

O uso inflacionista da noção de irrepresentável segundo Jacques Rancière: considerações sobre a categoria do realismo moderno

Diego Lock Farina

Submetido em 11 de setembro de 2016.

Aceito para publicação em 06 de julho de 2017.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 54, outubro de 2017. p. 392-408

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
 - (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
 - (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
 - (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.
-

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>
Segunda-feira, 23 de outubro de 2017
20:59:59

O USO INFLACIONISTA DA NOÇÃO DE IRREPRESENTÁVEL SEGUNDO JACQUES RANCIÈRE: CONSIDERAÇÕES SOBRE A CATEGORIA DO REALISMO MODERNO

THE INFLATIONIST USE OF THE IRREPRESENTABLE NOTION ACCORDING TO JACQUES RANCIÈRE: CONSIDERATIONS ABOUT THE CATEGORY OF MODERN REALISM

Diego Lock Farina¹

RESUMO: O presente artigo busca analisar a crítica realizada por Jacques Rancière ao uso inflacionista da noção de irrepresentável no pensamento ocidental contemporâneo. Tal percurso tem como intuito relacionar a referida crítica a considerações articuladas pelo mesmo autor a propósito da categoria literária do realismo moderno. Para isso, apresentam-se a essa tarefa tanto o contraste da posição de Rancière ante o sublime irrepresentável de Jean-François Lyotard como a reflexão do autor acerca do conceito de representação em arte e suas distintas regulagens. O trabalho pretende, por fim, investir na ideia de uma possível relação entre a especulação antirrepresentativa e o salto político, guinado pelo realismo moderno, rumo a uma intensiva democratização da arte.

PALAVRAS-CHAVE: irrepresentável; realismo moderno; Jacques Rancière; democratização da arte.

RESUMEN: Este artículo busca analizar la crítica hecha por Jacques Rancière al uso inflacionario de la noción de irrepresentable en el pensamiento occidental contemporáneo. El objetivo es referirse a tales consideraciones críticas expresadas por el autor sobre la categoría literaria del realismo moderno. Para eso, se presentan a esta tarea tanto el contraste de la posición de Rancière ante lo sublime irrepresentable de Jean-Francois Lyotard como la reflexión del autor sobre el concepto de representación en el arte y sus diferentes configuraciones. El trabajo tiene como objetivo invertir finalmente en la idea de una posible relación entre la especulación antirrepresentativa y el salto político, impulsado por el realismo moderno, hacia una democratización intensiva del arte.

PALABRAS CLAVE: irrepresentable; realismo moderno; Jacques Rancière; democratización del arte.

1. O contraste de dois paradigmas: Rancière ante o sublime irrepresentável de Lyotard

“Se o irrepresentável existe”, capítulo de *Destino das imagens*, de Jacques Rancière (2012), trata-se de uma versão expandida de “O irrepresentável”, artigo publicado originalmente em *Genre Humain*, número 36, organizado por seu contemporâneo Jean-Luc Nancy em 2001. Não à toa, o contexto dessa produção tem

¹ Doutorando de Estudos de Literatura na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e graduado em Letras pela mesma instituição. Bolsista de produtividade CAPES.

relevância por dar partida ao início do século XXI, quando, de maneira intensiva, o debate acerca das chamadas crises da representação na arte retomava fôlego e se atualizava conforme novos investimentos teóricos. Uma questão que parecia desgastada retornava, portanto, ao cerne de discussões transdisciplinares atravessadas, até o momento atual, por temáticas geradoras que concernem às investigações do inumano, às experiências de testemunho, à emblemática categoria do realismo, ao papel ou lugar do real na arte, às polêmicas orientações que anunciam o fim da arte e, sobretudo, à possibilidade de pensar certas manifestações estéticas fora do âmbito do próprio pensamento, ou seja, fora do território do tratável, do expressável ou mesmo do apresentável.

É nessa gama de assuntos, declaradamente incomodado pelo uso inflacionista da noção de irrepresentável, que Rancière (2012) busca articular sua reflexão a propósito da existência ou inexistência, da aplicação ou da efetividade, ou ainda das projeções políticas implícitas que envolvem este imaginário que se propõe a transcender os limites da representação – ao menos, em parte, como a conhecemos. Sua crítica, de fato, insere-se noutros textos que também complementarão a pesquisa proposta por este artigo. A intenção geral deste percurso é tentar pensar em conjunto a contribuição do autor sobre o irrepresentável e seus comentários a respeito da categoria do realismo moderno, com foco na literatura, concebida aqui em relação permanente com outras linguagens, como o teatro, o cinema e demais artes visuais usadas como exemplos na argumentação de Rancière.

O diálogo com outros autores como Alain Badiou, Jean-François Lyotard e Jacques Derrida acompanha a composição deste panorama conceitual e prático, assim como digressões acerca da história da representação e suas problemáticas insistentes de regulação, com a finalidade de preencher prováveis lacunas localizáveis no argumento de Rancière.

Dito isso, é importante salientar que, nos termos de Rancière, a questão de “Se o irrepresentável existe” não pode ser respondida simplesmente através de um sim ou de um não. Interrogar-se sobre essa dimensão, no entanto, é perguntar-se: “sob que condições é possível declarar certos acontecimentos irrepresentáveis?” (RANCIÈRE, 2012, p. 119). Como se desenvolve uma figura conceitual específica ao que é supostamente irrepresentável? E, nesse sentido, como tratar a presença (ou a ausência) do real no construto da arte? As questões geradas a partir desses tensionamentos serão inúmeras. E importam substancialmente porque tratam da relação da vida com a arte, do sensível com o inteligível, do oportuno com o que dilacera.

A propensão crítica que envolve o questionamento de Rancière, como dito, centra-se na intolerância à aplicação desenfreada e superficialista não só do irrepresentável, mas também de algumas das suas noções vizinhas, que autorizam sua dinâmica e a complementam lhe dando, inclusive, vigor, à moda de termos como o impensável, o indesculpável e o intolerável. Badiou (2011, p. 15) lembra, na função de ver o nazismo como um pensamento lógico, formatado e estratégico – e não como uma barbárie intratável, devido a seu nível de horror –, que não pensar nesse suposto impensável faz com que o permanecimento de ideias nazistas alcance o patamar daquilo que é indestrutível. A preocupação política de Rancière, de combate e resistência ao que quer se mostrar como impensável, e assim se elevar ao imbatível, parte dessa mesma

indagação trazida por Badiou². Os pensamentos são subjetivados, têm rosto e estrutura e, por essas qualidades, podemos manejá-los, tratá-los como materiais, obstruí-los e, por fim, dismantelá-los. Tanto Badiou como Rancière enxergam, no mecanismo político do impensável, o perigo de naturalizar e estar passivo perante aquilo que se camufla como uma imanência do intraduzível à compreensão humana. O impensável da vida e o irrepresentável da arte, num seguimento elementar de um para o outro, atuam dentro de uma cômoda lógica, muitas vezes, de isenção.

O uso inflacionista destes conceitos denunciados por Rancière (2012) envolve numa “aura de terror sagrado” (p. 119) os mais diversos fenômenos que encontram por preestabelecimento algum tipo de limite. Exemplos pertinentes vitimados por essa “aura” poderiam ser a proibição mosaica da representação ao Holocausto; o sublime kantiano; a cena primitiva freudiana; certas criações de Duchamp ou Malevitch, e assim por diante. Em que condições, entretanto, o conceito (ou anticonceito) de irrepresentável não abarca toda forma de experiência? Segundo Rancière (2012), numa breve digressão sobre o regime de representação da arte, há duas impossibilidades representativas pelo caminho, que, por sua vez, poderiam esboçar um plano de atuação para o irrepresentável.

Num primeiro momento do pensamento, diz-se que é impossível presentificar o essencial da coisa, seja ela um ser, uma situação ou um acontecimento. A essência não pode estar ante os olhos, ante o palpável. E não há como encontrar um representante à sua altura. Tal concepção se situa, portanto, num campo sensível ainda platônico, pois parte da prerrogativa mínima de que exista a separação intransponível entre um mundo elevado das ideias e um mundo concreto da imitação. Isto é:

Platão não submete, como é dito com frequência, a arte à política. Essa distinção em si não faz sentido para ele. Para Platão, a arte não existe, apenas existem artes, maneiras de fazer. E é entre elas que ele traça a linha divisória: existem artes verdadeiras, isto é, saberes fundados na imitação de um modelo com fins definidos, e simulacros de arte que imitam simples aparências (RANCIÈRE, 2009, p. 28).

É destacado, nessa via, o que Rancière (2012) denominará como o *impouvoir*³ da arte, e sua problemática envolve a crença da existência de essências, absolutos fixos ou verdades plenas. Um momento posterior, porém, assume o irrepresentável como vinculado à natureza dos meios da arte. Rancière (2012, p. 120) constata, então, que o “excesso de presença trai a singularidade do acontecimento ou da situação, rebelde a qualquer apresentação sensível integral”. Isto é, o excesso de presença material do meio

² Uma passagem que traduz a questão levantada por Badiou se encontra em “Cuestiones de método”, in: *El siglo*, 2011, p. 15: “Decir que el nazismo no es un pensamiento o, en términos más generales, que la barbarie no piensa, equivale de hecho a poner en práctica un procedimiento solapado de absolución. Se trata de una de las formas del ‘pensamiento único’ actual, que es en realidad la promoción de una política única. La política es un pensamiento, la barbarie no es un pensamiento: por lo tanto, ninguna política es bárbara. Este silogismo no apunta sino a disimular la barbarie – evidente, sin embargo – del capital-parlamentarismo que hoy nos determina. Para salir de ese disimulo es preciso sostener, en y por el testimonio del siglo, que el nazismo mismo es una política, es un pensamiento”.

³ Neologismo do francês acadêmico equivalente a “não poder”, embora possa denotar certa ambiguidade por significar, por um lado, “não poder” no sentido de desempoderado, sem poder/potência efetivo para agir; e significar, por outro lado, “não poder” no sentido de ser invariavelmente incapaz de fazer algo. (N.A).

acaba por simbolizar um *status* de irreabilidade ao produto artístico. Tal *status* irreal retira do que é representado seu peso de existência. É como se o meio assolasse, com suas particularidades e limites materiais, a apresentação de uma experiência única.

Ao primeiro momento, sucede uma falta da essência; ao segundo, um excesso de presença material, substancial. Trata-se, portanto, de um jogo de excesso e falta, ou melhor, de presença e ausência, que entrega o que é representado a afetos de prazer ou ao distanciamento da gravidade da experiência. A respeito desse jogo de presença e ausência, diria Jacques Derrida (2014) que, numa sequência de substituições, metafóricas ou metonímicas, portanto, é que se constituiu o percurso teleológico da estrutura centrada, em que alternâncias binárias se situam entre a positividade hierárquica da presença do ser (dominante) e sua respectiva ausência implicada, de dimensão secundária, complementar. Dentre os inúmeros exemplos dessa dinâmica violenta logocêntrica, falocêntrica e/ou fonocêntrica, estariam os pares significado/significante, homem/mulher, fala/escrita, recém em processo de desvelamento de suas ordens autoritárias de poder e submissão. Ao desnaturalizar o centro, podemos pensar fora da transcendência, como já anunciava Nietzsche na sua crítica aos regimes de verdade.

Assim, diz-se, então, que certas “coisas” não são da alçada da arte. Parece relevante comentar que, nesse caso, Rancière (2012, p. 120) assume a coisa representada já como disjuntiva de seu acontecimento – na esteira do conceito de *événement*⁴ – intransponível na sua totalidade. O interesse em transpor um acontecimento na sua totalidade nunca foi o objetivo do processo de representação na arte, e pode ser muito bem por aí que se verifica uma das possíveis controvérsias da gratuidade do uso do irrepresentável, sugestão essa mais bem detalhada adiante.

De todo modo, voltando à primeira linha impossível, outra vez é recriado o simulacro platônico; porém, na segunda hipótese, o simulacro é impossibilitado pelo incômodo produzido pelo que não está à alçada da arte, devido ao desequilíbrio gerado entre excesso de presença e subtração de existência que definiria o simulacro. Ou seja, o equilíbrio entre as partes de um modelo define o simulacro; a inexistência ou o incômodo de forçar um equilíbrio já impossível, o desfia. É de pensar, portanto, que o duelo se crie pelo domínio da seguinte aporia: se há coisas que não podem ser representadas, então existem, digamos, partículas irrepresentáveis, que são transcendentais, metafísicas, intocáveis e, portanto, invencíveis, como deuses. Se é impossível representar a maior violência vivenciada na referência anterior ao Holocausto, então é impossível evitá-la, discuti-la e, em última análise, vencê-la. A aporia fica em aberto. O problema parece não estar no que é possível ou não de ser representado; mas sim na forma, na maneira, na intenção com que se representa. Representar, insisto, não é similar a transpor algo integralmente da experiência à arte;

⁴ Michel Foucault, em *A ordem do discurso* (2011), entende o acontecimento como uma ruptura que funda um novo marco inaugural, promovendo, digamos, uma cisão que instaura diferentes formas de dizer e fazer, formas outras, no sentido de romper com a ordem estabelecida, com as progressões contínuas esperadas. Um rompimento imprevisível, realçando o jogo da escritura, da troca. Para distinguir o conceito do historicista e do fenomenológico, Foucault (2011) descreve o acontecimento fora da ordem dos corpos, não sendo nem substância nem acidente, nem qualidade ou processo. Contudo, garante que ele não é imaterial, porque é “sempre no âmbito da materialidade que ele se efetiva, que é efeito”. Seu lugar se efetiva na “relação, coexistência, dispersão, recorte, acumulação, seleção de elementos naturais; não é o ato nem a propriedade de um corpo” (p. 57).

mas sim significa criar um modo “equivalente” de falar sobre. Não um modo metafórico, mas talvez metonímico, que é por onde veremos o argumento de Rancière por fim desaguar.

A tensão é observada, noutro exemplo de Rancière (2012), na palavra do sujeito que testemunha: sua narrativa espontânea crua não constitui arte; apenas tenta traduzir a experiência própria de um indivíduo. Mas se formos crer no poder do “artifício mimético” (p. 121), vemos a narrativa da testemunha como um novo modo de arte. O que move essa distinção? “Neste acaso, trata-se menos de narrar o acontecimento que de testemunhar um *aconteceu*⁵ que excede o pensamento, não só por seu excesso próprio como porque é próprio do *aconteceu* em geral exceder o pensamento” (RANCIÈRE, 2012, p. 121).

Um breve paradoxo parece poder ser extraído da recente passagem; pois, se narrar o acontecimento não pode ser reviver o mesmo acontecimento diretamente, por tal tarefa ser fisicamente impossível, é plausível considerar, então, que o acontecimento e a mímese excedem o pensamento? Narrar o acontecimento, com efeito, é mimetizá-lo?

Lyotard, ao definir que há acontecimentos que excedem o pensável, clama por uma arte que dê conta e testemunhe o impensável em geral. Assim, prevê um desacordo entre “o que nos afeta e aquilo que nosso pensamento pode dominar” (RANCIÈRE, 2012, p. 121). Pois bem, a criação de um modo de arte do impensável se torna uma nova forma de representar? Se sim, acreditará Rancière, há nisso uma busca para desenvolver leis e padrões para a arte do impensável, isto é, para mimetizar o impensável nesse novo regime é preciso seguir certas medidas. É como se Lyotard quisesse privatizar o irrepresentável. Ou melhor, esconder o que considera irrepresentável sob a sombra de um modo de representação específico.

A investida teórica de Lyotard reconfigura, de certa maneira, o sublime kantiano, e “então é próprio de um novo modo de arte – a arte sublime – inscrever o rastro desse irrepresentável” (RANCIÈRE, 2012, p. 121). Essa nova orientação joga em dois campos bastante discutíveis. Primeiro, argumenta sobre a impossibilidade interna da representação, devido aos meios objetivos que a arruinam e desfazem toda a suposta relação harmoniosa entre presença e ausência, sensível e inteligível. Esse impossível exige outro modo de representação artística. Em segundo plano, argumenta acerca de sua indignidade. Instala-se dessa vez no âmbito ético platônico, em que a discussão se desloca da arte propriamente subestimada para o simples julgamento das imagens, em que interessa apenas a relação dessas imagens com sua suposta origem e destinação. Numa espécie de julgamento moral, surge a questão: as mais variadas artes são dignas do que representam? E que efeitos produzem sobre aqueles que a recebem? Trata-se, sem dúvida, de preocupações muito antes sociomoralizantes que artísticas.

No entanto, as duas lógicas apresentadas se entrecruzam. A primeira se preocupa com a distinção entre diferentes regimes de pensar a arte; a segunda não considera a arte enquanto objeto autônomo, pois só vê sua presença enquanto imagem que imita. Entrelaçar essas duas lógicas distintas gera um efeito bem preciso: “transformar os problemas de regulação da distância representativa em problemas de impossibilidade de representação. Assim, a proibição vem sobrepor-se a esse impossível” (RANCIÈRE, 2012, p.122). Nesse sentido, que creio ser um dos pontos cruciais para a questão, a projeção do irrepresentável trabalha e ocupa o espaço antes ocupado pela tradicional

⁵ No texto original, “il y a eu”, “um aconteceu” ou “um havido” (N.A).

luta por regular a mimese⁶, ou seja, por regular o que é representado de sua representação. A instrumentalização dessa noção, atribuída principalmente às considerações de Lyotard, repete o mecanismo passado deslocando o problema já posto para um imaginário de que existe aquilo que é impossível de representar.

Na esteira de um retorno estético atualizado de Kant, embora centralmente preocupado com o tema da reconfiguração das vanguardas, da crise do capitalismo e dos discursos que sobrecarregaram o século XX, Lyotard reconsidera os efeitos do conceito de sublime como um modo de sensibilidade particular característico da modernidade, ou mesmo de seu esgotamento.

O sublime talhado por Kant e Burke, amálgama de sensações contraditórias como prazer e dor, exaltação e declínio, belo e impuro, é marca instaurada do romantismo e abertura expressiva das possibilidades de triunfo modernistas. O inapresentável moderno para Lyotard resgata a dimensão do sublime no sentido de fazer com que a arte se liberte do senso comum perceptivo e do domínio da natureza sobre seu processo de produção, libertando-se, em último grau, de toda a representação empírica e/ou orientada. Na concepção de Lyotard, portanto, o sublime aparece como a estética da modernidade em que a experiência humana transcende a historicidade do sujeito. Ou seja, a experiência se vincula, no percurso moderno da arte, mais intensivamente ao aparato estético do que ao campo da história.

Fora da obrigação com a história, livre da simbologia ontológica acumulada pela tradição materialista, a arte moderna, aquém da representação, flutua, em tese, no vazio metafísico da contemporaneidade. Desse modo, segundo Lyotard, o irrepresentável, o inexprimível, não coabitam um espaço inalcançável; mas sim se articulam no próprio devir projetado no aqui e agora. O que pode parecer antagônico resolve-se por meio da ressalva de que o vazio contemporâneo se trata de uma potente máquina de devires; porque por ele, ao contrário do que se pode pensar, trabalham forças de criação.

Com a estética do sublime projetada pelo autor, as artes não precisam se preocupar em “suscitar sentimentos de beleza, imitando modelos já conhecidos. Elas devem buscar efeitos intensos, combinações surpreendentes, chocantes, para que aconteça algo, Ocorra algo (dentro do expectador, na imaginação) ao invés do nada”. (ROSSETTI, 2014, p. 35). O vazio de Lyotard, nessa esfera, não se configura como um anestesiado mergulho no nada; é antes um vazio emancipador das amarras tradicionais representativas onde se projetam os dispositivos que atuarão num porvir muito próximo.

“O sentimento do sublime é absolutamente grande, uma exigência do aumento da nossa alma para que ela se adapte ao infinito e, como para Kant, impossível de presentificação – [...] e desafia a Ideia frente ao desastre da imaginação” (ROSSETTI, 2014, p. 35). Se, para Lyotard, reconfigurar o sublime significou no trabalho das vanguardas modernas se desamarrar das exigências miméticas da arte, a estratégia de surpreender o expectador e afetar suas premissas e juízos passou a ser, por sua vez, o

⁶ “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. Tais imitações não se enquadram nem na verificação habitual dos produtos das artes por meio de seu uso, nem na legislação da verdade sobre os discursos e as imagens [...] repito, a mimesis não é a lei que submete as artes à semelhança. É, antes, o vinco na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis. Não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade das artes” (RANCIÈRE, 2009, p. 30-31).

respaldo teórico que tomou o lugar das conveniências e regulagens típicas que serviam para separar o que era arte do que não poderia ser. O irrepresentável, nesse sentido, parece servir ao desejo de uma nova totalidade, apesar de Lyotard negar a constituição de uma síntese imaginativa; pois, ao se colocar como contrário ao que supostamente é representável, passa a prever uma conjunção do impossível antes negado com o possível já antes previsto, formando uma estrutura total que, portanto, inclui também seu fora. Noutras palavras, a presença do irrepresentável, agora prevista como possibilidade moderna da arte, junto à maneira representativa (incluindo suas problemáticas de execução e regulagens), cria, à beira de uma gratuidade às vezes traiçoeira, um tipo de transcendência idealista em que tudo transita e é aceito, seja pela via das manifestações representativas, seja pela tarefa de surpreender e pelas forças sorrateiras de interesse mercantil, institucional ou midiático que atravessam tal paradigma.

Não se trata, diga-se de passagem, de desdizer o avanço de que tudo possa ser arte, e muito menos de que nada mais possa ser arte atualmente; mas se trata, sim, de tentar refletir sobre o que pode agir por trás da crença de que uma totalidade, seja qual for, possa ser neutra. Embora Rancière não entre exatamente nessas questões, é pertinente, da mesma maneira, colocá-lo em contraste com a posição de Lyotard.

Novamente parece ressoar a questão trazida na abertura de “Se existe o irrepresentável”, a propósito de sob quais condições é possível declarar – e partilhar – certos acontecimentos irrepresentáveis. Apresenta-se, de antemão, um dos princípios mais acertados para Rancière: trata-se o irrepresentável de um caso de regulagem de representação.

Um exemplo anterior estudado pelo autor, em análise sobre o *Édipo* de Pierre Corneille (1659), ilustra muito bem a questão a respeito dessa regulagem e mostra, sobretudo, como tal indagação acerca da crise da representação já era desde sempre vivenciada por meio de outros modos de tratamento. Em princípio, sua versão da famosa peça de Sófocles seria irrepresentável na cena neoclássica francesa por três razões fundamentais: “o horror fisicamente provocado pelos olhos furados de Édipo, o excesso de oráculos que antecipam o desenrolar da intriga e a ausência de uma intriga amorosa” (RANCIÈRE, 2012, p. 122). A questão, antes de uma mera adaptação para o contexto da época, diz respeito à representação como tal. Concerne à mimese a partir de uma poíesis e uma aísthesis, isto é, uma maneira de fazer e uma economia de afetos. Toda repulsa gerada pelas três razões acima depende de uma só desregulagem para a representação teatral, que remete à presença crua dos corpos e à sua visibilidade, até porque o texto original da peça era lido e muito apreciado na França de Corneille. No caso da montagem direta da peça de Sófocles, o público teria pela frente demasiada porção de visível e inteligível, o que estaria em desacordo pleno com suas convicções. Haveria saber demais nos oráculos. Conforme Rancière (2012, p. 121), por fim, haveria uma desregulagem avassaladora com a realidade francesa do momento. Faltaria, por sua vez, um tipo de ligação que gerasse interesse entre o visto e o não visto, o esperado e o imprevisto, “próprio também para regular a relação de distância e proximidade entre palco e plateia” (RANCIÈRE, 2012, p. 121).

Antes de seguirmos com o percurso desse desenvolvimento, até então apenas introdutório e panorâmico, analisemos algumas das colocações de Rancière sobre a elaboração histórica da noção de representação.

2. Do tradicional ao incerto: a história das regulagens e a abertura da representação

Dirá Rancière que a obrigação geral representativa consiste, desde suas primeiras aparições enquanto noção conceitual, em três considerações elementares. A digressão parte da dramaturgia mais elementar à literatura moderna. Antes de tudo, tratou-se a representação de uma dependência do visível em relação à palavra. Tal dependência, é claro, pode variar constantemente de intensidade, de afinidade e de camuflagem. A palavra, portanto, é um fazer ver, cabendo-lhe organizar o visível desdobrando um ainda não visível, ou um quase visível, em que se fundem duas operações: uma de substituição, “que põe diante dos olhos o que está distante do espaço e no tempo”; e outra de manifestação, “que faz ver o que é intrinsecamente subtraído à vista, os mecanismos íntimos que movem personagens e acontecimentos”. A palavra, portanto, faz ver, mas segundo um regime de subdeterminação, não dando a ver “de verdade” (RANCIÈRE, 2012, p. 123). O procedimento comum da representação, internamente duplo, utiliza-se dessa subdeterminação ao passo que busca mascará-la, para dar a impressão de que nada foi subdeterminado.

A próxima consideração se dirigiu a uma segunda regulagem: a da relação entre saber e não saber, entre agir e padecer, isto é, entre posições ativas e passivas. Rancière (2012, p.124) esclarece aonde quer chegar ao definir que “a representação é um desdobramento ordenado de significações”. Evidentemente, essa proposição já pertence à *Poética* de Aristóteles, a partir da relação regulada entre o que compreendemos e o que advém da surpresa. Trata-se, agora, do antigo jogo entre peripécia e reconhecimento, aliado a outro jogo de esconde-esconde com a suposição de uma verdade. Antes da lógica ordenada pela peripécia, há “esse jogo entre um querer saber, um não querer dizer, um dizer sem dizer e uma recusa de ouvir” (RANCIÈRE, 2012, p. 125).

Vê-se pela frente outra vez a fundante interrogação platônica, que também foi a de Sófocles: qual é, para os mortais, a utilidade de conhecer as coisas que concernem aos imortais? Ao revés desse princípio, era justamente isso que Aristóteles tentava excluir do campo da tragédia, assim constituindo a ordem representativa material que permaneceu ao longo dos séculos seguintes: “fazer passar o pathos ético do saber para uma relação regulada entre poiesis e aisthesis, entre um arranjo de ações autônomo e a atribuição de afetos específicos à situação representativa, e somente a ela” (RANCIÈRE, 2012, p. 125). Se voltarmos ao exemplo de Corneille, em sentido restrito, já havia como perceber certo confronto do autor com a ordem do irrepresentável, porque Corneille foi obrigado a encarar a grande problemática de regular mimese, poiesis e aisthesis, ou seja, representar, fazer e afetar. De acordo com o que Rancière dá a entender, são as medidas tomadas pelo autor que moldarão a efetividade da representação num contexto específico. E, nesse viés, cabe sublinhar a relevância da composição etimológica do termo representação, do latim *representatio*, que significa apresentar a coisa (*res*). Nota-se, de passagem, que a definição do termo é muitas vezes confundida com a definição de reapresentar, isto é, apresentar algo novamente. Tal aparente minúcia pode levar de fato à má interpretação do conceito, pela via de compreendê-lo como sinônimo de imitação ou de uma transposição total da coisa em si *original* para um simulacro sem essência que só tem por função repetir insuficientemente essa suposta coisa real. Assim, o que parece ser uma grande chave de

compreensão ao pensamento de Rancière,

representação não é o ato de produzir uma forma visível; é o ato de dar um equivalente, coisa que a palavra faz tanto quanto a fotografia. A imagem não é o duplo de uma coisa. É um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, o visível e a palavra, o dito e o não dito. Não é a simples reprodução daquilo que esteve diante do fotógrafo ou do cineasta [ou do escritor] (grifo meu) (RANCIÈRE, 2011, p. 92).

Dito isso, o terceiro e último aspecto da obrigação representativa é sintetizado pela ligação entre a questão empírica do público e a questão lógica autônoma da representação. Essa definição, por sua vez, também funciona como uma determinada regulação da própria realidade. Rancière (2012, p. 126) comenta que “a invenção de ações estabelece fronteira e passagem entre o gozo suspensivo da ficção e o prazer atual do reconhecimento”. A representação primeiro encontra no teatro seu espaço privilegiado, espaço de manifestação e *performance* dedicado por inteiro à presença do ser – criticada antes por Derrida –, porém, “obrigado por essa própria presença a uma dupla contenção: a contenção do visível pelo dizível e a contenção das significações e dos afetos pelo poder da ação – uma ação cuja realidade é idêntica à sua realidade” (RANCIÈRE, 2012, p. 127).

O pensamento de Rancière (2012) autoriza sugerir, portanto, que o irrepresentável, se existe, só pode existir dentro do regime representativo, na sua forma mais ampla. Dentro da mínima representação possível, por assim dizer, que é o que faz termos contato e partilhar qualquer construto de criação. É o próprio regime em si que define suas compatibilidades, assim como suas condições de recepção. É adequado conferir, então, a partir de Rancière (2012), que as ordens representativas, ou melhor, seus regimes, variam com o tempo e com o espaço? Se o que faz da arte de Corneille uma grande arte pelo seu prestígio é a combinação quase perfeita de “invenções destinadas a fazer entrar no enquadramento representativo o que nele não cabia” (RANCIÈRE, 2012, p. 127), resume-se ao “fazer caber” a habilidade de inovar na regulação?

O pressuposto desse “acerto” de regulação tradicional é o de que há temas “que são ou não são próprios à apresentação artística, que convêm ou não convêm a este ou aquele gênero” (RANCIÈRE, 2012, p. 128). E que é possível, sobretudo, tornar próprio o tema impróprio, através de ajustes e transformações, e estabelecer, em último grau, a conveniência que faltava. Trata-se, querendo ou não, de ajustar-se às demandas da vez. Essa é a arte de Corneille, a daquele que se adaptou, por bem ou por mal, digamos, por força ou por vontade – vontade talvez erguida pela própria força. Sua peça não é mais comumente apresentada hoje porque, desde o romantismo, repousamos, conforme Rancière, em valores totalmente inversos, pertencentes a outro regime de arte, o que não significa, contudo, termos esgotado a maleabilidade da noção de representação, assim como suas novas necessidades de regulação, que aí estão ou estão por vir.

3. O surgimento da ideia de antirrepresentação e um salto à democratização da arte

Tendo em vista o regime representativo já desenraizado da escolha determinante

dos bons temas para a arte, a literatura, junto a suas outras linguagens, avança rumo a uma verdadeira ruptura com a hierarquização de seus princípios fundantes e de seus modelos prestigiados mediante certos juízos morais. A guinada do romantismo às categorias do realismo moderno é central nessa mudança. Lembra Rancière que os adultérios das camponesas de Flaubert valem agora tanto quanto os de Teseu ou Édipo. Dessa maneira, perde-se o regramento conveniente entre tema e forma. Amplamente, os temas, desse momento em diante, servem para qualquer forma artística. Coincide, em meio a isso, a fundação do regime estético.

A revolução estética, em linhas gerais, opõe ao modelo representativo uma dupla identidade dos contrários. A potência do fazer da obra – ou, melhor dito no vocabulário atual, seu processo – ganha destaque em relação às prioridades anteriores. Entretanto, o autor se torna de algum modo passivo à esfera do fazer? Ou melhor, à ideia de gênio, à inspiração e a questões similares? A identidade dos contrários é o resumo do gênio para Kant. Compreende-se essa operação a partir da seguinte passagem de Rancière:

O gênio é o poder ativo da natureza que se opõe a toda norma. Mas também é aquele que não sabe o que faz nem como faz. Daí se deduz, em Schelling e Hegel, a conceituação da arte como unidade de um processo consciente e de um processo inconsciente. A revolução estética institui como definição mesma da arte essa identidade de um saber e de uma ignorância, de um agir e de um padecer. A coisa da arte é aí identificada como a identidade, numa forma sensível, do pensamento e do não pensamento, da atividade de uma vontade que quer realizar sua ideia e de uma não intencionalidade, de uma passividade radical do ser-aí sensível (RANCIÈRE, 2012, p. 129).

Contrapõe-se ao regime representativo tradicional não um regime da não representação, da não figuração, mas uma nova concepção desse representar. Uma “fábula cômoda identifica a ruptura antirrepresentativa como passagem do realismo da representação à não figuração: uma pintura que não propõe mais semelhanças, uma literatura que conquistou sua intransitividade contra a linguagem da comunicação” (RANCIÈRE, 2012, p. 129). A fábula a que se refere Rancière – esta ilusão teórica – instaura a passagem da representação que quer se bastar em ser semelhante à nova representação, cuja implicação extrapola a antiga previsibilidade. A antirrepresentação entra em jogo no sentido de ser avessa à representação tradicional, de caráter figurativo, num percurso que prevê como fim a abstração (percurso interminável talvez). Na literatura, é a completude intransitiva, ao máximo distinta da comunicação cotidiana, que se une à ideia e ao desejo dessa abstração.

Estaria então, na escritura, a aparição do irrepresentável numa linguagem mais próxima da poesia, na inversão sintática experimental, na língua estrangeira dentro da própria língua, a qual se refere Gilles Deleuze⁷, ou seja, por tudo que funda uma linguagem própria da literatura? Essa é a concepção do irrepresentável como destino da modernidade. Embora pareça não estar definido do que se trata esse *próprio*. Emancipação figurativa: passo moderno, passo positivo. A perda da experiência inscrita

⁷ “O que a literatura produz na língua já aparece melhor: como diz Proust, ela traça aí precisamente uma espécie de língua estrangeira, que não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração desta língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante. [...] Para escrever, talvez seja preciso que a língua materna seja odiosa, mas de tal maneira que uma criação sintática nela trace uma espécie de língua estrangeira e que a linguagem inteira revele seu fora, para além de toda sintaxe” (DELEUZE, 2011, p. 16-17).

na figuração, entretanto, seu polo negativo.

A fábula, além do comodismo, é também inconsciente. O regime representativo da arte não tem por tarefa produzir semelhanças, mas sim submeter as semelhanças à tríplice obrigação que vimos antes a partir da enunciação de Rancière: modelo de visibilidade da palavra que simultaneamente dá contenção ao visível; regulação entre efeitos de saber e economia de afetos, a ação que identifica o poema ou o quadro por exemplo a uma história; e um regime de racionalidade adequado à ficção, baseado em verossimilhança e conveniência, em resumo. “Essa separação entre a razão das ficções e a razão dos fatos empíricos é um dos elementos essenciais do regime representativo” (RANCIÈRE, 2012, p. 130). Deduz-se, portanto, que a ruptura com a representação não se trata de uma emancipação da semelhança, mas emancipação da semelhança posta de acordo rígido com essa tripla organização consolidada por uma tradição milenar nada democrática. O realismo romanesco emancipa a semelhança dessa representação, arruinando as proporções esperadas e as conveniências fundamentais. E, como já diriam os críticos de Flaubert apontados no texto por Rancière, o realismo distribui tudo no mesmo plano: o que é grande e pequeno, os acontecimentos importantes e os episódios aparentemente sem significação, homens e coisas, entes, tudo passível de imaginação. “Tudo está nivelado, igualmente representável” (RANCIÈRE, 2012, p. 130).

Além do mais, Rancière pretende mostrar, sobretudo em *O efeito de realidade e a política da ficção* (2009), que o ocioso do romance realista é o lugar e o momento de uma bifurcação de momentos. O excesso “realista” é político. A questão é que no romance realista moderno, as partes não estão subordinadas a um todo, à cabeça do corpo que organiza tudo na unidade de uma forma. O novo romance realista, nesse sentido, desobedece e é “um monstro” (RANCIÈRE, 2009, p. 78). O artista é agora um trabalhador, e tudo por ele está embaralhado, como num lance de dados de Mallarmé. Desse modo, a cosmologia ficcional se torna também social, sendo em si e a partir de si sua própria crítica. Para Rancière, isso pode ser chamado de democracia na literatura ou de literatura como democracia. A base da poética representativa é fundada na divisão entre as almas da elite e as almas das classes baixas, servis ou marginais, muitas vezes animalizadas, bestializadas, supérfluas por si só, como são apontados os excessos das suas descrições. A representatividade dessas condições era a de inferioridade e descrédito, da impureza. Ou seja, não interessam para uma análise psicológica conforme o paradigma da grande arte. E é exatamente isso que a ruptura com a lógica da verossimilhança quer denunciar.

Posto de outra maneira, a questão da ficção contém dois outros aspectos entrelaçados entre si. A ficção designa certo arranjo dos eventos, mas também designa a relação entre um mundo referencial e mundos alternativos. Isso não é uma questão de relação entre o real e o imaginário. Isso é questão de uma distribuição de capacidades de experiência sensorial, do que os indivíduos podem viver, o que podem experienciar e até que ponto vale a pena contar a outros seus sentimentos, gestos e comportamentos (RANCIÈRE, 2009, p. 79).

O excesso ao qual se refere Rancière não quer comprovar o real, mas sim a vida, a vida nua, cotidiana; uma poética da vida ainda desconhecida pelas mais diversas representações artísticas. O pobre, o rebaixado sem voz, está agora incluso na ficção, junto a seus dilemas, paixões, particularidades, valores, percepções. “O efeito de

realidade é um efeito de igualdade” (RANCIÈRE, 2009, p. 79). A democracia na literatura por isso amedronta: qualquer um pode sentir qualquer coisa. O excesso descritivo é uma tensão interna que opõe a literatura moderna às regras da velha poética hierarquizante e despótica. Em vez de a descrição obstruir o curso das ações no enredo, ela as divide. A entrada dos excluídos no universo literário forma um novo mundo da sensibilidade, de compartilhamento da igualdade sensorial, como ocorre através de Julien Sorel em *O vermelho e o negro*, “a força de inércia é a força do devaneio plebeu contra as hierarquias sociais” (RANCIÈRE, 2009, p. 86).

A distribuição das importâncias é a única forma inteligível para a democratização literária. É como empreendeu a gravura em relação ao quadro pictórico coberto de aura e restrito a um espaço somente, herdeiro de um sistema hermético de cunho aristocrático, intocável às massas. Assim se sucedeu com a popularização da foto e do cinema. As materialidades do processo de democratização da arte podem ser diversas, porém pertencem a uma mesma política de distribuição e partilha, engajada na destituição das remanescentes ideias de aura – como anteviu Walter Benjamin –, desejosa de popularizar o acesso e o envolvimento do maior número possível de pessoas com a arte, sem incluir nesse movimento uma perda de qualidade dessas mesmas produções, inclusive porque a instância do julgamento crítico não deve se sobrepor a esse passo, que é, simplesmente, outro.

Para a ideia, portanto, da antirrepresentação, nos termos em que o conceito orbita nessa análise, no lugar do visível da palavra orientada, entra em jogo a igualdade do visível que invade o discurso e paralisa a ação. A orientação, nesse nível, parte da ação ao discurso. O “novo visível” não faz ver; ele impõe presença. Mas uma presença já suplementada, contrária à violência envolvida na imposição clássica. A palavra não quer mais se vincular ao gesto que faz ver, que mostra. Agora, não obstante, ela paralisa a ação e absorve as significações para si, passando a ser suficiente. É a abertura ao tempo do regime discursivo, que se fortifica ainda mais no século XX, e releva o discurso de quem discursa e não só de quem está autorizado a discursar. Assim, num olhar equivocado, “recremina-se o novo romance, o romance chamado realista, pelo primado da descrição sobre a ação” (RANCIÈRE, 2012, p. 131).

A descrição é o visível que não faz ver e que desconstrói o império da ação, porque a torna ininteligível. Tudo é absorvido pelas pequenas percepções, e cada uma delas é afetada pela potência do todo. O que, a meu ver, deve ser entendido com certo cuidado, para que não entre em disputa novamente o fetiche pela totalidade. Como lidar com isso passa a ser, em parte, outra preocupação, não menos relevante. Segundo Rancière (2012, p.132), o realismo romanesco, ao contrário do que se disse sobre ser o auge da arte representativa tradicional na literatura, é o completo oposto disso: “Ele consiste na revogação das mediações e das hierarquias representativas”. Aliás, o paradoxo que percorreu o regime estético de Kant a Lyotard foi o de postular a autonomia radical da arte, independente a qualquer regra exterior condicionante, e ao mesmo tempo abolir a separação entre razão das ficções e razão dos fatos.

Desde o surgimento do irrepresentável, os temas não mais são submetidos à regulação representativa do visível e da palavra, nem à identificação do processo de significação à construção de uma história. Lyotard resume esta sentença, de acordo com Rancière, ao falar de uma falha na regulação estável entre o sensível e o inteligível. No entanto, questiono-me sobre quando, na história da arte em geral, essa regulação foi de fato estável. A falha, portanto, é propor a saída do universo da representatividade, que

define critérios rígidos para separar o representável do irrepresentável. A falha está em toda parte em que se coincide uma identidade, uma unidade (mesmo temporária) entre sentido e non-sens com uma identidade entre presença e ausência.

Se o inumano de Lyotard pode autorizar o irrepresentável, como opera um testemunho humano que se propõe a registrar a experiência dita inumana? Quando o testemunho expressa a experiência do inumano, portanto, ele encontra para seu uso uma linguagem já constituída (aceitável/esperada/adequada) do devir inumano, da identidade entre sentimentos humanos e movimentos limítrofes inumanos. É a linguagem na qual a ficção estética se opõe à ficção representativa. Nesse sentido, considera Rancière (2012, p. 137) que “a rigor, seria possível dizer que o irrepresentável repousa justamente aí, na impossibilidade de uma experiência se expressar em sua língua própria”.

4. Especular o irrepresentável: a política ante o desconcerto do intolerável

Para apresentar certos acontecimentos irrepresentáveis, especulemos agora, é preciso uma dupla sub-repção, uma dupla dissimulação, como pensa Rancière (2012, p. 141): “uma diz respeito ao conceito de acontecimento; outra concerne ao conceito de arte. A dupla sub-repção se verifica na construção lyotardiana de uma coincidência entre um impensável no cerne do acontecimento e um inapresentável no cerne da arte”. Ante a tarefa de diferenciar sua estética das anteriores presas à noção de belo, Lyotard garante, por seu *Inhumain* neoplatônico, que a missão das artes é constituir testemunhas de que o indeterminado possa existir. Lyotard, em parte, recupera Kant para sublinhar a impotência da imaginação frente a certos espetáculos que nos elevam para além da lógica fenomênica da natureza. A ideia do sublime para Kant não é a de definitivamente uma arte: é, no entanto, aquilo que nos arranca da esfera dos jogos estéticos para nos alçar à esfera das ideias da razão e da liberdade prática. O sublime exterior à arte de Kant é identificado por Lyotard como um sublime definido no interior da arte.

Tal transformação, ou deslocamento teórico, parece então ter custado caro ao autor *pós-moderno*. “Ora, em Lyotard, essa subdeterminação – a relação frouxa do visível com o dizível – é levada até o limite em que se transforma na indeterminação kantiana da relação entre ideia e apresentação sensível” (RANCIÈRE, 2012, p. 143). Ao colar esses dois sublimes, a renovada arte sublimizadora se torna a arte testemunho do Outro que habita o pensamento. E o que é proposto para o lugar da representação é ainda a inscrição de sua primeira condição, o rastro exposto do Outro que a habita. Do acontecimento em si, a arte sublime atesta o impensável do primeiro choque e também, por sua vez, o impensável projeto de eliminar o impensável. Entretanto, o esquema de Lyotard faz por exato o contrário do que pretende, tirando “consequências de um impensável originário resistente a toda assimilação dialética. Contudo, esse impensável se torna o princípio de uma racionalização integral” (RANCIÈRE, 2012, p. 144), original, como uma totalidade primeira. Sublinhará ainda Rancière (2012, p. 144): “Lyotard radicaliza a dialética adorniana da razão enraizando-se nas leis do inconsciente e transformando a 'impossibilidade' da arte pós-Auschwitz em arte do inapresentável. Mas esse aperfeiçoamento é, em definitivo, um aperfeiçoamento da dialética”. Se representar, como vimos, é apresentar a coisa, o que passa a ser apresentar o inapresentável a não ser um esquema dialético?

É preciso, claro, respeitar a dinâmica inimitativa do acontecimento em si, porém

não o confundindo com o impensável. Nesse desconcerto de posições, creio, é que tal confusão se solidifica. “O acontecimento teve lugar, e é esse ter-acontecido que autoriza o discurso do impensável-irrepresentável” (RANCIÈRE, 2012, p. 145). Para Rancière, o sublime lyotardiano é uma montagem entre um conceito de arte e um conceito que excede a arte. Porém o que excede a arte também se torna uma possibilidade de arte? Ampliam-se, cada vez mais, os paradoxos que se organizam à volta da questão. O retorno do sublime para a teoria, portanto, é negativo; pois não se trata mais da simples impossibilidade de encontrar uma forma material à ideia, mas sim da própria negação disso, resultando na arte dita irrepresentável. Para Hegel, lembra Rancière (2012, p. 146), a desregulagem entre ideia e apresentação sensível não pode criar uma nova arte, mas apenas o fim da própria arte, seu além: “o próprio da operação lyotardiana é reinterpretar esse além, transformar o mau infinito de uma arte reduzida unicamente à reprodução de sua assinatura em inscrição de uma fidelidade à dívida primeira”.

O irrepresentável é, assim, uma forma última, antagonicamente, pois especula “uma adequação entre forma e conteúdo da arte; a ideia de uma inteligibilidade total das formas da experiência humana, incluindo-se as mais extremas; e, enfim, a ideia de uma adequação entre a razão explicativa dos acontecimentos e a razão formadora da arte” (RANCIÈRE, 2012, p. 146). Ou seja, propõe a apresentação de uma nova totalidade, um programa completo e último. E, por aqui, carece lembrar outra vez de Jacques Derrida (2001, p. 100): “uma vez que há o Um, há o assassinato, a ferida, o traumatismo”.

Ao se encaminhar à *conclusão* de seu argumento, Rancière aposta na ideia de que o irrepresentável é oriundo das condições às quais um tema de representação deve se submeter para entrar num particular regime de relações entre o que é mostrado e o que é significado. No regime estético da arte, na generalidade da concepção, a noção de irrepresentável não chega a ter um conteúdo determinável, a não ser a purista conotação de se distanciar do representativo. Predomina, nesse caso, a ausência de uma relação estável e manuseável entre mostração e significação. Isso torna essa dimensão estritamente relevante; no entanto, essa desregulagem exige mais e mais representação, é dizer, “mais possibilidades de construir equivalências, de tornar presente o ausente e de fazer coincidir uma regulamentação particular da relação entre sentido e sem sentido com uma regulamentação particular da relação entre apresentação e retraimento” (RANCIÈRE, 2012, p. 147). A arte antirrepresentativa é, em recente revelação e por constituição, uma arte sem irrepresentável, incluso porque, empiricamente, torna-se arte e representa algo.

O problema aparente é, então, o da irredutibilidade. Segundo Rancière, não há limites intrínsecos para a possibilidade de representação; e, desse modo, não existe linguagem ou forma própria a um tema. Tal desconcerto está de acordo com a existência de certa fé numa linguagem própria da arte e, ainda mais, com a afirmação da singularidade irredutível da transposição de elementos de determinados acontecimentos para a arte. “A alegação do irrepresentável afirma que há coisas que só podem ser representadas num certo tipo de forma, por um tipo de linguagem própria à excepcionalidade. *Stricto sensu*, esta ideia é vazia” (RANCIÈRE, 2012, p. 147). Trata-se de pregar, em último grau, a defasagem da exigência de formas próprias, que respeitem certa exceção e sua – mais defasada ainda – possibilidade de aura.

Ora, o real projeto impossível se localiza, de fato, na ambição de mostrar tudo. Dirá Rancière em “A imagem intolerável”, ao se referir à dimensão do testemunho em relação ao ineditismo do acontecimento:

Aquele que testemunha com um relato aquilo que viu num campo de extermínio trabalha com uma representação, tanto quanto aquele que procurou registrar algum vestígio visível dele. Sua palavra tampouco diz o acontecimento na sua unicidade, que é seu horror diretamente manifestado. Haverá quem diga que esse é seu mérito: não dizer tudo, mostrar que nem tudo pode ser dito (RANCIÈRE, 2011, p. 89).

O fechamento do pensamento do autor sintetiza que o irrepresentável só pode se realizar a partir de uma hipérbole, como se um signo do terror sagrado voltasse para a arte. Essa hipérbole, portanto, apenas aumenta e aperfeiçoa o sistema de racionalização que o irrepresentável pretende denunciar. “A exigência ética de que exista uma arte própria à experiência excepcional obriga a alimentar as formas de inteligibilidade dialética contra as quais se pretende assegurar os direitos do irrepresentável” (RANCIÈRE, 2012, p. 148). E, de todo modo, para aceitar um irrepresentável da arte à altura de um impensável do acontecimento, é necessário transformar esse impensável em inteiramente pensável, como anteviu Badiou, isto é, em inteiramente fundamental segundo o pensamento. “A lógica do irrepresentável só se sustenta numa hipérbole que afinal a destroi” (RANCIÈRE, 2012, p. 148). Considerar que o irrepresentável em arte habita o regime próprio e amplo das possibilidades de representação se trata, por fim, de uma real tomada de posição, sobretudo, política⁸.

O tratamento do intolerável é, assim, uma questão de dispositivo de visibilidade. Aquilo que chamamos imagem é um elemento num dispositivo que cria certo senso de realidade, certo senso comum. 'Um senso comum' é, acima de tudo, uma comunidade de dados sensíveis: coisas cuja visibilidade considera-se partilhável por todos, modos de percepção dessas coisas e significados também partilháveis que lhes são conferidos. É também a forma de convívio que liga indivíduos ou grupos com base nessa comunidade primeira entre palavras e coisas (RANCIÈRE, 2011, p. 99).

Eis, portanto, um digno tratamento do senso comum enquanto elemento partilhável, acessível e democrático, que não pode ser confundido como simplório, como uma aberração ao “bom gosto” ou ao “diferencial inédito”. Crer nisso é, além de promover uma crítica patuscamente aristocrática, crer em mitos como originalidade, univocidade; e, ainda, fechar-se para reflexões acerca daquilo que percorre diversas realidades como comunicável e insistente, que, a meu ver, é matéria de interesse para qualquer sujeito que releve o vínculo da arte em geral com o social. Numa política da metonímia, ao dizer de Rancière (2012, p. 95), elencam-se figuras que redistribuem ao mesmo tempo as relações entre o único e o múltiplo, o pequeno número e o grande número: “Por isso são políticas, se é que a política consiste principalmente em mudar os lugares e a conta dos corpos. A figura política por excelência, nesse sentido, é a metonímia, que mostra o efeito pela causa ou a parte pelo todo”.

Por fim, realizado este percurso, segue a ideia de que os inúmeros dilemas que envolvem a representação são, sem dúvida, centrais à efetividade da categoria do realismo moderno e à imanência política que o atravessa. A crítica que fica de Rancière

⁸ “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. [...] O homem é um animal político porque é um animal literário, que se deixa desviar de sua destinação 'natural' pelo poder das palavras” (RANCIÈRE, 2009, p. 59-60).

ao exagero, à confusão e à gratuidade do uso da noção de irrepresentável ensaia, de modo geral, uma relevante interrogação para a questão dos limites do representável: será, de fato, o problema do irrepresentável antes um problema da ordem das novas demandas de regulação entre o inteligível e à experiência única de um acontecimento?

Cidade do México, 2016.

REFERÊNCIAS

- BADIOU, Alain. Cuestiones de método. In: _____. *El siglo*. Traducción Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2011, p. 11-22.
- DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: *Crítica e clínica*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DERRIDA, Jacques. La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines. In: _____. *L'écriture et différence*. Paris: Éditions du Seuil, 2014.
- _____. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Rio de Janeiro: Loyola, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. A imagem intolerável. In: _____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- _____. O efeito de realidade e a política da ficção. *Novos Estudos: CEBRAP* São Paulo, n. 86, p. 75-90, mar. 2010.
- _____. Se o irrepresentável existe. In: _____. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- ROSSETTI, Micaela Lüdke. Burke, Kant e Lyotard: reflexões acerca do sublime. *Palíndromo*, Florianópolis, UDESC, n. 12, p.22-40, jul./dez. 2014.
- SIM, Stuart. *Lyotard y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa, 2004.