com isso, a fronteira entre imagens artísticas e imagens sociais, notadamente a imagem da mercadoria, é abolida pela primeira vez, colocando a estética moderna em um curso no qual ela ainda está engajada.

¹² A emergência da “mistura” como conceito central, depois da “fala silenciosa” e da dissolução da fronteira entre o visível e o invisível, obriga-me a traçar um paralelo inesperado com Merleau-Ponty. A teoria do “discurso silencioso” de Merleau-Ponty é notoriamente desenvolvida no capítulo central de *A prosa do mundo*, bem como nas principais páginas de *O visível e o invisível* (MERLEAU-PONTY, 1964). A ideia de uma “mistura” de camadas ontológicas é um princípio motriz de seu trabalho posterior, notadamente nas palestras de 1957 sobre a natureza e nas notas preparatórias para *O visível e o invisível*. O materialismo de Rancière, sem dúvida, é paradoxal; ele claramente não persegue os objetivos ontológicos e vitalistas de Merleau-Ponty. Mas ambos são defensores exemplares de duas opções filosóficas fundamentais: a liberdade e a produtividade criativa da práxis humana e a rejeição da reificação ontológica.

Na história da arte moderna, Rancière isola com frequência uma sequência específica, entre 1880 e 1920, entre simbolismo e construtivismo, porque ilustra mais claramente a contradição particular da era estética. Durante esse tempo, a maioria dos projetos de vanguarda são definidos pela aplicação radical da possibilidade de descompartmentalização ontológica, pois eles tentaram igualar diretamente a arte com a não-arte, para tornar a arte e a vida coextensivas. Duas direções opostas visavam a concretização desse programa: o ideal de uma “arte pura” cujas criações não representassem mais nada, mas simplesmente criassem formas de vida ideais; e a arte que se abole fazendo-se sinônimo da vida social, notadamente da política. Esse período sonhava com uma arte além das imagens, uma arte que tomasse as dimensões do próprio mundo. Para Rancière, como para tantos filósofos franceses de sua geração, a figura central dessa sequência é, claro, Mallarmé.

O quarto capítulo de *O destino das imagens*, intitulado “A superfície do design”, oferece uma surpreendente leitura política e “materialista” do “príncipe dos poetas”. A afirmação mais surpreendente do capítulo consiste na argumentação acerca da profunda semelhança entre o projeto de Mallarmé e o trabalho do pioneiro do design industrial (e criador da identidade da marca corporativa), Peter Behrens. É aqui que o colapso dos limites é demonstrado da maneira mais fascinante. O que torna comparáveis essas duas práticas criativas aparentemente opostas é seu objetivo comum: “definir uma nova textura de vida comum” (RANCIÈRE, 2003, p. 97). As linhas do poema simbolista e a linha de produtos industriais visam criar formas artísticas que sejam formas imediatas de vida, “purificando” as formas, os objetos e as materialidades extraídas da vida social cotidiana. Nesta leitura, a “superfície do design gráfico” torna-se a ilustração mais contundente do princípio da era estética. Igual a tela da pintura, é uma “superfície de conversão”, na qual o princípio operacional imanente é “o pé de igualdade em que tudo se presta à arte”, “onde palavras, formas e coisas trocam de papéis”. Semelhante a outras mídias artísticas, as criações dos designers “esboçam a forma de um mundo sem hierarquia onde as funções deslizam umas para as outras”, refutando assim concretamente qualquer definição de um meio em termos de um princípio ontológico (RANCIÈRE, 2003, p. 106-107).

Em virtude do nome escolhido para designar a produtividade específica das operações artísticas ser a *montage*, não é de estranhar o cinema desempenhando um papel exemplar no seu pensamento estético e em suas últimas obras dedique grande parte da sua escrita à “sétima arte”. Com efeito, o artista moderno que desempenha o papel mais significativo na teoria estética de Rancière é provavelmente um cineasta: Jean-Luc Godard. O cinema é a arte por excelência ao combinar a expressividade e o simbolismo do cotidiano, a imagética da vida social, com a infinita passividade e impertinência dos corpos materiais. O cinema também une a liberdade radical do “autor”, como a última encarnação do poeta romântico,

com sua dependência radical de poderes externos. E a prática de Godard de estabelecer uma circulação infinita, uma metonímia gigante entre imagens de cinema, imagens da história da pintura e da fotografia, textos críticos (histórias da arte de Faure e Malraux, Barthes, Foucault etc.), extratos poéticos e romancescos, ao usar essas colagens e montagens em camadas com um comentário visual à crítica das imagens do espetáculo, torna-se a justificativa definitiva na prática da descrição de Rancière da era estética.

A fábula cinematográfica, publicado na França em 2001, reúne os filmes-ensaios de Rancière publicados em revistas de cinema (notadamente *Trafic* e *Cahiers du Cinéma*), bem como artigos em conferências sobre o tema. Os estudos sobre filmes e cineastas individuais (Eisenstein, Murnau, Lang, Mann, Rossellini, Marker, Ray, Godard) oferecem uma demonstração contundente da fecundidade da abordagem pragmática, ou poderíamos dizer “operadora” de Rancière às obras de arte. Sem pretender a uma revisão dos estudos contidos na obra, pois cada um deles é um tesouro de maestria conceitual, sensibilidade estética e memória histórico-artística, limitar-me-ei a algumas considerações pontuais. Em cada caso analisado, Rancière estuda as “operações” específicas com as quais os cineastas produziram seu próprio mundo visual ao encontrarem, cada um à sua maneira, as potencialidades e restrições da era estética. Um dos aspectos mais marcantes desses estudos individuais é a atenção precisa às técnicas específicas empregadas pelos artistas na composição de suas “imagens”: a cenografia dos olhares e as transformações das sombras em Murnau; as lutas entre perspectivas em Lang, ou seja, os confrontos materiais, narrativos e políticos entre as visões da sociedade moderna, os marginalizados, os mestres da imagem, os olhares ingênuos, “horizontais” das crianças, etc.; a poética da errância em Anthony Mann, materializando narrativas de encontros fortuitos e de ações sem ideais no próprio detalhe da *mise en scène*, por meio dos movimentos dos corpos e da colocação de objetos simbólicos, e assim por diante.

É claro que, com a referência a um conjunto específico de técnicas disponíveis ao cinema, uma contradição parece emergir, pois parece implicar uma essência do meio. Com efeito, se se dissesse que o cinema encarna o princípio da estética moderna, a unidade instável de princípios opostos, isso definiria uma essência, embora paradoxal, da arte. Rancière estaria então cometendo os mesmos erros daqueles filósofos por ele constantemente denunciados, pois, com base em uma grande narrativa da modernidade, destilam a essência de uma forma de arte reduzindo-a às possibilidades e limitações de seu meio. O capítulo 7 de *A fábula cinematográfica* realiza uma leitura crítica da caracterização filosófica paradigmática do meio cinematográfico nos dois livros seminais de Gilles Deleuze sobre o cinema, equivalente à estética do sublime na pintura de Lyotard (cf. MELEHY, 2010, p. 176-180).

Rancière usa a introdução para dissipar essa suspeita de autocontradição, mostrando que a sua abordagem do cinema não promove a sua re-essencialização de fato. A “fábula cinematográfica” é uma “fábula frustrada” (*fable contrariée*) (RANCIÈRE, 2001, p. 19). A contradição específica que as outras artes têm de enfrentar é o fato de precisarem procurar ativamente descer à passividade expressiva (“a fala silenciosa”) do mundo. A câmera, ao contrário, é sempre, por sua própria natureza, o meio passivo que os outros pretendem se tornar: “A câmera não pode ser passiva. Ela é de qualquer maneira” (RANCIÈRE, 2001, p. 17). E assim, a “continuidade entre o cinema e a revolução estética que o tornou possível” é necessariamente “paradoxal”:

Se ele encontra em seu equipamento técnico inicial a identidade do passivo e do ativo que constitui o princípio dessa revolução, ele só pode ser fiel a ela dando mais uma volta à sua dialética milenar. A arte do cinema não foi apenas empiricamente forçada a afirmar sua arte contra as tarefas que a indústria lhe oferece. Esse aborrecimento óbvio esconde outro mais íntimo. Para frustrar sua servidão, o cinema deve primeiro frustrar seu domínio. Seus procedimentos artísticos devem construir dramaturgias que contrariem seus poderes naturais. Da sua natureza técnica à sua vocação artística, a linha não é reta (RANCIÈRE, 2001, p. 18-19).

Por outras palavras, o derradeiro paradoxo da era estética se refere a assistir à emergência de uma arte, o cinema, pois, por ser já a encarnação perfeita do seu princípio (a unidade da expressividade e da indiferença, da passividade e da atividade, do conhecimento e ignorância), é forçado a se envolver em novos tipos de operações e “procedimentos”, a fim de explorar plenamente as suas potencialidades. Caso contrário, sempre se tornará servo de alguns outros interesses. O cinema é, portanto, obrigado, como todas as outras artes, a construir operações específicas. Ele nunca pode confiar apenas em sua suposta “essência”, uma vez que essa essência o torna imediatamente presa de interesses econômicos e outros, incluindo o interesse em recontar histórias à moda antiga, “representativa”, semelhante a um desdobramento claro e linear de causas e efeitos, visando a catarse individual e/ou coletiva. Isso então fornece o critério para distinguir o cinema como uma forma de arte do cinema que sucumbiu aos seus mestres. O cinema realizador das potencialidades da era estética é aquele que introduz “rupturas” operativas, que podem ser descritas concretamente, dentro do modo representativo clássico, obedecendo aos princípios estéticos, isto é, propondo formas inovadoras de combinar a expressividade do mundo com sua obstrução bruta à significação e, em particular, sua resistência à causalidade narrativa. Cada um dos grandes cineastas listados anteriormente tem sua própria maneira de fazer exatamente isso.

Essa maneira de ver como os cineastas lidam com a equação estética (unidade dos contrários, circulação de materialidades e significados etc.) tem a grande vantagem de focar nas especificidades de

sua técnica individual e em sua originalidade criativa. Isso lhes dá o status pleno de criadores e permite que se tome a medida completa de sua originalidade ou, conforme o caso, de seu gênio. Em vez de investir em seu trabalho uma profundidade filosófica da qual eles não teriam consciência, correndo o risco de fornecer uma interpretação intelectualista radicalmente contrária às suas intenções declaradas, a abordagem pragmática de Rancière, focada nas realizações individuais de cada obra de arte dentro do contexto da era estética pode acompanhar as operações da obra de arte em sua imanência, como uma máquina local de sentido e beleza.

Assim como *O ódio à democracia* terminava com uma ode apaixonada pela ação democrática, a lição de *A fábula cinematográfica* é assim inspirada pela convicção da possibilidade constante de uma prática artística concreta e criativa na pretensa era do espetáculo e do fim da arte:

Um longo lamento contemporâneo leva-nos a testemunhar a morte programada das imagens na máquina informativa e publicitária. Aqui, escolhemos o ponto de vista oposto: mostrar como a arte das imagens e seu pensamento se alimentam constantemente do que lhes é oposto (RANCIÈRE, 2001, p. 28).

Tanto na política quanto na estética, os escritos de Rancière nos oferecem uma rara e preciosa defesa da ação criativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Intimamente ligado a esse esforço sustentado na teoria política estava o envolvimento direto de Rancière com questões poéticas e estéticas. A ligação conceitual entre as duas áreas foi assegurada pela noção de partilha do sensível (*partage du sensible*) (RANCIÈRE, 2000). A questão central para Rancière diz respeito às maneiras pelas quais os pensamentos, vozes e ações dos dominados se tornam invisíveis e inaudíveis na hierarquia das atividades que sustentam as ordens sociais. Na raiz da desigualdade, portanto, está um problema de percepção, de *aesthesis*, em termos filosóficos clássicos: a questão da dominação social pode ser reformulada em termos de quais atividades podem ser literalmente vistas e ouvidas. A partilha do sensível denota a lógica ambígua segundo a qual a sociedade se baseia na aproximação de indivíduos e grupos (partilha como tendo em comum), enquanto funciona com base na separação entre aqueles cujas vozes e ações contam, são significativas e aqueles que permanecem invisíveis e inaudíveis

(compartilhar como separar). Ao longo dos anos 1990, a obra de Rancière se concentrou cada vez mais nesse aspecto “estético” da luta social e da política, a ponto de ele logo inverter a relação entre os dois âmbitos e se voltar para as dimensões políticas implícitas nos modelos estéticos e nas obras artísticas.

O caminho inicial para o estudo dessa nova dimensão foi seu interesse pelo status da literatura no contexto pós-revolucionário. A literatura já ocupava um lugar privilegiado na obra inicial de Rancière, pela centralidade da fala e da expressão em seu igualitarismo. Igualdade para ele é principalmente a igualdade concedida às pessoas quando são levadas a sério, como parceiros válidos em um diálogo, como pessoas que fazem sentido. Por exemplo, sua pesquisa de arquivo sobre as vozes dos trabalhadores se afastou do folclore proletário e se voltou para aqueles proletários que buscavam um lugar no palco literário (poético, filosófico, teatral) de seu tempo.

Inversamente, porém, a concepção romântica da literatura também representa, à sua maneira, uma ilustração marcante do axioma da igualdade característico da era moderna. Essa concepção não é mais baseada na estrita divisão de gêneros e estilos ao longo das linhas da hierarquia social (tragédia sobre reis para homens de alto escalão versus comédia sobre gente comum para pessoas de baixo escalão): ela trabalha com a suposição de que tudo fala a todo o mundo; que qualquer forma de discurso está, em princípio, disponível para qualquer um. Essa convergência de igualdade no político e no literário explica uma afirmação central já feita em *La Méésentente. Politique et philosophie*, a saber, que “o animal político moderno é antes de tudo um animal literário, preso no circuito de uma literariedade que desfaz as relações entre a ordem das palavras e a ordem dos corpos que determinavam o lugar de cada um” (RANCIÈRE, 1995, p. 61). Com esta frase, Rancière pretendia defender a afirmação de que o modo primário pelo qual a igualdade é exigida é através de ações cujos principais fins e meios são discursivos: rejeitando certas formas de descrições sociais (por exemplo, ver trabalhadores, ou mulheres, ou pessoas de certas “raças” como menores, por não poderem participar em certas atividades); e tentando impor novas descrições (mulher como cidadã madura; trabalhadora como detentora de certos direitos; migrante como igual, e assim por diante). Já em seus textos de teoria política, Rancière conectou diretamente as revoluções política e literária.

A evolução da obra de Rancière na década de 1990 correspondeu a um envolvimento mais direto com esses aspectos discursivos, “literários” da política. Essa mudança em sua obra, da política para a poética, ou melhor, a política da poética, foi antecipada por *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, publicado em 1992. Neste livro, Rancière revisitou seu interesse de longa data na história do movimento trabalhista e das lutas democráticas modernas, a partir da nova perspectiva de um interrogatório sobre as decisões estilísticas e políticas que sustentam qualquer tentativa de escrever a história. Assim como havia

revelado, em *Le Philosophe et ses pauvres*, as suposições implícitas sobre as divisões do social sobre as quais o discurso filosófico se baseia, ele revelou em *Os nomes da história* as visões implícitas do “povo” em ação nos escritos de alguns das principais referências da historiografia francesa moderna. No final do livro, Rancière deu indicações cruciais sobre as dimensões literárias das lutas pela igualdade, ou seja, tanto como a literatura moderna pode fornecer um recurso para essas lutas quanto como essas lutas se expressaram em formas literárias. Um estudo sobre Mallarmé, publicado em 1996, confirmou a nova orientação da obra de Rancière, ou seja, sua tentativa de encontrar o pulso da igualdade radical na própria materialidade estilística até mesmo do mais sofisticado dos escritos modernistas. Em suma, essa pesquisa sobre as inter-relações entre poética e política culminou na publicação em 1998 de um dos livros mais impressionantes e importantes de Rancière, *La parole muette*. Apesar do que o título possa indicar, o livro propunha não apenas uma teoria da literatura moderna, efetivamente lançou as bases para uma teoria geral da modernidade estética. A riqueza de detalhes dessa teoria é bem captada pelo conceito de “regimes das artes”.

REFERÊNCIAS

- ARENDRT, H. *The Human Condition*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1958.
- BELL, D. F. Writing, Movement/Space, Democracy: On Jacques Rancière’s Literary History. *SubStance*, v. 33, n. 1, p. 126-140, 2004.
- CHAMBERS, S. The Politics of Literarity. *Theory and Event*, v. 8, n. 3, 2005.
- DERANTY, J.-P. Regimes of the arts. In: DERANTY, J.-P. (org.). *Jacques Rancière: key concepts*. London/New York: Routledge, p. 116-130, 2010.
- FJELD, A. *Jacques Rancière. Pratiquer l’égalité*. Paris: Michalon Éditeur, 2018.
- HALLWARD, P. Staging Equality: On Rancière’s Theatrocracy. *New Left Review*, v. 37, p. 109-129, 2006.
- MECCHIA, G. *Mute Speech: The Silence of Literature in Rancière’s Aesthetic Paradigm*. In: BRAY, P. M. (org.). *Understanding Rancière, Understanding Modernism*. New York: Bloomsbury Academic, p. 97-109, 2017.
- MELEHY, H. The film fable. In: DERANTY, J.-P. (org.). *Jacques Rancière: key concepts*. London/New York: Routledge, p. 169-182, 2010.
- MERLEAU-PONTY, M. *Le visible et l’invisible. Suive de Notes de travail*. Paris: Gallimard, 1964.

PLOT, M. *The Aesthetico-Political: The Question of Democracy in Merleau-Ponty, Arendt, and Rancière*. New York: Bloomsbury Academic, 2014.

ROCKHILL, G. The Politics of Aesthetics: Political History and the Hermeneutics of Art. In: ROCKHILL, G.; WATTS, P. (orgs.). *Jacques Rancière: history, politics, aesthetics*. Durham and London: Duke University Press. p. 195-215, 2009.

RANCIÈRE, J. *Le Philosophe et ses pauvres*. Paris: Fayard, 1983.

RANCIÈRE, J. *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*. Paris: Éditions du Seuil, 1992.

RANCIÈRE, J. *La Méésentente. Politique et philosophie*. Paris: Éditions Galilée, 1995.

RANCIÈRE, J. *La parole muette: essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Hachette, 1998.

RANCIÈRE, J. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : La fabrique éditions, 2000.

RANCIÈRE, J. *La Fable Cinématographique*. Paris: Seuil, 2001.

RANCIÈRE, J. *Le Destin des Images*. Paris: La fabrique éditions, 2003.

RANCIÈRE, J. *Politique de la Littérature*. Paris: Galilée, 2007.

RANCIÈRE, J. *Le fil perdu*. Paris: La fabrique éditions, 2014.

RANCIÈRE, J. *Les temps modernes: Art, temps, politique*. Paris: La fabrique éditions, 2018.

RANCIÈRE, J. *Aisthesis: cenas do regime estético da arte*. Trad. Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Editora 34, 2021.

ROSS, A. *The Aesthetic Paths of Philosophy: presentation in Kant, Heidegger, Lacoue-Labarthe and Nancy*. Palo Alto, CA: Stanford University Press, 2007.

ROSS, A. Expressivity, literarity, mute speech. In: DERANTY, J.-P. (org.) *Jacques Rancière: key concepts*. London/New York: Routledge, p. 133-150, 2010.

SILVA, G. P. N. da. *Rancière e o destino das palavras: breve percurso literário, histórico e político*. Curitiba: Appris editora, 2022.

TANKE, J. J. *Jacques Rancière: an Introduction*. London/New York: Continuum, 2011.



SAHD, Luiz Felipe Netto de Andrade e Silva. JACQUES RANCIÈRE E A ESTÉTICA DA AÇÃO CRIATIVA. *Kalagatos*, Fortaleza, vol.20, n.1, 2023, eK23006, p. 01-19.

Recebido: 12/2022
Aprovado: 01/2023