>Declinações sobre o ser-em-comum e a partilha do sensível (a partir de Jacques Rancière)

>Declinations about being-in-common and the distribution of the sensible (according to Jacques Rancière)

por Alexandra João Martins

Bolsista de doutoramento em Estudos Artísticos – Arte e Mediações da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova Lisboa com o apoio financeiro da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BD/148652/2019). E-mail: alexandrajoamartins@gmail.com. ORCID: 0000-0002-8980-3533.

Resumo

O presente ensaio procura estabelecer a relação entre estética, política e comum que atravessa todo o pensamento de Jacques Rancière, convocando ainda alguns autores contemporâneos como Georges Didi-Huberman ou Giorgio Agamben. Tentar-se-á ainda compreender de que modo o ser-entre rancièriano se distingue radicalmente do ser-com ou ser singular plural proposto por Jean-Luc Nancy, muito embora ambos se fundam na noção de intervalo. Por fim, as imagens cinematográficas iluminarão, como um paradoxal espectro, todo o ensaio – quer através de Rancière, quer de Didi-Huberman –, que terminará com uma proposta para uma radical teoria da montagem do comum (a teoria da montagem à distância, do realizador arménio ArtavazdPelechian), a partir da análise do filme “Nós” (1969).

Palavras-chave: Comum. Política. Cinema. ArtavazdPelechian. Jacques Rancière.

Abstract

The presente essay aims to establish a relation between aesthetics, politics and common that goes through Jacques Rancière's thought, convoking some Other contemporary authors such as Georges Didi-Huberman or Giorgio Agamben. Na attempt will also be made to understand how Rancière's being-in-between radically differs from the being-with or singular plural being proposed by Jean-Luc Nancy, eventhough both are founded on the notion of interval. Finally, cinematographic images will illuminate, like a paradoxical spectrum, the whole essay – whether through Rancière or Didi-Huberman – that will end up with a proposal for a radical theory of the montage of the common (the theory of montage at a distance, by the Armenian diretor Artavazd Pelechian) through the analysis of the film “Us” (1969).

Keywords: Common. Politics. Cinema. ArtavazdPelechian. Jacques Rancière.

> Artigo recebido em 04.08.2021 e aceito em 27.09.2021.

1. Abertura

Boa parte do pensamento de Jacques Rancière é fundado sob uma ideia de comum. Ideia e ainda não conceito, já que Rancière se escusa quase sempre a conceptualizar (função operativa) este termo, privilegiando as noções de partilha ou, designadamente em ensaios políticos, de colectividade e comunidade para se referir a acontecimentos comuns ou em comum. Tal preferência merece, desde logo, uma breve reflexão. Se, por um lado, o termo partilha consagra em si mesmo a acção e a sua finalidade, acumulando a função de verbo (*partager*) e de substantivo (*le partage*); por outro lado, o termo comum (adjectivo substantivado cuja operatividade realiza a sinonímia de *comunidade do sensível* ou de *comunhão*) limitar-se-ia a uma função substantiva (já que o verbo derivativo mais aproximado seria *comungar*, expressando uma índole evidentemente religiosa). Assim sendo, a noção de partilha surge como um elemento autónomo que se realiza em si mesmo e a si mesmo, como sujeito de uma acção sendo o seu próprio agente. Terá o comum a mesma força operativa estando desprovido dessa função predicativa?

A *partilha do sensível* tem-se revelado o conceito charneira na sistematização do pensamento rancièriano, desdobrando-se e reflectindo-se nas demais propostas do autor, nomeadamente nos modelos pedagógicos da emancipação e na proposta de reconfiguração do sensível tanto através das noções de dissenso quanto de regime estético das artes. Ou seja, defenderemos que a partilha do sensível *se dá* no regime estético das artes, através da emancipação dos intervenientes e da produção de um dissenso. Primeiramente, aflorar-se-ão tais conceitos em confronto com a possibilidade de um ser-em-comum no âmago do pensamento rancièriano, estabelecendo, simultaneamente, diálogos com alguns autores contemporâneos, como Giorgio Agamben ou Georges Didi-Huberman. Posteriormente, tal regime estético do sensível será colocado em *comum* com o conceito de *ser-com*, como proposto por Jean-Luc Nancy, procurando, assim, abrir caminhos perante a questão: o que está em comum numa comunidade, no regime da partilha do sensível?

2. Da partilha e da política

Para Jacques Rancière, é questão de partilha porque há, justamente, alguém que *toma parte* [comunga] na esfera do sensível e há algo que é partilhado [partição e repartição], como no acto de governar e de ser governado, que se poderia resumir, então, na figura da assembleia de cidadãos, como afirma o autor em *Le Partage du sensible: esthétique et politique* (2000). Porém, a proposta de Rancière foca-se num movimento precedente, aquele em que é decidido quem toma ou quem não toma parte dessa esfera, recorrendo designadamente à figura do escravo que não pode *senão* estar a trabalhar¹². Figura esta que será, a montante, aquela que Rancière designa como “parte dos sem-parte” em *La Mésentente* (1995) e em *Aux Bords du politique* (1990). De acordo com Rancière, o sujeito político democrático – *demos*, ou seja, “o sujeito da identidade da parte e do todo”; “a conta do incontável”³ – aparece no lugar onde toma parte – ainda que não tome voz, já que tal aparecer pode suceder numa esfera pré-enunciativa, de ordem estética⁴ – onde não tem parte, produzindo, assim, um hiato, um litígio, na ordem estabelecida pressuposta (*arkhé*). Nesta última, existem disposições sociais específicas a ocupar (dominador/ dominado, opressor/ oprimido, ricos/ pobres etc.) aproximando-se, segundo o autor, do dispositivo policial – “a actividade que coloca um corpo no seu lugar e na sua função”⁵. Neste sentido do *político*, tais disposições e lugares seriam preenchidos, tanto quanto possível, na totalidade de modo a prevenir ou erradicar a “parte dos sem-parte”, os “incontados”.

Pelo contrário, a *política* – como proposta por Rancière – não se constitui nem através de corpos colectivos, nem de grupos ou de classes sociais, mas antes através do desfasamento operado pelos indivíduos que lhes pertencem, por exemplo, os proletários, face à sua própria condição e através da qual se afirmam como “uma classe de incontados que apenas existe na declaração pela

¹²Como o próprio afirma, “a partilha do sensível faz ver quem pode ter parte do comum em função daquilo que faz, do tempo e dos espaços nos quais essa actividade se exerce”. In Jacques Rancière, *Le Partage du sensible: esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 13.

²À excepção dos casos assinalados, tradução nossa.

³*Idem*, *La Mésentente: politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995, p. 63.

⁴“Este regime estético da política é propriamente aquele da democracia, do regime de assembleia dos artesãos, das leis escritas intangíveis e da instituição teatral”. In *Idem*, *Le Partage du sensible: esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 15.

⁵*Idem*, *La Mésentente: politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995, p. 62.

qual se contam a si mesmos como os que não são contados”⁶; “o que é subjectivado não é nem o trabalho, nem a miséria, mas a pura conta dos incontados, a diferença entre a distribuição desigual dos corpos sociais e a igualdade dos seres falantes”⁷. Numa lógica disruptiva, a este processo de subjectivação corresponde sempre um processo de exposição de um dano. Como afirma ainda Rancière:

a política, em geral, é feita desses *descontos* (*mécomptes*), é obra de classes que não são classes, que inscrevem sob o nome particular de uma parte excepcional ou de um todo da comunidade (os pobres, o proletariado, o povo) o dano que separa e reúne duas lógicas heterogêneas de uma comunidade⁸.

Ora, a proposta repete-se: do mesmo modo que os sem-parte tomam parte enquanto tais, os incontados são contados enquanto tais – figuras de subjectivação política.

Reconhecendo a bifurcação inclusão-exclusão como um dos pressupostos originários da política, Giorgio Agamben – sob o ditado de “uma íntima solidariedade entre democracia e totalitarismo”⁹ – apresenta os conceitos de *vida nua* e *estado de exceção*, na senda da biopolítica foucauldiana. Numa passagem particularmente elucidativa de *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*, o autor sustenta que tal “ambiguidade” poderá ser encontrada na própria semântica, “tão difusa e constante”, do termo “povo” e que este incluiria “uma oscilação dialéctica entre dois pólos opostos: de um lado, o conjunto Povo como corpo político integral”, sujeito unitário; “de outro, o subconjunto povo como multiplicidade fragmentária de corpos carentes [...]”; num extremo, o estado total dos cidadãos integrados e soberanos, no outro, a escória – corte dos milagres ou campos – dos miseráveis, dos oprimidos, dos vencidos”¹⁰. Para o autor, o conceito polarizado de povo apresenta em si mesmo a complexa relação entre os dois extremos, consagrando a cisão fundamental onde será possível reconhecer os pares categoriais originários –vida nua (povo) e existência política (Povo), exclusão e inclusão, *zoé* e *bíos*: “o ‘povo’ carrega, assim, desde sempre, em si, a fractura biopolítica fundamental. Ele é aquilo que não pode ser

⁶*Ibidem*.

⁷*Ibidem*, p. 63.

⁸*Ibidem*.

⁹Giorgio Agamben, *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua* (ed. orig. 1995), tradução de Henrique Burigo, Belo Horizonte, UFMG, 2007, p. 18.

¹⁰*Ibidem*, p. 184.

incluído no todo do qual faz parte, e não pode pertencer ao conjunto no qual já está desde sempre incluído”¹¹.

Ora, se para Agamben tal zona de indistinção limiar constituiria o permanente estado de excepção¹² da contemporaneidade, de uma biopolítica ainda subsidiária das sociedades totalitárias, numa perspectiva um tanto ou quanto teleológica – recorrendo aos textos de Hannah Arendt, sobre a experiência do Holocausto, para afirmar a “transformação da política em espaço da vida nua (ou seja, em campo)”¹³ – que captura e desactiva o indivíduo; por sua vez, Rancière compreende essa zona, isto é, esse intervalo, como o espaço diferencial onde se torna possível a subjectivação política, onde o sem-parte toma parte enquanto tal, numa posição entre dois, *in-between*, *ser-entre*. “Proletários foi o nome ‘próprio’ de pessoas que estavam *juntas* na medida em que estavam *entre*: entre diversos nomes, estatutos ou identidades; entre a humanidade e a inumanidade, a cidadania e sua recusa”¹⁴. Tal processo de subjectivação – “a formação de um *um* que não um *si*, mas a relação de um *si* com um outro”¹⁵ – e (des)identificação – “somo-lo *e* não o somos”¹⁶ [nós, primeira pessoa do plural mas nome impróprio] – permite a actualização da igualdade, ou seja, a manifestação de um dano do mundo, constituindo pois um lugar *do* comum (“[...] a política tem que ver com nomes ‘impróprios’”¹⁷ [diríamos, até, impessoais¹⁸]).

¹¹*Ibidem*.

¹²Agamben aflora este conceito numa passagem da mesma obra: “A excepção é uma espécie da exclusão. Ela é um caso singular, que é excluído da norma geral. Mas o que caracteriza propriamente a excepção é que aquilo que é excluído não está, por causa disto, absolutamente fora da relação com a norma; ao contrário, esta se mantém em relação com aquela na forma de suspensão. A norma se aplica à excepção desaplicando-se, retirando-se deste. O estado de excepção não é, portanto, o caos que precede a ordem, mas a situação que resulta da sua suspensão. Neste sentido, a excepção é verdadeiramente, segundo o étimo, capturada fora (*ex-capere*) e não simplesmente excluída” *Ibidem*, p. 25; “[...] o campo, como puro, absoluto e insuperado espaço biopolítico (e enquanto tal fundado unicamente sobre o estado de excepção, surgirá como o paradigma oculto do espaço político da modernidade, do qual deveremos aprender a reconhecer as metamorfoses e os travestimentos”. *Ibidem*, p. 129.

¹³*Ibidem*.

¹⁴Jacques Rancière, *Nas Margens do político* (ed. orig 1990), tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo, Lisboa, KKYM, 2014, p. 72.

¹⁵*Ibidem*.

¹⁶*Ibidem*, p. 73.

¹⁷*Ibidem*.

¹⁸Este nome impróprio aponta para a quarta pessoa do singular, esse impessoal deleuziano que não se submete (ou sujeita) a uma qualquer organização do espaço, do tempo, nem do eu identitário; deixa de haver uma pessoa (primeira pessoa do plural) em próprio daí Rancière

Ora, tal lugar comum da política rancièriana, do *ser-em-conjunto* [*être-ensemble*], não é da ordem do consenso, assentando, ao invés, na lógica disruptiva – litigiosa, para usar os termos do autor – do dissenso, ou seja, um dissenso como “manifestação de uma distância, de um desfasamento do sensível a si mesmo”¹⁹. A manifestação política não se constituiria, pois, através de uma acção comunicacional de confronto de opiniões, mas antes por dar a ver aquilo que não tinha razão para ser visto, *ao acolher um mundo no seio de um outro mundo*²⁰. Eis a principal motivação pela qual Rancière tem vindo a atribuir um valor político à obra cinematográfica de Pedro Costa. Desta, privilegia uma cena do filme *Juventude em Marcha* (2006), na qual Ventura – operário cabo-verdiano que participara na construção do edifício da Fundação Calouste Gulbenkian – visita o museu dessa fundação, manifestando-se, aí, um dissenso. Então, e através da presença de Ventura – que rodeado de pinturas de Van Dyck e Rubens atenta ao tecto –, o “mundo antigo e tranquilo” do museu acolhe o “mundo” da azáfama dos bairros populares, para nos fazer lembrar que “os prazeres da arte não são para os proletários, nem para os operários que os construíram”²¹. Deste modo, e de acordo com Rancière, a situação de Ventura apresentaria o seguinte paradoxo: tendo limpadado o pântano que ali existira anteriormente, tendo ajudado a edificar o museu, “está no seu lugar neste sítio onde está deslocado”²². Ainda de acordo com Rancière, tal dissenso poderá ainda ser compreendido na própria poética de Pedro Costa na medida em que esta acolhe, numa mesma atmosfera sensível (um certo enquadramento, uma certa luminosidade etc.), os quadros flamengos da instituição e as naturezas-mortas dos bairros da periferia lisboeta que os precedem: “a arte pendurada nos museus não é apenas ingrata em relação ao construtor de museus. É também

afirmar “somo-lo”, já não somos propriamente nós; sobre o impróprio: “Nós não nos podíamos identificar com esses Argelinos”, afirma Rancière, referindo-se ao episódio em que argelinos foram espancados pela polícia francesa, em 1961, “mas podíamos pôr em causa a nossa identificação com o ‘povo francês’ em nome do qual eles foram mortos. Podíamos, pois, agir como sujeitos políticos no intervalo ou na falha entre duas identidades, sem que pudéssemos assumir qualquer uma delas. Este processo de subjectivação não tinha nome próprio [...]”. In Jacques Rancière, *Nas Margens do político* (ed. orig. 1990), tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo, Lisboa, KKYM, 2014, p. 73. Cf. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 342.

¹⁹*Ibidem*, p. 148.

²⁰*Ibidem*.

²¹Jacques Rancière, *Os Intervalos do cinema* (ed. orig. 2011), tradução de Luís Lima, Lisboa, Orfeu Negro, 2012, p. 167.

²²*Ibidem*.

avarenta em relação à riqueza sensível da sua experiência, como aquela que a luz faz brilhar nas casas mais miseráveis”²³.

É de uma tal “relação de mundos” que se faz a política, quando “aqueles que não têm direito a ser contados como seres falantes se fazem contar e instituem uma comunidade pelo facto de colocarem em comum o dano”²⁴, rompendo com a ordem da dominação e expondo o litígio. Ora, para Rancière, a política é da ordem do acontecimento²⁵, por isso, quando tais subjectivações procuram inscrever-se de forma institucional acabam por resvalar para estados de dominação, e para a esfera da polícia²⁶. Por sua vez, o político é “o terreno de encontro entre a polícia e a política”²⁷.

3. Da emancipação ao comum

A política rancièriana nos vários domínios – quer das artes, como é tratada em *Le Spectateur émancipé* (2008), quer da educação, como em *Le Maître ignorant* (1987) – assume-se como processo de emancipação, ou seja, como “verificação da igualdade de qualquer ser falante com outro”²⁸, que não é senão um processo de subjectivação, como acima descrito, atestando o sistema quasi-enclausurado do autor, no qual o aparelho conceptual se forma a partir de declinações de um mesmo conceito: emancipação, dissenso, partilha do sensível etc. Retomando: tal verificação da igualdade não procederá pela manifestação de determinada categoria – trabalhadores, mulheres, negros etc. – mas sim através da construção de uma universalidade anónima, “de um próprio

²³*Ibidem*, p. 169.

²⁴*Idem*, *La Mésentente: politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995, p. 49.

²⁵E considere-se, nesta leitura, o conceito deleuziano de acontecimento: “Nada mais subsiste para lá do acontecimento, o único Acontecimento, Eventum tantum para todos os contrários, que comunica consigo pela sua própria distância”. In Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1997, p. 207.

²⁶Ao que vulgarmente se designa política, Rancière determina como polícia: “Chama-se geralmente política ao conjunto de processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das colectividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição. [...] Proponho chamar-se polícia”. In Jacques Rancière, *La Mésentente: politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995, p. 51.

²⁷*Idem*. *Nas Margens do político* (ed. orig. 1990), tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo, Lisboa, KKYM, 2014, p. 69.

²⁸*Ibidem*, p. 70.

impróprio”: “o nome de uma categoria que é vítima de um dano e invoca os seus direitos é sempre o nome do anónimo, o nome de qualquer um”²⁹.

Para Rancière, na esfera do policial, o cenário político surge como um palco de operações no qual há uma distribuição rígida e “harmoniosa” dos papéis, assentando numa estrutura binária que opõe sempre duas categorias: “aqueles que possuem uma dada capacidade e aqueles que não a possuem”³⁰, isto é, rico/ pobre, artista/ espectador, mestre/ aluno. À prática pedagógica do embrutecimento, assente numa distância radical e quase intransponível entre o mestre e o ignorante, na qual este último aprende a sua própria incapacidade, e numa lógica da transmissão, Rancière, a partir de Joseph Jacotot, opõe a prática pedagógica da emancipação intelectual que, tal como na política, implica um processo da verificação da igualdade das inteligências, que “não significa um igual valor de todas as manifestações de inteligências, mas a igualdade da inteligência relativamente a si mesma em todas as suas manifestações”³¹. De acordo com o autor, a inteligência seria, em todo o caso, uma questão de tradução e de reconhecimento de signos, baseada numa experiência empírica (p. e.: reconhecimento por parte de um iletrado de uma oração escrita) que necessita de ser comunicada. Assim, a única distância a colmatar é “entre aquilo que já sabe e aquilo que ainda ignora mas que pode aprender”³².

Importa aqui também compreender o diálogo estabelecido por Georges Didi-Huberman (2010), com esta noção de emancipação, traçado a partir do trabalho do realizador Harun Farocki. Numa revisitação etimológica do termo, o autor apresenta a noção de *mancipare* que significaria vender e o derivativo *mancipium* que seria a coisa adquirida em propriedade privada, retirada da esfera da *res publica*, nomeadamente os escravos na época romana. Por outro lado, apresenta a noção *ex-mancipare*, que estaria relacionada directamente com a *imago* romana, a qual, sendo “uma prática genealógica (familiar) fundada na noção (política) de *dignitas* republicana”³³, estaria fora do circuito de venda e, portanto, seria necessariamente ex-mancipada. Assim, Didi-Huberman faz

²⁹*Ibidem*.

³⁰*Idem*, *O Espectador emancipado* (ed. orig. 2008), tradução de José Miranda Justo, Lisboa, Orfeu Negro, 2010, p. 22.

³¹*Ibidem*, p. 18.

³²*Ibidem*, p. 19.

³³ Georges Didi-Huberman, *Remontagesdutemps subi: l'oeil de l'histoire 2*, Paris, Minuit, 2010, p. 121.

corresponder à noção de *mancipare* a acção de *tomar alguém com a mão*, ou seja, possuí-la, torná-la sua propriedade privada; contrariamente, a noção de *emancipare* seria *tomar alguém pela mão*, para “o guiar rumo a uma zona franca, um espaço de liberdade, onde não será ‘possuído’ por ninguém”³⁴. Apesar do tom crítico face ao texto de Rancière, Didi-Huberman acaba por não se desviar de forma evidente das ideias por ele propostas, algo que tentarei expor de forma sucinta. Por um lado, ao assumir que as *imagens tomam posição*, Didi-Huberman consagra-lhes uma existência autónoma, essa terceira coisa autónoma de que fala Rancière entre o espectador e o actor. Por outro lado, o autor concebe a emancipação – no âmbito da fabricação de uma imagem – como o gesto capaz de “*assumir a deslocação em direcção a uma zona de possibilidades abertas, uma zona franca*”³⁵, permitindo ao espectador traçar o seu próprio caminho, a sua “leitura pessoal”³⁶, através de uma remontagem imaginativa e ainda “abrir o sentido (a significação) [das imagens] aos sentidos (às sensações) apurados do espectador”³⁷. Ora, para Rancière, como já vimos, o mestre ignorante é justamente aquele que é “capaz de o ajudar [o aluno/ o espectador] a percorrer este caminho” entre aquilo que já sabe e aquilo que ignora mas pode aprender, ordenando-lhe que se aventure “na floresta das coisas e dos signos” tratando de “abolir toda a rigidez e hierarquia das posições”³⁸.

*

De que modo a emancipação se relaciona com o comum, com o impróprio? Ao não pressupor um fio do conhecimento que se transmite directamente e de forma idêntica do mestre para o ignorante, no qual “o aluno deve *aprender* o que o mestre lhe *ensina*” por via da instrução, a emancipação, como proposta por Rancière, potencia um espaço comum no qual o “aluno aprende do mestre algo que o próprio mestre não sabe”³⁹. O comum acontece aí,

³⁴*Ibidem*, p. 131.

³⁵*Ibidem*.

³⁶Harun Farocki apud Didi-Huberman, *ibidem*, p. 125.

³⁷*Ibidem*, p. 120.

³⁸ Jacques Rancière, *O Espectador emancipado* (ed. orig. 2008), tradução de José Miranda Justo, Lisboa, Orfeu Negro, 2010, p. 20.

³⁹*Ibidem*, p. 23.

nesse intervalo, nesse entre-dois, enquanto “coisa autónoma”⁴⁰, que não é passível de ser transmitida mas apenas partilhada:

existe sempre, entre o mestre ignorante [como com o actor] e o aprendiz emancipado [como com o espectador], uma terceira coisa – um livro [uma peça] ou qualquer outro texto escrito [ou improvisado] – algo que é estranho tanto a um como ao outro e a que ambos podem remeter-se para verificarem *em comum* aquilo que o aluno viu, aquilo que diz do que viu e o que pensa do que viu⁴¹.

No mesmo sentido, não é por se desenrolar diante de uma plateia, de um corpo colectivo de espectadores, que o teatro se pode basear no pressuposto de que é em si mesmo comunitário. O comum do teatro – mas não circunscrito a este – reside precisamente num poder comum da igualdade das inteligências, no “poder que cada um ou cada uma tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de ligar o que percebe à aventura intelectual singular que os torna semelhantes a todos os outros na medida em que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra”⁴², que simultaneamente liga os indivíduos entre si e os singulariza: “a capacidade dos anónimos, a capacidade que faz com que cada um(a) seja igual a todo(as) os (aos) outro(as)”⁴³, nesse poder emancipatório de traçar as suas próprias associações e dissociações. Como afirma Silvina Rodrigues Lopes, “é na relação com o outro, no ser-em-comum, que se afirma o não-comum da singularidade, aquilo que não depende de nenhum modelo, critério ou valor”⁴⁴.

Reconfigurações do sensível, reordenações do mundo sem fim, que a arte abriga e que tratam de “preservar o potencial de mudança, de diferenciação infinita, de acolher o exterior sem o reduzir a um ‘ser como’, sem anular nele o excedente, a sua mudez e as possibilidades infinitas de relação que nela se abrem”⁴⁵. Para a autora, “a salvaguarda da liberdade” – que aqui relacionamos directamente com a questão emancipatória rancièriana – “[...] só pode decorrer de uma força do pensamento capaz de, pela sua potência de interrupção, abrir

⁴⁰*Ibidem*, p. 24.

⁴¹*Ibidem*.

⁴²*Ibidem*, p. 27.

⁴³*Ibidem*, p. 28.

⁴⁴ Silvina Rodrigues Lopes, *Literatura, defesa do atrito* (ed. orig. 2003), Lisboa, Língua Morta, 2017, p. 10.

⁴⁵*Ibidem*.

espaços vazios no manto da cultura e impedi-la de ser inteiramente dominada pelo emaranhado das trocas sociais”⁴⁶.

Do mesmo modo que Rancière critica uma relação de causa-efeito entre aquilo que é mostrado ou dito pelo mestre, pelo escritor, pelo actor, com aquilo que é visto ou compreendido pelo aprendiz, pelo leitor, pelo espectador, Silvina Rodrigues Lopes, em defesa do atrito⁴⁷, afirma que “o poema é por condição sem destinatário”, ou seja, “não se recebe como uma mensagem que se pode decodificar, mas como um segredo irrevelável, [que] vem romper a estreiteza das exigências sociais, escavar vazios através dos quais o *em-comum* se ilimita”⁴⁸.

Em *La Mésestante*, Rancière assume o duplo sentido do termo partilha – comunidade (comunhão) e separação (repartição) – para se referir à partilha do sensível, afirmando que esta se define justamente pela relação daquele entre ambas, entre “aquele que ele faz ouvir e aquele que é preciso para o ouvir”⁴⁹, ou seja, reconhecer a fala dos plebeus é reconhecer, antes de mais, a sua existência, a sua conta, e reconhecer ainda que há algo “entre” as partes, o comum. Todavia, é em *Le Partage du sensible: esthétique et politique* que o autor clarifica o conceito:

chamo partilha do sensível a esse sistema de evidências sensíveis que dão a ver ao mesmo tempo a existência de um comum e os recortes que aí definem os lugares e as partes respectivas. [...] Essa repartição das partes e dos lugares funda-se numa partilha de espaços, de tempos e de formas de actividade que determinam a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha⁵⁰.

De acordo com Rancière, “as artes apenas podem emprestar às iniciativas de dominação ou de emancipação aquilo que têm de comum com elas”, isto é, “as posições e os movimentos dos corpos, as funções da palavra, as repartições do visível e do invisível”⁵¹. Assim, a relação inextricável entre a arte e a política ocorre quando a primeira reconfigura este espaço sensível, razão pela qual o autor reivindicará o papel da ficção na produção de um certo sentido de

⁴⁶*Ibidem*.

⁴⁷ O livro intitula-se *Literatura, defesa do atrito*, termo que nos remete novamente para o dissenso rancièriano, enquanto força que produz um choque entre dois corpos.

⁴⁸*Ibidem*.

⁴⁹ Jacques Rancière, *La Mésestante: politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995, p. 49.

⁵⁰*Idem*, *Le Partage du sensible: esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 12.

⁵¹*Ibidem*, p. 25.

realidade, ou seja, a ficção não trataria da “invenção de seres imaginários” mas da “construção de um quadro no seio do qual os temas, as coisas, as situações são percebidas como pertencentes a um mundo comum”⁵².

Por isso, enquanto produção estética, a arte potencia a constituição de uma comunidade política na medida em que esta se define como a “colocação em comum daquilo que não é dado a ver como *em-comum*: entre o visível e o invisível, o próximo e o longínquo, o presente e o ausente [itálico nosso]”⁵³. Não se trata, pois, de actualizar uma essência comum ou do comum, mas antes de constituir uma “comunidade de interrupções, de fracturas, pontuais e locais”, espécie de montagem cinematográfica, “pelas quais a lógica igualitária vem separar a comunidade policial de si própria”⁵⁴. Para o autor, a política não se funda nos *inter-esses* (entre-seres) comuns, nem na comunidade enquanto relação entre seres, mas aponta para uma própria ontologia do ser-entre: o “ser-conjunto político é um ser-entre: [ser] entre identidades, [ser] entre mundos”⁵⁵ e, como tal, o *inter-esse* político constitui-se de intervalos, de interrupções.

4. Entre o ser-entre rancièriano e o ser-com de Jean-Luc Nancy

Salvaguardadas as diferenças radicais entre a estética de Rancière, simultaneamente subsidiária e refractária de Gilles Deleuze, e a ontologia de Jean-Luc Nancy, tentaremos traçar algumas aproximações *entre* os conceitos propostos por ambos. Retome-se, assim, a questão inicialmente levantada em torno do termo partilha (*partage*). Também Jean-Luc Nancy elege a partilha face a uma comunhão e, tal como para Rancière, atribui-lhe o duplo sentido inerente ao termo: repartição e partilha (em inglês, a bifurcação torna-se mais evidente: *to part* e *to share*), que se dá a entender simultaneamente “como divisão, repartição, e como colocação em comum”⁵⁶. Assim, os seres são

⁵²*Idem*, *Les Temps modernes*, Paris, La Fabrique, 2018, p. 14.

⁵³*Idem*, *La Mésentente: politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995, p. 186.

⁵⁴*Ibidem*.

⁵⁵*Ibidem*.

⁵⁶ Jean-Luc Nancy, *Politique et au-delà: entretiens avec Philip Armstrong et Jason E. Smith*, Paris, Galilée, 2011, p. 37.

*singulares plura*⁵⁷ na medida em que os seres singulares constituem um espaço de partilha como exterioridades, onde co-aparecem a cada um. Para Nancy, ser é partilhar na medida em que ser é sempre ser-com (*être-avec*) e em que cada existência abre um espaço co-extensivo de relação; o espaço é partilhado. Assim, o autor diz que não se trata de *comungar*, dado que a partilha não dá lugar a uma fusão inter-seres, reafirmando, ao contrário as suas singularidades e diferenças. Para Nancy,

a própria partilha – não é uma comunhão, nem uma apropriação do objecto, nem um reconhecimento de si, nem sequer uma comunicação como a entendemos entre dois sujeitos. Mas esses seres singulares são eles próprios constituídos pela partilha, são distribuídos e colocados ou mesmo *espaçados* pela partilha que os fazem outros⁵⁸.

Assim poder-se-ia afirmar, embora com a devida prudência, que ambos os autores reconhecem a impreterível noção de um *entre* como elemento fundamental daquilo que é *em-comum*, a necessidade de um qualquer intervalo para a sua constituição, ou mesmo o paradoxo inerente à impossibilidade de se estar junto num *ser-comum*, reenviando novamente para a noção central do *em* – *ser-em-comum* –, impossibilidade do comum enquanto ser unitário.

Todavia, para Jean-Luc Nancy, o *com* patente no *ser-com* (*être-avec*) “implica proximidade e distância, precisamente a distância da impossibilidade de se estar junto num *ser-comum*”⁵⁹, por isso não há na comunidade “uma substância comum”, esta antes consiste no *ser-em-comum* na medida em que há uma partilha. De quê? “Partilhar nada, partilhar o espaço entre”⁶⁰, responde Nancy. Mera partilha do espaço-tempo, “justaposição de puras exterioridades (um banco com uma árvore com um cão com um transeunte)”⁶¹.

⁵⁷ Se, por um lado, Rancière coloca a tónica na proposição *entre* do ser político, por outro lado, Nancy coloca a tónica na proposição *com*, como torna evidente ao definir a noção de ser singular plural: “Uma única linha contínua-descontínua, a traçar o conjunto do domínio ontológico, o ser-consigo-próprio designado como o ‘com’ do ser, do singular e do plural, e impondo no mesmo lance à ontologia, não só uma outra significação, como também uma outra sintaxe. O ‘sentido do ser’ não só como ‘sentido do com’, mas ainda, e sobretudo, como o ‘com’ do sentido”. In Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1996, p. 57.

⁵⁸ *Idem*, *La Communauté désœuvrée* (ed. orig. 1986), Paris, Christian Bourgois, 1999, p. 64.

⁵⁹ Jean-Luc Nancy, Avital Ronell & Wolfgang Schirmacher, *Love and Community: A round-table discussion with Jean-Luc Nancy, Avital Ronell and Wolfgang Schirmacher*, European Graduate School, ago. 2001. Disponível online em: https://aphelis.net/wp-content/uploads/2014/09/NANCY_2001_Love_and_Community_URLs.pdf. Acedido a: 28 jun. 2019.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Idem*, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1996, p. 55.

Figura 1

Regime de partilha (Nancy). Autoria nossa.

Já para Rancière, como vimos, o que é partilhado entre os seres é o regime estético, o regime do sensível, uma certa “fábrica sensorial [...] que define o seu modo de ser-em-conjunto”⁶²: acrescente-se “um banco *com* uma árvore *com* um cão *com* um transeunte”. Esta malha do sensível, que implica uma (re)distribuição no espaço, pode ser transformada, reconfigurada, através da política e da arte. Ora, dado o carácter ontológico da noção de comum em Nancy, para o autor, a comunidade não se pode produzir enquanto obra dado que isso “suporia que o ser comum, enquanto tal, fosse objectivável e produzível (em lugares, pessoas, edifícios, discursos, instituições, símbolos: enfim, em sujeitos)”⁶³. Inversamente à tal ideia de uma refabricação do sensível através da colocação em comum de produtos estéticos dissensuais, como propõe Rancière, Jean-Luc Nancy afirma que “os produtos das operações deste tipo, por muito grandiosos que queiram ser e, por vezes mesmo, conseguindo-o, nunca têm mais existência comunitária do que os bustos de gesso de Mariana”⁶⁴. A sua

⁶² Jacques Rancière, *Aesthetic Separation*, *Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. *Art & Research*, 2 (1), 2008. Disponível em: <http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/ranciere.html>. Acedido a: 28 jun. 2019.

⁶³ Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée* (ed. orig. 1986), Paris, Christian Bourgois, 1999, p. 78.

⁶⁴ *Ibidem*.

existência comunitária é a simultaneidade das suas presenças enquanto tal: ser-aí.

No mesmo sentido, se, por um lado, Rancière defende que “uma comunidade política não é a actualização da essência comum ou da essência do comum”⁶⁵, mas a colocação em comum; por sua vez, Nancy não reconhece uma essência *do* comum, antes uma *co-essência* do ser: “a essência do ser é, e é apenas, enquanto *co-essência* [...] se o ser é *ser-com*, no *ser-com* é o ‘com’ que faz o ser”⁶⁶.

Figura 2

Regime de partilha (Rancière). Autoria nossa.

De acordo com os diagramas, as propostas de Jacques Rancière e de Jean-Luc Nancy colidem lá onde o primeiro entende o *comum* no domínio de um agir estético-político, de uma transformação, no seio da qual deverá ocorrer um processo de subjectivação, de emancipação, de modo a que o indivíduo *tome parte* – é necessário colocar(-se) em comum –, e o segundo compreende o ser na medida em que este só pode ser-em-comum, ser-com, que decorre de um desdobramento de relações e encontros no espaço e no tempo.

⁶⁵Jacques Rancière, *La Méésentente: politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995, p. 186.

⁶⁶Jean-Luc Nancy, *Êtresingulierpluriel*, Paris, Galilée, 1996, p. 50.

Daí decorre a principal crítica que Nancy tece a Rancière argumentando que, em suma, a política não pode dar resposta à problemática do *comum*:

quando, como fazem Rancière e alguns outros (Deleuze, por exemplo), se evidencia, a nível político, um traço diametralmente oposto a toda a espécie de resolução ⁶⁷ [...], há fortes razões para isso já que, precisamente, se leva em conta o impasse de todas as formas daquilo que designei como ‘resolução’ (incluindo as ‘revoluções’, das quais sobeja apenas a sublevação e não o cumprimento): mas *ainda não* foi abordada a questão que trata do ‘comum’. E esta questão não é política, mas sim – repito-o – metafísica⁶⁸.

5. A montagem do comum

Tratando-se de uma reconfiguração dos corpos no espaço e no tempo, a proposta rancièriana da partilha do sensível assenta, poder-se-ia dizer, numa teoria cinematográfica: em suma, encenação, montagem, ficção⁶⁹. Talvez por isso o cinema seja, a par da literatura, o meio privilegiado por Rancière para trazer alguma luz sobre as suas ideias, razão pela qual as obras de cineastas como Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, Dziga Vertov, Jean-Luc Godard, Bèla Tarr, Abbas Kiarostami etc., são consecutivamente convocadas nos seus ensaios. Em um dos seus textos mais recentes, *Les Temps Modernes* (2018), Jacques Rancière retoma, ainda que passageiramente, a problemática do comum – no *milieu* da problemática mais alargada do moderno –, mas desta feita, relacionando-a directamente com a prática cinematográfica.

Ao criticar o modo como hoje se vive num mundo de coisas “confinadas na relação económica egoísta entre um valor de uso imediato e um valor de troca abstracto”, o autor reclama a necessidade de “construir um senso comum, um novo tecido sensível onde as actividades prosaicas recebam o valor poético que faz delas elementos de um mundo comum”⁷⁰. Assim, numa depurada análise de *O Homem da Câmara de Filmar* (1929), de Dziga Vertov – em que

⁶⁷ Primazia do momento de insurreição, do acontecimento, como já vimos acima.

⁶⁸ Jean-Luc Nancy, *Politique et au-delà: entretiens avec Philip Armstrong et Jason E. Smith*, Paris, Galilée, 2011, p. 41-42.

⁶⁹ Conforme o argumento de Rancière supra-citado em torno da noção de ficção, este engloba os filmes-documentários ainda que estes sejam puramente observacionais ou variantes do cinema directo. Cf. Jacques Rancière, *On the borders of fiction*, conversa com Stoffel Debuysere. *Sabzian*, mar. 2017, Gante. Disponível online em: <https://www.sabzian.be/article/on-the-borders-of-fiction>. Acedido a: 28 jun. 2019.

⁷⁰ Jacques Rancière, *Les Temps modernes*, Paris, La Fabrique, 2018, p. 61.

reconhece uma “vontade de fusão exacta entre modernidade e revolução”⁷¹ –, Rancière aponta para um certo comunismo estético (e não para uma estética do comunismo). Para o autor, trata-se de “um filme revolucionário”, não por se debruçar sobre a revolução, mas antes por ser “uma das actividades comunistas”, isto é, actividade “na qual a articulação do conjunto constitui o comunismo não como uma forma de organização política mas como um novo tecido do sensível”⁷². É justamente através da montagem que tal actividade se opera; o que aquela, por via de Vertov, constrói neste filme é “o comunismo como equivalência e fraternidade de todos os gestos de mãos industriais”⁷³. E Rancière insiste: “não é a natureza dessas actividades [tão diferentes como pescadores *kalmouks*, caçadores siberianos, nómadas, muçulmanos em oração etc.] que é comunista. É a ligação que as une a partir da sua própria disparidade”⁷⁴. Ora, esta afirmação encerra justamente a ideia desvelada anteriormente em relação à montagem cinematográfica como comunidade de interrupções – se o regime estético político rancièriano se define como a colocação em-comum daquilo que não é em comum, então, pela sua natureza técnica, o cinema (e, logo, a montagem) é um meio privilegiado para esse fim.

São múltiplas as teorias da montagem formalistas russas, no entanto, Serguei Eisenstein e Dziga Vertov debruçaram-se, sobretudo, no *espaço do entre* as imagens (e entre as imagens e os sons), quer fosse, respectivamente, a partir do choque dialéctico entre duas imagens que produzisse, no espectador, uma terceira imagem mental ou ideia, quer fosse através de uma justaposição que colocasse em evidência o próprio intervalo.

Neste contexto, e tendo em conta a discussão teórica precedente, afigura-se pertinente e profícuo implicar *outras* imagens em movimento, muito particularmente o filme *Menk (Nós)* (1969), do cineasta arménio Artavazd Pelechian (1938-), que, por várias razões, cremos adoptar uma radical teoria da montagem do comum. Embora Pelechian seja influenciado pela tradição soviética – tendo inclusive estudado na VGIK - Universidade Estatal Russa de Cinematografia –, são evidentes as diferenças que separam a sua proposta

⁷¹*Ibidem*, p. 65.

⁷²*Ibidem*.

⁷³*Ibidem* p. 71.

⁷⁴*Ibidem*, p. 72.

metodológica da de Vertov ou de Eisenstein. Há, no entanto, quem defenda algumas filiações: para uns, “ligado [...] ao lirismo de S.M. Eisenstein, e designadamente naquilo que se refere à montagem no interior dos planos e na procura pelo patético como efeito”; para outros, “herdeiro [...] do pensamento avant-garde de Dziga Vertov pela implementação da noção de intervalo”⁷⁵.

Proposta pelo cineasta arménio, a paradoxalmente intitulada *teoria da montagem à distância* assenta numa premissa principal de que

a ligação da montagem é estabelecida não apenas entre elementos isolados como tal (um ponto com outro ponto) mas, e isto é mais importante, entre todos os conjuntos de elementos (entre um ponto e um grupo, entre um grupo e um grupo, entre um plano e um episódio, entre um episódio e um episódio)⁷⁶.

A repetição e a variação de planos semelhantes são alguns dos principais recursos utilizados pelo cineasta numa lógica de diferença e repetição que estabelece uma permanente re-significação dos elementos, como, por exemplo, uma determinada cena no início do filme que se repete perto do final. No caso concreto de *Nós*, o primeiro plano – um grande plano ligeiramente contrapicado do rosto de uma criança que olha directamente a câmara ainda antes de surgir o título – é repetido, adiante, num momento diferente do filme. Qual efeito Kulechov distendido no tempo, num primeiro momento o espectador é afectado pela qualidade fisionómica do rosto. No momento seguinte o plano irá surgir, cumulativamente, com novos significados, isto é, não apenas o espectador é recordado da primeira impressão como acrescenta um novo significado mediante o contexto. Depois das imagens fúnebres, das explosões, das debandadas, aquela imagem surge agora como uma denúncia – vejam – e “o espectador capta o que está ‘escondido’ diante de seu campo de visão e por trás desse olhar tão duro”⁷⁷. O plano volta ainda a ser evocado uma terceira vez através da repetição do acorde sinfónico que o acompanha.

⁷⁵Sergio Becerra, Allégorie filmique de l'univers. In: Sergio Becerra & Rémi Fontanel (ed.). *Matière et cosmos: les films de Artavazd Pelechian*, Bogotá, IDARTES (Instituto Distrital de las Artes), 2012, p. 22.

⁷⁶ Artavazd Pelechian, Montage-at-a-Distance, or: A Theory of Distance(ed. orig. 1988), tradução de Julia Vassilieva. *Journal Lola*, 6,dez. 2015. Disponível online em: <http://www.lolajournal.com/6/distance.html>. Acedido a: 28 jun. 2019.

⁷⁷Myriam Semerjian, Le montage à distance d'Artavazd Pelechian. In: Sergio Becerra & Rémi Fontanel (ed.). *Matière et cosmos: les films de Artavazd Pelechian*, Bogotá, IDARTES (Instituto Distrital de las Artes), 2012, p. 154.

Também nos primeiros minutos do filme surgem várias repetições de um plano próximo de múltiplos braços que carregam um caixão, intervaladas por violentas explosões. Um fenómeno semelhante ao anterior acontece: o primeiro plano sugere um momento de morte, a repetição sugere um momento de morte em guerra após uma primeira explosão, e a segunda repetição, após a segunda explosão, sugere a profusão das mortes e das explosões. É evidentemente a mesma imagem e não é evidentemente um só morto. Por fim, um último exemplo: um plano geral de uma montanha árida, rochosa, surge nos minutos iniciais (em *zoom in*) e voltará a surgir quase no final do filme (agora em *zoom out*). O longo intervalo entre as imagens é o que permite depois ligá-las. Após explosões, funerais, reencontros, conclui-se que a terra desértica nunca tinha sido, afinal, desértica. Era sim, a visão de uma terra, uma visão que havia sido usurpada, expropriada. Nessa sequência final, o realizador monta um campo/contra-campo entre o povo arménio exultado, de regresso, e a vista desse monte. Trata-se do monte Ararate, localizado na Turquia, perto da fronteira com a Arménia, e que além do seu significado bíblico⁷⁸, marca a linha do horizonte da cidade de Erevan, sendo considerado um símbolo da identidade nacional arménia.

Outra característica do filme de Pelechian passa justamente pela quase inexistência de planos médios, de contextualização dos corpos no espaço, que convencionalmente permitem a ligação entre o plano geral e o grande plano. Dado que o cineasta procurava imagens com “capacidade para comunicar a generalização”⁷⁹, serviram-lhe as imagens distantes de modo a que as suas figuras se tornem indefinidas e as imagens próximas a tal ponto que se tornem igualmente abstractas, nos casos dos rostos, paisagens. Como repara Luc Vancheri, o realizador procura alcançar a “forma patética” do mundo, ao invés de alcançar o “tempo político da história”, e, por isso, evita “seguir a ordem dramática da história” ou as “causas e seus efeitos políticos”⁸⁰. Desse modo, o cinema de Pelechian não se faz ideológico ou reeducativo, antes pedagógico,

⁷⁸Local onde, segundo a bíblia, a arca de Noé encalhou após o dilúvio.

⁷⁹Artavazd Pelechian, *Montage-at-a-Distance, or: A Theory of Distance*(ed. orig. 1988), tradução de Julia Vassilieva. *Journal Lola*, 6, dez. 2015. Disponível online em: <http://www.lolajournal.com/6/distance.html>. Acedido a: 28 jun. 2019.

⁸⁰Luc Vancheri, *L'image de Babel: poétique du peuple en temps de guerre*. In: Sergio Becerra & Rémi Fontanel (ed.). *Matière et cosmos: les films de Artavazd Pelechian*, Bogotá, IDARTES (Instituto Distrital de las Artes), 2012, p. 63.

no sentido em que Didi-Huberman utiliza o termo⁸¹. Não se trata aqui de conduzir o olhar do espectador, antes de *tomar o espectador pela mão* para que possa encontrar a sua própria leitura, as ligações, para que invista a sua imaginação nessas imagens porque, afinal, “para saber é preciso imaginar-se”⁸² e o desafio lançado é justamente o de se encontrar essa “imagem ausente”⁸³.

Assim, como nota Luc Vancheri,

o que é político em Pelechian não é, pois, a luta racionalizada dos povos contras as opressões [...], não são as razões históricas da luta de classes [...], o que é político é a maneira de reler o século XX com a colocação em movimento de uma irresistível linha de fuga que tende a colocar a humanidade fora de si mesma, como se essa fosse a única maneira que lhe é dada para se reformar apesar de tudo, apesar do desencadeamento de violência que ela nunca soube impedir⁸⁴.

Patético, estético e político encontram-se aqui perfeitamente enlaçados contribuindo, assim, para uma reconfiguração do mundo sensível. Em certo sentido, esta é uma teoria radical da montagem do *entre*, dado que, “ao religar os planos através de uma distância, entretece-os de um modo tão forte que, de facto, a distância é aniquilada”⁸⁵ e, ao mesmo tempo, abre uma zona de múltiplas possibilidades – essa zona franca de que falava Didi-Huberman a propósito de Farocki – não se subsumindo a uma única conclusão, síntese ou ideia. É múltiplo. Como revela o realizador,

ao trabalhar em *Nous[sic]*, descobri que estava interessado noutros aspectos, que a principal essência e ênfase do trabalho da montagem, para mim, não é juntar planos mas *disjuntá-los*; não a sua junção mas a sua disjunção. [...] O significado das ideias que quero expressar é melhor comunicado não através da junção de dois planos, mas na criação de interacção entre eles através de várias ligações⁸⁶.

⁸¹Cf. Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi: l'oeil de l'histoire 2*, Paris, Minuit, 2010, p. 127.

⁸² Georges Didi-Huberman, *Imagens apesar de tudo* (ed. orig. 2004), tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo, Lisboa, KKYM, 2012, p. 15.

⁸³ Cf. Pelechian in Niney apud Myriam Semerjian, *Le montage à distance d'Artavazd Pelechian*. In: Sergio Becerra & Rémi Fontanel (ed.). *Matière et cosmos: les films de Artavazd Pelechian*, Bogotá, IDARTES (Instituto Distrital de las Artes), 2012, p. 155.

⁸⁴ Luc Vancheri, *L'image de Babel: poétique du peuple en temps de guerre*. In: Sergio Becerra & Rémi Fontanel (ed.). *Matière et cosmos: les films de Artavazd Pelechian*, Bogotá, IDARTES (Instituto Distrital de las Artes), 2012, p. 66.

⁸⁵ Artavazd Pelechian, *Montage-at-a-Distance, or: A Theory of Distance* (ed. orig. 1988), tradução de Julia Vassilieva. *Journal Lola*, 6, dez. 2015. Disponível online em: <http://www.lolajournal.com/6/distance.html>. Acedido a: 28 jun. 2019.

⁸⁶ *Ibidem*.

Sem personagens, sem diálogos, comentários ou intertítulos, o filme *Nós* resulta de uma combinação de imagens de arquivo – relacionadas com acontecimentos decorrentes do genocídio arménio (exílio, repatriação) que teve início em 1915, mas também com outros momentos de guerra, incluindo até actualidades britânicas, alemãs e francesas – e de imagens capturadas pelo cineasta, tendo havido uma uniformização de texturas através da realização de contratipos a preto e branco destas últimas⁸⁷: paisagens, explosões, cerimónias fúnebres, rostos, multidões, reencontros, dispersões, debandadas, e há também – como na leitura de Rancière sobre Vertov – as mãos que dão à manivela, que escavam a pedra da terra, que suportam os caixões ou acendem velas, que tocam tambores, em gestos anónimos.

A velocidade algo retumbante da montagem, com cada plano a durar, na maioria dos casos, apenas escassos segundos, garante um sentido conjunto ao filme: o sentido não se revela *entre duas* imagens, mas *entre todas* as imagens e o filme *todo*. Por sua vez, a violência não é particularizada numa figura ou numa acção, mas irrompe pelo filme em explosões, em expressões faciais. Esta constitui o próprio filme: não é um filme sobre a guerra é um filme *em guerra* (as imagens aparecem inclusive como clarões, relâmpagos) e também daí deriva o seu carácter universalizante. Como afirma Pelechian, “não tentei focar a atenção dos espectadores nesse facto concreto [genocídio arménio]”, mas antes “destacar o terror causado pelas guerras imperialistas que forçam uma nação a matar outra”⁸⁸.

Se uma qualquer ínfima legenda (títulos, intertítulos, descrições etc.) poderia, enfim, tentar assegurar um sentido à obra que se adivinha abstracta, este *nós* – que surge em letras garrafais antes do último plano – apenas levanta questões ao interpelar directamente o espectador, já que o *nós* aqui inclui também comunidade de espectadores. O simples pronome pessoal remete, simultaneamente, para um *nós* arménio – que certamente reconhecerá algumas

⁸⁷ Cf. Vincent Deville. Montage à distance et figuration du génocidarménien dans *Nous* (1969) d'ArtavazdPelechian. In: Patrick Louvier; Annick Asso e HélèneDemirdjian (org.). *Exprimer le génocide des Arméniens: Connaissance, arts et engagement* [online], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016. Disponível online em: <http://books.openedition.org/pur/46074>. Acedido a: 03 ago. 2021.

⁸⁸ Artavazd Pelechian, *Montage-at-a-Distance, or: A Theory of Distance*(ed. orig. 1988), tradução de Julia Vassilieva. *Journal Lola*, 6,dez. 2015. Disponível online em: <http://www.lolajournal.com/6/distance.html>. Acedido a: 28 jun. 2019.

das imagens e que, ao afirmar *nós*, afirma também uma subjectivação política – e para um qualquer *nós*, todos, assumindo o espectador uma posição de intervalo entre a sua identidade e a dos outros, oprimidos ou opressores: “tento dirigir-me a esse comum que ligava a humanidade antes dessa separação (a torre de Babel), o da emoção”⁸⁹. Como repara Vancheri, “a referência babélica em Pelechian toca em dois motivos essenciais da sua obra: a unidade das sociedades humanas e o exílio”⁹⁰. Mas o próprio cineasta defende algo mais radical e, recusando o cinema como síntese de todas as artes, afirma que, para si, o cinema “data da torre de Babel, antes da divisão entre diferentes línguas”, acrescentando ainda que apenas por razões técnicas surgiu depois das demais artes; já que, “pela sua natureza, precede-as”⁹¹.

6. Breves considerações finais

“Elevar a visão das imagens à altura de um pensamento. [...] Mas como elevar essa cólera à altura de uma paciência? E como reaprender sem perder a cólera face à violência do mundo?”⁹² Estas são as inquietações que abrem o texto já mencionado de Georges Didi-Huberman em torno do filme *Intervalo* (2007), de Harun Farocki, montado a partir de imagens de arquivo do campo de Westerbork. Com a proposta de Pelechian não se trata tanto de elevar a visão à altura de um pensamento sem perder a cólera face à violência do mundo, antes de desconstruir a cólera elevando a visão das imagens à altura de uma emoção que se faz comoção generalizada.

À luz de Rancière, Vancheri defende ainda que o cinema de Pelechian, à semelhança do de Farocki, entre outros,

⁸⁹Pelechian in Niney apud Vincent Deville, *Montage à distance et figuration du génocidarménien dans Nous (1969) d'Artavazd Pelechian*. In: Patrick Louvier; Annick Asso e Hélène Demirdjian (org.). *Exprimer le génocide des Arméniens: Connaissance, arts et engagement* [online], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016. Disponível online em: <http://books.openedition.org/pur/46074>. Acedido a: 03 ago. 2021.

⁹⁰Luc Vancheri, *L'image de Babel: poétique du peuple en temps de guerre*. In: Sergio Becerra & Rémi Fontanel (ed.). *Matière et cosmos: les films de Artavazd Pelechian*, Bogotá, IDARTES (Instituto Distrital de las Artes), 2012, p. 62.

⁹¹ Jean-Michel Frodon (recolha), *Un langage d'avant Babel: conversation entre Artavazd Pelechian et Jean-Luc Godard*, *Le Monde*, 2 abr. 1992, p. 28.

⁹² Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi: l'oeil de l'histoire 2*, Paris, Minuit, 2010, p. 108.

marca a pertença do cinema a uma política da estética que pretende desfazer a unidade da identidade documental e intervir na maneira como as imagens podem constituir o reagenciamento das formas de apresentação dos problemas que ocupam a cena política da sociedade⁹³.

Como vimos em vários momentos, a questão do comum apresenta-se como uma questão de comunidade, logo, de intervalos, não se tratando aí de uma comunidade enquanto unidade absoluta, mas de um conjunto de subjectividades em relação, sendo a fractura, a diferença entre elas, que constitui propriamente o interesse político. É nesse mesmo sentido que Rancière retoma, não pelo conteúdo, mas pela forma, o filme de Vertov, *O Homem da Câmara de Filmar*, destacando a ligação entre os planos das mãos que permite reconhecer simultaneamente a diferença (singular) e a repetição (universal) de gestos de trabalho semelhantes.

Todavia, parece ser Pelechian quem leva mais longe essa articulação formal, dado que a sua prática da montagem reivindica o estatuto dessa interrupção: um plano repetido em momentos diferentes adquire necessariamente uma diferença no seu sentido. Além disso, já não se trata de reflectir uma sequência noutra, fazendo equivalê-las⁹⁴, mas sim de fazer depender, de facto, o sentido de cada plano de um outro, de qualquer outro, de uma sequência, do próprio filme. Abjurando o uso da palavra no filme, o que Pelechian nos mostra é o que resta depois da barbárie do mundo, o que resta entre nós, entre imagens, entre nós e as imagens.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua* (ed. orig. 1995). Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BECERRA, Sergio; FONTANEL, Rémi (ed.). *Matière et cosmos: les films de Artavazd Pelechian*. Bogotá: IDARTES (Instituto Distrital de las Artes), 2012.

DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1997.

⁹³Luc Vancheri, L'image de Babel: poétique du peuple en temps de guerre. In: Sergio Becerra & Rémi Fontanel (ed.). *Matière et cosmos: les films de Artavazd Pelechian*, Bogotá, IDARTES (Instituto Distrital de las Artes), 2012, p. 61.

⁹⁴Cf. Jacques Rancière, *Les Temps modernes*, Paris, La Fabrique, 2018, p. 67.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*. Paris: Minuit, 1980.

DEVILLE, Vincent. Montage à distance et figuration du génocide arménien dans Nous (1969) d'Artavazd Pelechian In: LOUVIER, Patrick; ASSO, Annick; DEMIRDJIAN, Hélène (org.). *Exprimer le génocide des Arméniens: Connaissance, arts et engagement* [online]. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2016. Disponível online em: <http://books.openedition.org/pur/46074>. Acedido a: 03 ago. 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontages du temps subi: l'oeil de l'histoire 2*. Paris: Minuit, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo* (ed. orig. 2004). Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.

FRODON, Jean-Michel (recolha), Un langage d'avant Babel: conversation entre Artavazd Pelechian et Jean-Luc Godard. *Le Monde*, 2 abr. 1992, p. 28.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito* (ed. orig. 2003). Lisboa: Língua Morta, 2017.

NANCY, Jean-Luc. *Êtres singulier pluriel*. Paris: Galilée, 1996.

NANCY, Jean-Luc. *La Communauté désœuvrée* (ed. orig. 1986). Paris: Christian Bourgois, 1999.

NANCY, Jean-Luc. *Politique et au-delà: entretiens avec Philip Armstrong et Jason E. Smith*. Paris: Galilée, 2011.

NANCY, Jean-Luc; RONELL, Avital; SCHIRMACHER, Wolfgang. *Love and Community: A round-table discussion with Jean-Luc Nancy, Avital Ronell and Wolfgang Schirmacher*. European Graduate School, ago. 2001. Disponível online em: https://aphelis.net/wp-content/uploads/2014/09/NANCY_2001_Love_and_Community_URLs.pdf. Acedido a: 28 jun. 2019.

PELECHIAN, Artavazd. Montage-at-a-Distance, or: A Theory of Distance (ed. orig. 1988). Tradução de Julia Vassilieva. *Journal Lola*, 6, dez. 2015. Disponível online em: <http://www.lolajournal.com/6/distance.html>. Acedido a: 28 jun. 2019.

RANCIÈRE, Jacques. *Le Maître ignorant: cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Paris: Arthème Fayard, 1987.

RANCIÈRE, Jacques. *La Méésentente: politique et philosophie*. Paris: Galilée, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. *Le Partage du sensible: esthétique et politique*. Paris: La Fabrique, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art. *Art & Research*. 2 (1), 2008. Disponível online em: <http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/ranciere.html>. Acedido a: 28 jun. 2019.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador emancipado* (ed. orig. 2008). Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *Os Intervalos do cinema* (ed. orig. 2011). Tradução de Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *Nas Margens do político* (ed. orig. 1990). Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *Les Temps modernes: art, temps, politique*. Paris: La Fabrique, 2018.

Referência para citação deste artigo

MARTINS, Alexandra João. Declinações sobre o ser-em-comum e a partilha do sensível (a partir de Jacques Rancière). **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 3, número 2, p. 167-191, dezembro de 2021.