IMAGEM; REPRESENTAÇÃO E EMANCIPAÇÃO EM RANCIÈRE
O ritmo próprio da composição do mundo

por

Maria José Barbosa*

Resumo: A relação entre a potência e o acto, entre o possível e o real, ocupa um lugar cimeiro da história ocidental. Desde Aristóteles que potência e acto se inter-relacionam segunda uma dialéctica de oposição e vinculação. Sem desvirtuar esta representação, é nossa pretensão desviar o foco de análise para a experiência da impotência e sua relação com a acção. Partindo do conceito rancièriano de *sensível partilhado,* ensaiaremos pensar sobre o complexo processo de captação de imagem e sua conversão em representação. Algo acontece no encadeamento de imagens que actualiza a própria imagem e transforma um acontecimento sensível num *Outro.* Da experiência da textura do sensível de um *Outro* acontecimento ao poder individual de associação e dissociação face à imagem que se impõe, tentaremos pensar sobre a possibilidade, de cada um, enquanto espectador, de desarticular o real e, consequentemente, de se emancipar. Contudo, dada a complexidade do assunto, e sendo resultante de uma primeira aproximação, parte do que se exporá terá um cunho meramente provisório e "ensaístico".

Palavras-Chave: Imagem; sensível partilhado; emancipação.

Abstract: The relationship between potentiality and act, between the possible and the real, occupies a top position in western history. Since Aristotle that potentiality and act interrelate themselves by an opposition and binding dialectic. Without disfigure this representation, is our intention to shift the focus from the experience of impotence and its relation to the action. Based on the Rancière's concept of *shared sensitive*, we'll rehearse thinking about the complex process of capturing images and its conversion into representation. Something happens in the chain of images which updates the images itself and transforms a sensitive event into an *other*. From the texture experience of the sensitive of an *Other* event to the individual power of association and dissociation facing the images that is imposed, we'll try to think about the possibility, of each other, while spectator, of disarticulate the real and, consequentially, to emancipate himself.

Keywords: Images; shared sensitive; emancipation.

* Doutoranda e membro do Grupo de Investigação Estética, Política e Arte, da Faculdade de Letras, Universidade do Porto. E-mail: mrjsobarbosa@gmail.com

Em *"Le partage du sensible",* Rancière constata que no cerne da formação da comunidade política, à semelhança da de arte, está uma *estética sensível*. *Partage du sensible* é uma espécie de forma *a priori*[1] da subjectividade política, que *faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa actividade se exerce.*[2] É esta estética primeira – partilha do sensível – que organiza as *formes d'inscription du sens de la communauté*.[3] Para o autor, esta é o testemunho do inapresentável que abandona o *pensado* e organiza o sensível,[4] instaurando o que Rancière denomina por *l'inconscient esthétique*[5]. Este não é mais do que uma tela entretecida de ressonâncias de acontecimentos estéticos e dos seus testemunhos. Inapresentável e irrepresentável, consoante a intensidade com que irrompe, vibrará nas memórias individuais e colectivas a distintas frequências. O sensível partilhado é a instância responsável pela forma como o sensível distancia-se do sensorial.[6] As oposições que ordenam o sensível – olhar/saber, aparência/realidade, actividade/passividade – definem a partilha do sensível.

> Qu'est-ce qui permet de déclarer inactif le spectateur Assis à sa place, sinon l'opposition radicale préalablement posée entre l'actif et le passif? Pourquoi identifier regard et passivité, sinon par la présupposition que regarder veut dire se complaire à l'image et à l'apparence en ignorant la vérité qui est derrière l'image et la réalité à l'extérieur du théâtre? Pourquoi assimiler écoute et passivité sinon par le préjugé que la parole est le contraire de l'action?[7]

---

[1] Rancière, em *Le partage du sensible* afirma que as categorias *a priori,* princípios ordenadores do inconsciente estético, devem ser entendidas no sentido kantiano revisitado por Foucault. (2000:13) Sobre estas Foucault afirma: *"A priori*, não de verdades que poderiam ser ditas, nem realmente dadas à experiência; mas de uma história que é dada, porque é a das coisas efectivamente ditas. (…) Frente aos *a priori* formais cuja jurisdição se estende sem contingência, ele é uma figura puramente empírica; mas, por outro lado, uma vez que permite apreender os discursos na lei do seu devir efectivo, deve poder dar conta do facto de certo discurso, num momento dado, poder acolher e aplicar, ou pelo contrário excluir, esquecer ou desconhecer, esta ou aquela estrutura formal." Foucault, M., *A Arqueologia do Saber,* Trad. Miguel S. Pereira, Ed. Almedina, Lisboa, 2005, pp. 172-173.

[2] Rancière, J., *Le partage du sensible,* La Fabrique, Paris, 2000, p. 16.

[3] *Op. Cit.*, p. 16.

[4] *Op. Cit.*, p. 9 – Lévi-Strauss, no artigo *A noção de estrutura em etnologia* (1952), esclarece-nos que a estrutura social comporta níveis, nomeadamente o consciente e o inconsciente. As estruturas conscientes – as normas – são pobres e empobrecedoras, cuja função é perpetuar crenças e usos. Ainda que aparentemente nítidas, estas funcionam ao nível do consciente colectivo como "modelo máscara" de uma tela mais profunda, modelo inconsciente, interpondo-se a ele como um obstáculo e deformando-o, impossibilitando o seu acesso. Deste facto resulta, em consonância com o acima afirmado, que a estética sensível é uma estrutura *a priori* que abandona o pensado e organiza o sensível.

[5] O inconsciente estético a que Rancière faz referência deve ser distanciado do inconsciente freudiano. Em *L'inconscient esthétique* Rancière procura demonstrar como as formulações freudianas, que atribui à intriga edipiana um princípio de inteligibilidade, estão em estreita relação com os movimentos de arte próprio da sua época, isto é, com o inconsciente estético. Para saber mais, ver Rancière, J., *L'inconscient esthétique,* Galilée, Paris, 2001.

[6] O autor coloca nos seguintes termos a forma como ocorre a transformação na percepção sensitiva: *Les partages du sensible se modifient pas notre perception des couleurs en tant qu'informations sensorielles. Mais la couleur, c'est justement toujours plus que les couleurs. La couleur s'inscrit dans une distribution du sensible où elle est mise en rapport avec autre chose qu'elle-même: le trait ou le dessin. Dans un régime éthique, la couleur est souvent associée à une valeur symbolique. Dans le régime représentatif elle est située dans un rapport hiérarchique de subordination par rapport ou dessin. Le régime esthétique brise cette subordination de la matière colorée à la forme dessinée. Ce faisant, il modifie la perception sensible de la couleur elle-même.* Rancière, J., *Politique de l'indétermination esthétique*, in oks-fr&field-author=J%C3%A9r%C3%B4me%20Game" Game, J.; Aliocha, W. L., *Jacques Rancière et la Politique de l Esthétique,* Éditions des archives contemporaines, Paris, 2009, p. 159.

[7] Rancière, J., *Le spectateur émancipé,* in *Le Spectateur émancipé,* La Fabrique éditions, Paris, 2008, p. 18.

A grande questão que se coloca é como transpor o abismo que separa os pólos ordenadores, sendo que essa é a via da emancipação. Rancière afirma que o processo de emancipação começa *quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion.*[8] A educação deverá ter como função única a dissolvência da identidade entre a causa e o efeito, que se encontra no centro da lógica embrutecedora.

A emancipação intelectual resulta da capacidade de traduzir[9] signos por outros signos e de, por comparações e figuras, comunicar as aventuras intelectuais e compreender o que uma outra inteligência comunica. *Ce travail poétique de traduction est au cœur de tout apprentissage. Il est au cœur de la pratique émancipatrice du maître ignorant.*[10] Mas, para que essa possibilidade seja consagrada, é necessário que cada elemento tome posse do seu destino, ideia que podemos ver plasmada nos seguintes termos: *pour la puissance du regard et de la parole, la puissance du suspens qu'ils instaurent.*[11] Emancipação, noção oposta a instrução, é, então, a possibilidade de toda e qualquer pessoa ou comunidade se subtrair ao efeito formador do olhar para a ilusão e a passividade. A improvisação, exercício essencial para o homem, é o caminho fundamental para a emancipação. Todo e qualquer movimento que vise instaurar uma comunidade de iguais é emancipador. Estes são sucessivamente processados segundo um método dialógico cujo foco é a contraposição e contradição de ideias. O *continuum* entre *dissensus* a *consensus,* que implica a criação e superação de tensões entre dois pólos – o individual e o colectivo, segundo valências distintas – potência e impotência, de que resultam acontecimentos ou actualizações, é o próprio movimento histórico. Os contrários, no pulsar próprio do sensível, são a condição fundamental para se entender a vida, na potência e a heterogeneidade que a caracteriza. Não há qualquer tentativa de superar os contrários, mas sim mergulhar nas forças vitais, sendo que nelas é insuflado, pelas potências contrárias e heterogéneas, o *poder* de criação.

Rancière, ao proclamar a igualdade das inteligências viabiliza, não só a emancipação intelectual individual como a colectiva. "Une communauté émancipée est une communauté de conteurs et de traducteurs" afirma Rancière.[12] Da associação do pressuposto *de l'égalité des intelligences,*[13] que garante a partilha comum das imagens projectadas que se juntam

---

[8] Quando começamos a questionar a oposição entre ver e agir, quando compreendemos as evidências que estruturam, em simultâneo, as relações do dizer, do ver e do fazer, separando-os das estruturas de dominação e sujeição. (Nossa tradução) *Op. Cit.*, p. 19.

[9] A actividade de tradução associada à genialidade da criação, está já presente em Kant, ideia que se reflecte na seguinte citação: *o génio consiste na feliz relação, que nenhuma ciência pode ensinar e nenhuma diligência pode aprender, de encontrar ideias para um conceito dado e, por outro lado, de encontrar para elas a expressão pela qual a disposição subjectiva do ânimo daí resultante, enquanto acompanhamento de um conceito, pode ser comunicada a outros. (…) Expressar o inefável, no estado do ânimo por ocasião de uma certa representação, e torná-lo universalmente comunicável (…) requer uma faculdade de apreender o jogo fugaz da faculdade da imaginação e reuni-lo num conceito que permite comunicar-se sem coerção de regras.* Kant, I., Crítica da Faculdade do Juízo, trad. de António Marques e Valério Rohden, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, s.d., p. 223.

[10] *Id.*, *Le spectateur émancipé, Op. Cit.*, p. 16.

[11] Rancière, J., *Les paradoxes de l'art politique, in Le Spectateur émancipé,* La Fabrique éditions, Paris, 2008, p. 88.

[12] *Id.*, *Le spectateur émancipé, Op. Cit.*, p. 28.

[13] O ser humano é um ser político porque é um ser literário, que se deixa desviar do seu destino «natural» pelo poder das palavras. *Cette littérarité est la condition en même temps que l'effet de la circulation des énoncés littéraires «proprement dits».* Apesar da imaterialidade dos discursos eles são orgânicos, têm

aos corpos vivos, *c*om o *système des formes a priori,* – infere-se, necessariamente, a existência de um *Sensus Communis.*[14] O senso comum resulta de um poder natural de simbiose performativa que garante a instauração de corpos colectivos. Mas, se por esta via se propaga uma distribuição "conturbada" de lugares e ocupações, pelo poder individual de traçar o seu próprio sentido, criam-se curto-circuitos, linhas de fuga que possibilitam uma reapropriação individual de sentido.[15] A este poder de associação e dissociação reside a emancipação do espectador, que não é uma figura passiva, um mero observador, mas sim a situação normal de todos nós.[16] Citando Rancière, *nous apprenons et nous enseignons, nous agissons et nous connaissons aussi en spectateurs qui lient à tout instant ce qu'ils voient à ce qu'il ont vu et dit, fait et rêvé. Il n'ya a pas plus de forme privilégiée que de point de départ privilégié. Il y a partout des points de départ, des croisements et des nœuds qui nous permettent d'apprendre quelque chose de neuf si nous récusons premièrement la distance radicale, deuxièmement la distribution des rôles, troisièmement les frontières entre les territoires.*[17] Neste sentido Rancière adverte, *ce travail poétique de traduction est au cœur de tout apprentissage*.[18]

A política assenta nesta distribuição cénica – *découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit*[19] – que define simultaneamente o lugar

---

corporeidade, são blocos de palavras fluindo sem um orador legítimo que os acompanham a um destinatário autorizado. Eles não produzem o corpo colectivo, pelo contrário, introduzem nos "imaginários corpos colectivos" as linhas de fractura, de *désincorporation*. É verdade que o movimento desses "*quase-corpos*" determina as mudanças na percepção sensível do comum, da relação entre a linguagem comum e de distribuição sensível dos espaços e ocupações. *Id., Le partage du sensible, Op. Cit.*, p. 63.

[14] *Sensus Communis* é uma noção que nos remete à arquitectónica kantiana. Segundo Kant, na *Analítica do Belo*, da possibilidade do juízo de gosto ser comunicável universalmente, não pertencendo a um juízo objectivo e de conhecimento, pois não é apodítico, deduz-se necessariamente a existência de um *sentido comum.* Contudo, ao considerar estes pontos de intercepção entre as duas perspectivas não indicia uma confluência total. A noção *sensus communis* ou mesmo o *a priorismo* rancièriano, encontra-se dissociada da concepção kantiana de sujeito transcendental.

[15] Num estudo sobre a condição e as formas de consciência dos trabalhadores dos anos 30 do século XIX, Rancière, ao consultar a correspondência entre dois operários, descobre que a sua actividade de propaganda não era separável dos seus ócios de passeantes e de indivíduos entregues à contemplação. Este afirma, "*La simple chronique de leurs loisirs contraignait à reformuler les rapports établis entre voir, faire et parler. En se faisant spectateur et visiteurs, ils bouleversaient le partage du sensible qui veut que ceux qui travaillent n'aient pas le temps de laisser traîner au hasard leurs pas et leurs regards et que les membres d'un corps collectif n'aient pas de temps à consacrer aux formes et insignes de l'individualité. C'est ce que signifie le mot d'émancipation: le brouillage de la frontière entre ceux qui agissent et ceux qui regardent, entre individus et membres d'un corps collectif."15* Os momentos de ócio que se interpõem ao ritmo dominante (trabalho), instauram no intervalo de tempo um espaço de ruptura, reconfigurando o comum partilhado. *Id., Le spectateur émancipé, Op. Cit.*, pp. 25-26.

[16] Rancière afirma em *Le spectateur émancipé, c'est dans ce pouvoir d'associer et de dissocier que réside l'émancipation du spectateur, c'est-à-dire l'émancipation de chacun de nous comme spectateur. Être spectateur n'est pas la condition passive qu'il nous faudrait changer en activité.* ***C'est notre situation normale***. (*Op. Cit.,* p. 23).

[17] *Nos aprendemos e ensinamos, nos agimos e conhecemos enquanto espectadores que, em qualquer momento relacionamos o que vemos ao já visto ou dito, ao já feito e sonhado. Não há forma mais privilegiada que do ponto de partida privilegiado. Por toda parte há pontos de partida, cruzamentos e nós que nos permitem aprender algo novo se rejeitarmos primeiramente a distância radical, em segundo a distribuição de funções, em terceiro, as fronteiras entre os territórios.* (Nossa Tradução) *Id., Le spectateur émancipé, Op. Cit.*, pp. 23-24.

[18] *Op. Cit.,* p. 16.

[19] *Id., Le partage du sensible, Op. Cit.*, p. 14.

e o exercício da política como forma de experiência. Esta incide sobre o que se vê e sobre o que se pode dizer do que se vê, sobre quem tem a competência para ver e a qualidade para dizer, sobre as propriedades dos espaços e as possibilidades do tempo. Ao organizar os fluxos e o modo de circulação das palavras, das imagens, dos gestos e dos afectos, não só se tece a superfície de inscrição de sentido como remete para as margens de circulação das trajectórias sociais os indivíduos não autorizados. Desta forma, os sentidos marcam ritmos (tempo) e organizam-se em cenários (espaço). Política designa, então, a configuração própria de um *sensorium* espácio-temporal. A conexão de «simples práticas» com a distribuição do visível, do dizível e do fazível, com que se determina as figuras da comunidade, não são, segundo Rancière, fruto de nenhum desvio maléfico.[20]

A história, na perspectiva de Rancière, é marcada por fracturas, entre as quais se registam período históricos específicos e governados por sentidos gravitacionais, segundo um processo constante de fluidificação de tudo. Os sentidos em torno dos quais gravitam as configurações históricas derivam de um *acontecimento*[21] reconfigurador de sentido, compreendido e gravado nas memórias individuais e plurais. São os novos sentidos, entre o aprender e trabalhar, que fazem brotar da paisagem constelações imprevistas e sedutoras de possíveis configurações do *devir.* Em todos os recortes temporais, que Rancière apelida de *régime esthétique*,[22] há uma identidade entre o pensamento e o não-pensamento, que

---

[20] A relação entre partidos e movimentos estéticos deriva primeiramente duma confusão entre duas ideias diferentes da subjectividade política: a ideia "*archi-politique"* e a ideia "*métapolitique",* sendo que a primeira significa uma inteligibilidade política que resume as condições essenciais da mudança e a segunda a ideia de uma subjectividade política global, da virtualidade nos modos inovadores de experiência sensível que antecipam a comunidade *por vir. Op. Cit.,* p. 45.

[21] O conceito de *acontecimento*, tal como aqui é apresentado, deve ser distanciado da noção, mais próxima do senso comum, de *facto. Se um "facto" pode ser arquivado, transmitido, justificado e analisado, os acontecimentos são indizíveis, inimagináveis, inenarráveis, ou simplesmente inefáveis. Os acontecimentos não têm autoria nem protagonistas; introduzem uma fractura histórica marcando um "antes" que lhe precede e um "depois" que prevalece; ocorre de forma fulgurante; constitui uma provocação ao pensamento e surge como uma ruptura de que resulta um certo começo. Contudo, ainda que o acontecimento tenha um carácter de "já ocorrido", apresenta todavia uma "actualidade" no tempo presente. Um acontecimento resulta de um sentimento de inquietação; medo ou/e estranhamento, ocorre num determinado instante, que não pode ser previsto, em que há uma ruptura com as categorias de pensamento e organizações conceptuais anteriores devido à erupção de um novo sentido. Um acontecimento é um movimento de definição "a vir" do sujeito que rompeu com as categorias de pensamento dominantes de que resulta a irrupção de uma nova temporalidade. "Um acontecimento é uma irrupção do imprevisto e extraordinário é, em primeiro lugar, o que dá a pensar; não aquilo acerca ou sobre o qual pensamento, mas o que nos dá a oportunidade de pensar sob a exigência de um pensamento novo, com novas categorias e com uma nova linguagem. Em segundo lugar, todo o acontecimento é o que nos permite fazer uma experiência. Um acontecimento não é justamente esse outro que faz experiência em nós, porque é algo que nos acontece e não nos deixa iguais. Em terceiro lugar, um acontecimento é o que rompe a continuidade do tempo, da história e do tempo pessoal do vivido.* Segundo *Dicionário de Filosofia de Educação* (2006), Universidade do Porto, Faculdade de Letras. Departamento de Filosofia, Coordenação: Carvalho, A. D.; Comissão Científica: Carvalho, A. D. [et. al.], Porto Editora, Porto, Entrada: *Acontecimento*.

[22] Rancière resume as características históricas ordenadoras de cada regime da seguinte forma: *Ainsi j'ai proposé d'appeler régime éthique, un régime où des activités que nous appelons des arts ne sont pas autonomisées comme telles, mais où elles sont immédiatement assimilées aux manières d'être d'une communauté: la danse y est un rituel ou une thérapeutique, la poésie une forme d'éducation, le théâtre une festivité civique, etc. J'ai proposé d'appeler poétique ou représentatif un régime qui définit une sphère sensible propre des activités mimétiques: celles-ci y sont pensées comme des inventions techniques produisant des formes d'affection spécifique, par exemple la crainte et la pitié de la tragédie. Ce régime présuppose un accord entre les règles de production des arts (la poiesis) et les lois de la sensibilité humaine (l'aisthesis).*

remete para uma certa ideia de eficácia e configuração do próprio pensamento – *modes de pensabilité*. A essa ideia de pensamento corresponde uma ideia de escrita, o que endereçará, necessariamente, a uma superfície de inscrição privilegiada. A escrita não quer dizer simplesmente uma forma de manifestação da palavra. A superfície pictórica, *de son «médium» propre,* anima e transporta *la parole vivante*. A afirmação da capacidade de determinada superfície pictórica de apreender um acto de palavra viva é o momento decisivo na mudança de paradigma, em que o plano da acção e da significação incorporam-se entre si.[23] Esta tem uma profundidade singular que permite imbuir nas palavras uma acção manifesta, expressão de uma interioridade, que viabilizará a transmissão de significado. É desta forma que ocorre o entrelaçamento entre o dizível e visível, instituindo entre eles um espaço específico para a criação e imitação.

Os regimes históricos, ou as mudanças caleidoscópicas que acontecem na visão do homem, formam o *ritmo da composição do mundo* a que só acederemos se investirmos na própria *vida*[24]. Rancière traduz a noção de vida como o investimento de uma energia que poderá se revelar em três ordens distinta: biológica; histórica e a ontológica. Cada estrato histórico considera uma distribuição própria das distintas «vidas»,[25] na medida em que esta

---

Mais évidemment cette sensibilité humaine sociales: il ya a, dans ce régime, des choses représentables et des choses non représentables, des formes nobles appropriées aux grands sujets, des formes inférieures appropriées aux sujets bas, une hiérarchie des arts et des genres. J'appelle régime esthétique un régime qui ne présuppose plus aucune forme d'adéquation, c'est-à-dire plus aucune hiérarchie de ce genre. Ce régime qualifie les choses de l'art non d'après les règles de leur production mais de par leur appartenance à un sensorium propre et à un mode spécifique d'expérience. Cela ne veut pas dire qu'on y est dans le monde des esprits purs sans rapport avec les réalités sociales. Cela veut dire que les produits des arts ne sont plus qualifiés par le degré d'élévation des sujets qu'ils traitent, des destinations qu'ils remplissent ou des puissances sociales qu'ils servent. Ils s'inscrivent dans une sphère d'expérience propre: c'est seulement dans ce régime que l'Art existe comme tel, et non pas simplement les arts ou les beaux-arts, qu'il a une histoire et des institutions propres: le musée où une statue de dieu grec, (…) la salle de concert où la musique se donne simplement comme musique, sans rapport à avec un texte ou une fonction. Il n'y a plus de rapport entre une normativité artistique et un partage hiérarchique du sensible. (…) ce qui est «propre» à l'art, c'est une sphère d'expérience propre (…) il n'y a plus de sujets nobles et de sujets bas (…) n'importe quoi peut entrer à égalité dans le royaume de l'art. Mais surtout, il n'y a plus de correspondance entre poiesis et aisthesis: plus de règles permettant de dire pourquoi les choses sont belles ou non, plus de présupposition de correspondance entre les règles de l'art et les lois de la sensibilité. Id., Politique de l'indétermination esthétique, *Op. Cit.*, pp. 157-158.

[23] *Id., Le partage du sensible, Op. Cit.*, p. 19.

[24] O cepticismo, resultante de um excesso de fé na possibilidade de se traçar linha recta entre percepção; afecção, compreensão e acção, não é uma disposição aceitável. Na verdade, o sistema de informação, que é em si mesmo um «senso comum», constitui um dispositivo espácio-temporal no seio do qual as palavras e formas visíveis estão reunidas em dados comuns, pelos quais os sujeitos são afectados e através dos quais se inscrevem nas comunidades de palavras e das coisas; das formas e das significações. Não há possibilidade em opor à aparência a realidade, mas sim de construir outras realidades, outras formas de sentido, logo, outras comunidades, pela instauração de novas relações entre palavras e as formas visíveis, a palavra e a escrita.

[25] Tomando como exemplo dois paradigmas – o inaugurado por Aristóteles e o que lhe sucede, inaugurado por Kant – Rancière esclarece, se no primeiro temos valorização dos corpos orgânicos, funcionais, com elementos harmoniosamente distribuídos segundo uma relação indissolúvel entre *poiesis* e *aisthesis*, em detrimento à vida comum da simples sucessão de eventos, temos no segundo uma nova configuração entre as formas de vida, sendo que é a experiência estética, e não o artista, que é valorizada em detrimento das outras esferas da vida. Institui-se assim, em Kant, a comunidade de iguais com experiências distintas por oposição à precedente, que hierarquizou a sociedade entre aqueles que actuam e os que só vivem. O autor identifica apenas três regimes25 de arte na tradição ocidental, as já referidas e, o "regime ético das imagens" em que a questão da arte ou das artes não se coloca como tal, considerando-se apenas como relevante o teor

poderá ser fragmentada em vida comum por oposição à excepcional, da acção política, ao artista; etc. Os corpos que animam os espaços cénicos com sua *performance* irradiam energia vital, afectando os corpos circundantes, remetendo-os para posições determinadas. Em bom rigor, a energia de um corpo é determinada pela potência em afectar outros corpos. Esta energia passa de um corpo para outro em forma de saber.[26] Enquanto espectadores, devemos observar, seleccionar, comparar e interpretar o que se cria, para que, na nossa esfera, com os elementos recolhidos noutros espaços cénicos, compor o nosso próprio poema e, num modo próprio, sermos actores ou realizadores, dramaturgos ou bailarinos ou os *performers.* Citando Rancière, *c'est ce que signifie le mot d'émancipation: le brouillage de la frontière entre ceux qui agissent et ceux qui regardent, entre individus et membres d'un corps collectif.*[27]

Política e arte, enquanto conhecimento, constroem *ficciones,* no sentido em que reordenam a *materialidade* dos signos e das imagens; a relação entre o que vemos e o que se diz; entre o que se faz e o que se pode fazer. Os enunciados políticos e literários criam seus efeitos no real, sendo que o homem é, por natureza, literário. Eles definem as variações de intensidade sensível, as percepções e capacidades dos "corpos"; desenham a cartografia do visível; dos trajectos entre o visível e o dizível; a relação entre os modos de ser, maneiras de fazer e modos de dizer. Apesar da imaterialidade dos discursos eles são orgânicos, têm corporeidade, são blocos de palavras fluindo sem um orador legítimo que os acompanham a um destinatário autorizado. Eles não produzem o corpo colectivo, pelo contrário, introduzem nos "imaginários corpos colectivos" as linhas de fractura, de *désincorporation*.[28] É verdade que o movimento desses "*quase-corpos*" determina as mudanças na percepção sensível, da relação entre a linguagem comum e a distribuição sensível dos espaços e ocupações. Eles são entendidos como os que "desenham" comunidades aleatórias que contribuem para a formação de colectivos de enunciação que colocam em questão o papel, territórios e linguagens.[29] Eles são apreendidos por todos os seres humanos e cavam lacunas, abrem derivações, alteram as formas; as velocidades; as vias pelas quais aderem a uma condição e reagem às situações, de acordo com o reconhecimento das suas imagens. Eles reconfiguram o mapa do sensível ao esbater a funcionalidade dos gestos e dos ritmos adaptados aos ciclos naturais de produção; da reprodução e submissão. É pela assimilação das acelerações ou dos abrandamentos da linguagem, da sua mistura com imagens ou de tons, de todos os seus diferentes potenciais entre o trivial e sobrevalorizado,

---

de verdade e a recepção das imagens – de que forma a maneira de ser das imagens diz respeito ao *ethos*, à maneira de ser dos indivíduos e das colectividades. Para Platão, a arte não existe mas as artes, isto é, distintas maneiras *de faire.* As "imitações" são distintas dos "simulacros", não só quanto à sua origem mas também quanto aos seus destinatários. *Op. Cit.*, pp. 27-28.

[26] Quanto a esta questão Rancière afirma: "Mais l'opposition du voir au faire se retourne aussitôt quand on oppose à l'aveuglement des travailleurs manuels et des praticiens empiriques, enfoncés dans l'immédiat et le terre à terre, la large perspective de ceux qui contemplent les idées, prévoient le futur ou prennent une vue globale de notre monde. On appelait naguère citoyens *actifs,* capables d'élire et d'être élus, les propriétaires qui vivaient de leurs rentes et citoyens *passifs,* indignes de ces fonctions, ceux qui travaillaient pour gagner leur vie. Les termes peuvent changer de sens, les positions peuvent s'échanger, l'essentiel est que demeure la structure opposant deux catégories, ceux qui possèdent une capacité et ceux qui ne la possèdent une capacité et ceux qui ne la possèdent pas. *Id., Le spectateur émancipé, Op. Cit.*, p. 18.

[27] *Op. Cit.*, p. 26.

[28] *Id., Le partage du sensible, Op. Cit.*, p. 63.

[29] *Op. Cit.*, p. 64.

das diferentes modalidades de viajar através da paisagem de significações dispostas na topografia dos espaços, de fisiologia círculos sociais, da expressão silenciosa dos corpos, que se cria a *fictionalité propre*.[30]

A racionalidade discursiva não pode ser confundida com uma razão intencional, ou com a falsidade, mas sim com uma inteligibilidade irracional. A ficção comporta uma inteligibilidade irracional. Será necessário articular o conceito *fictionalité propre* com o conceito de *fabulação* bergsoniano. A dinâmica que garante a inteligibilidade da história é a memória associada à imaginação, e não a *Razão*. Prova de tal facto, é que Rancière denuncia os paradoxos e as ambiguidades em que o processo histórico incorre, demonstrando a inexistência ou inacessibilidade da *palavra originária*[31]. A fabulação, segundo Bergson, anima o movimento histórico com um impulso projectivo que, a partir do movimento próprio da expressão, propicia a reconfiguração dos territórios por onde atravessa ou habita. Esta povoa o universo de intenções, de "potências semi-pessoais" ou "presenças eficazes".[32] Contudo, e citando Bergson, *o dispositivo observado serve o interesse do indivíduo ou da espécie. (…) A tendência considerada é instinto, se não fosse justamente no lugar de um instinto que surgem no espírito tais imagens fantasmáticas. Estas desempenham um papel que teria podido ser atribuído ao instinto e que o seria, sem dúvida, num ser desprovido de inteligência. Digamos provisoriamente que é o instinto virtual, entendendo por isso que no extremo de uma outra linha de evolução, nas sociedades de insectos, vemos o instinto provocar mecanicamente uma conduta comparável, pela sua utilidade, à que sugerem ao homem, inteligente e livre, imagens quase alucinatórias*.[33]

O que é da ordem do indizível encontra ligação com a memória e a tradição literária, constituindo-se esta última como uma aprendizagem transmitida e transmissível de geração para geração. A transmissão implica a presença do destinatário, bem como a "visualização" do que é dito. Tal significa, que a par do que é dito prevalece toda uma actividade performativa desenvolvida pelo emissor, via pela qual corporiza e vivifica o dizer. Citando Rancière, *il peut apprendre non pour occuper la position du savant mais pour mieux pratiquer l'art de traduire, de mettre ses expériences en mots et ses mots à l'épreuve, de traduire ses aventures intellectuelles à l'usage des autres et de contre-traduire les traductions qu'ils lui présentent de leurs propres aventures.*[34] Rancière inscreve-se na linha de pensamento que deriva de Kant, que asseverava como condição necessária à celebração da comunicação a ligação entre *a palavra, o gesto e o tom* (articulação, gesticulação e modulação). Este afirma, *pensamento, intuição e sensação são simultânea e unificadamente transmitidos aos outros*.[35] É deste entrelaçamento que resulta o que denominamos por *textura sensível,* que não é mais do que uma tela composta pelas *figuras estéticas* que animam o nosso imaginário.

---

[30] Rancière propõem uma releitura da história, com base nesta noção. *Id., Le partage du sensible, Op. Cit.*, pp. 54-65.

[31] *Id., Les paradoxes de l'art politique, Op. Cit.*

[32] Bergson, H., *As Duas Fontes da Moral e da Religião,* Ed. Almedina, Coimbra, 2005, p. 168.

[33] *Op. Cit.*, pp. 95-101.

[34] *Ele pode aprender, não para ocupar a posição de conhecedor, mas sim para melhor praticar a arte de traduzir, para colocar suas experiências em palavras e suas palavras à prova, para traduzir suas aventuras intelectuais para uso de outros e contra-traduzir as traduções que outros apresentam das suas próprias aventuras.* (Nossa tradução) *Id., Le spectateur émancipé, Op. Cit.* p. 17.

[35] Kant, I., *Op. Cit.,* p. 227.

Ora, é necessário suspender o tempo da(s) *vida(s),* para propiciar espaço(s) à recepção das figuras estéticas. Em Rancière, à semelhança de Deleuze e Guattari, ocorre a ontologização da arte. Cabe à arte *criar os seres que nos tocam,* cabendo aos sujeitos políticos[36] a sua tradução. *O percepto e o afecto* que subsiste na obra de arte cria a paisagem que vê. O *percepto* é a paisagem anterior ao homem, na ausência do homem, como os *afectos* são *devires* não humanos do homem. Tudo é visão, devir – *devir universo; devir animal; devir vegetal; devir homem.*[37] A sensação que emerge da obra constitui um *monumento.* Este, enquanto bloco de sensações, não comemora o passado, é presente, porque se conserva, e futuro, porque é *devir.* A arte, mesmo considerada como forma de pensamento, não tem opinião. Na realidade não estamos no domínio da *doxa,* mas da *urdoxa*,[38] no sentido que a sensação concebida deve ser entendida como opinião originária que fecunda o ânimo receptivo. A arte *é o que dá a pensar* e não aquilo sobre o qual se pensa. Só a vida cria zonas onde redemoinham os viventes, e só a arte pode aí aceder e penetrar na sua empresa de co-criação. A arte vive nos interstícios da indeterminação, de indiscernibilidade. A memória, ainda que seja uma faculdade activa, substância sobre a qual sedimenta e sobrepõe-se os cenários e mapas cartográficos, que podem ser telescópicos ou microscópicos, não é uma faculdade estética, mas sim ética. Esta é *ferida, afectada, tocada* pela arte. Ela é, contudo, o espaço privilegiado de acolhimento às figuras estéticas, que irrompem sem corporeidade. As *figuras estéticas* ferem a memória, no sentido que percorrem-na e fecundam-na de embrionário *devir.*

Mas não basta que alguém pinte para que haja arte. Para além do artista e do espectador, é necessária uma *performance* entre um modo de fazer e um modo de olhar, que edifique entre os dois pólos de acção um espaço de efectividade. A eficácia do *dissensus*, isto é, a ruptura estética, não é garantida pelo conflito de ideias ou dos sentimentos, mas sim pela reconfiguração do *sensorium*[39] espácio-temporal dominante. Em bom rigor, o efeito político da arte passa pela distância estética, isto é, depende da eficácia com que se efectua o corte estético entre o representável e a representação. Segundo o grau de receptividade dos sujeitos, ocorre um pensamento singular nas relações que estabelece.

Para Rancière existem apenas duas maneiras de pensar o *indecidível* e de produzir obra com ele.[40] Este afirma: *il y a celle qui le considère comme un état du monde où les opposés s'équivalent et fait de la démonstration de cette équivalence l'occasion d'une nouvelle virtuosité artistique. Et il y a celle qui y reconnaît l'entrelacement de plusieurs politiques, donne des figures nouvelles à cet entrelacement, en explore les tensions et déplace ainsi l'équilibre des possibles et la distribution des capacités.*[41] As figuras que

---

[36] O que usualmente costumamos chamar de política é, para Rancière, o comum sensível partilhado, mantido pelo poder de polícia. A política emerge aquando a um *dissensus,* que é sempre dirigido àqueles que partilham esse comum. Por sujeitos políticos entendamos todos nós enquanto espectadores activos.

[37] Deleuze, G. Guattari, F., *O que é a Filosofia?* 1ª Edição, Lisboa, Editorial Presença, 1992, p. 149.

[38] *Op. Cit.,* p. 157.

[39] Rancière define «senso comum» como sendo *antes de mais uma comunidade de dados sensíveis: coisas cuja visibilidade supostamente é partilhada por todos, modos de percepção dessas coisas e significações igualmente partilháveis que lhes são conferidas. É depois a forma de estar em comum que liga entre si indivíduos ou grupos na base dessa comunidade primeira entre as palavras e as coisas. Id., L'image intolérable, Op. Cit.*

[40] *Id., Les paradoxes de l'art politique, Op. Cit.,* pp. 91-92.

[41] *Há aqueles que consideram determinado estado do mundo onde os opostos são equivalentes e representam essa mesma equivalência, ocasionando um novo e virtuoso artístico.* [como é exemplo a fotomontagem

irrompem da redistribuição entre o único e o múltiplo; entre o pequeno e o grande; entre imagem e palavra; entre causa e efeito, são elas mesmas *imagens.*

O que resulta, assim, da perspectiva rancièriana é a recusa do ideal de verdade. Tal como afirma Rancière, *le cinéma, la photographie, la vidéo, les installations et toutes les formes de performance du corps, de la voix et des sons contribuent à reforger le cadre de nos perceptions et le dynamisme de nos affects. Par là ils ouvrent des passages possibles vers de nouvelles formes de subjectivation politique. Mais aucun ne peut éviter la coupure esthétique qui sépare les effets des intentions et interdit toute voie royale vers un réel qui serait l'autre côté des mots et des images. Il n'y a pas d'autre côté. (…) cet effet ne peut pas être garanti, qu'il comporte toujours une part d'indécidable.*[42]

O *acontecimento estético,* enquanto inaugural de uma nova ficção, desponta sempre, no mínimo, em duas direcções:[43] em direcção *ao que foi* e em direcção ao que *irá a ser*. Neste movimento, as obras são separadas das formas de vida que lhe deram origem. Desafectadas da sua carga simbólica, inscrevem-se em novos circuitos de visibilidade, acolhem um novo modo de circulação da informação, fragmentando-se numa temporalidade dual. Para o ilustrar Rancière toma como exemplo o *Torso* do Belvedere de Winckelmann (1430), sobre qual afirma : *nous parlent a été la figure d'un dieux, l'élément d'un culte religieux et civique, mais elle ne l'est plus. Elle n'illustre plus aucune foi et ne signifie plus aucune grandeur sociale. Elle ne produit plus aucune correction des mœurs ni aucune mobilisation des corps. Elle ne s'adresse plus à aucun public spécifique, mais au public anonyme indéterminé des visiteurs de musées et des lecteurs de romans.*[44] O *Torso* do Belvedere de Winckelmann, é considerado por Rancière, como operando uma ruptura relativamente ao paradigma representativo em dois aspectos essenciais. Citando o mesmo, *premièrement, cette statue est démunie de tout ce qui, dans le modèle représentatif, permettait de définir en même temps la beauté expressive d'une figure et son caractère exemplaire: elle est sans bouche pour délivrer un message, sans visage pour exprimer un sentiment, sans membres pour commander ou exécuter une action. Or Winckelmann décida pourtant*

---

de Martha Rosler, Bringing the War Home: Balloons] *E há aqueles que, por reconhecerem o entrelaçamento de várias políticas, atribuem novas figuras a esse entrelaçamento ao explorarem as tensões, alterando o equilíbrio das possibilidades e a distribuição das capacidades* [como é exemplo a fotografia da manifestação contra a guerra [*Sem título* de Josephine Meckseper]. (Nossa tradução) Rancière dá também como exemplo *The Eyes of Gutete Emerita* de Alfredo Jaar (1996) que retrata o massacre de Ruanda onde as formas representativas estão organizadas em torno de uma fotografia única, os olhos de uma mulher que viu o massacre da família. São os olhos de uma pessoa dotada do mesmo poder dos que os olham, mas também do mesmo poder de que os seus irmãos e irmãs foram privados pelos autores dos massacres, o de falar ou de se calar, de mostrar os sentimentos ou de os guardar.

[42] Cinema, fotografia, vídeo, instalações e todas as formas de *performance* do corpo, da voz e dos sons contribuem para reorganização do quadro das nossas percepções e das dinâmicas dos nossos afectos. Desta forma abrem passagens possíveis para novas formas de subjectivização política. Mas não é possível evitar a ruptura estética que separa os efeitos das intenções e proíbe qualquer via privilegiada para uma realidade que seria o outro lado das palavras e das imagens. Não há outro lado. (…) Esse efeito não pode ser garantido, ela sempre envolve um elemento de indecidível (Nossa tradução) *Id., Les paradoxes de l'art politique, Op. Cit.,* p. 91.

[43] *Op. Cit.,* pp. 63-64.

[44] A estátua de Winckelmann [Torso Belvedere] é a figura de um deus, o elemento de culto religioso e cívico, que deixou de o ser. Já não ilustra uma fé nem grandeza social. Já não produz nenhuma correcção dos costumes nem mobilização dos corpos. Já não se dirige a um público específico, mas o público anónimo indeterminado dos visitantes de museus e dos leitores de romances. (Nossa tradução) *Op. Cit.,* pp. 64-65.

d'en faire la statue [le Torse du Belvédère] du héros actif entre tous, Hercules, le héros des Douze Travaux. Mais il en fit un Hercules au repos, accueilli après ses travaux au sein des dieux. Et c'est de ce personnage oisif qu'il fit le représentant exemplaire de la beauté grecque, fille de la liberté grecque – -liberté perdue d'un peuple qui ne connaissait pas la séparation de l'art et de la vie. La statue exprime donc la vie d'un peuple, comme la fête de Rousseau, mais ce peuple est désormais soustrait, présent seulement dans cette figure oisive, qui n'exprime aucun sentiment et ne propose aucune action à imiter. C'est là le deuxième point: la statue est soustraite à tout continuum qui assurerait une relation de cause à effet entre une intention d'un artiste, un mode de réception par un public et une certaine configuration de la vie collective[45]. A actividade tornou-se pensamento, mas o pensamento em si passou a movimento imóvel. A imagem pensativa é a imagem de uma suspensão da actividade. Ao baralhar as fronteiras da representação irrompe, não uma nova forma de vida que se enraíza, mas um abismo face as estruturas vigentes da vida colectiva.

É neste sentido que afirmamos que a mudança de regime estético opera uma transformação caleidoscópica na percepção, na medida que abre fissuras na relação que se estabelece entre objectos, signos de pensamento e sentimentos associados. Não resulta desta acção uma supressão de uma determinada configuração, mas sim uma suspensão do código interiorizado nas memórias colectivas por determinação do *habitus.* A nova *figura estética* neutraliza a tradicional oposição que definia arte como uma acção que imponha uma forma activa a uma matéria inerte que, por concordância, correspondia a uma hierarquia social em que os homens dotados de uma inteligência activa dominavam os homens materialmente passivos. A modificação do estatuto das relações entre pensamento; arte; acção; imagem e expressão para um regime estético, tornou possível pensar positivamente a pensatividade da imagem, produto do novo estatuto da figura que conjuga dois regimes de expressão sem os homogeneizar.[46]

Em "A imagem intolerável" Rancière desmantela a oposição entre palavra/imagem e testemunho/prova. À semelhança dos discursos, a imagem, para abrir um espaço novo de tradução, tem necessariamente de afectar quem a visiona, estando por isso pressuposto o desvinculo ao regime de visibilidade em que se estava inscrito. Temos de aprender a dominar as imagens, sugere Rancière, que afirma: *Elle [Sophie Ristelhueber] produit ainsi peut-être un déplacement de l'affect use de l'indignation à un affect plus discret, un affect à effet indéterminé, la curiosité, le désir de voir de plus près. (…) Ce sont là en effet es*

---

[45] Em primeiro lugar, a estátua é desprovida de tudo o que no modelo representativo definia, simultaneamente, a beleza expressiva de uma figura e o carácter exemplar: ele não tem boca para proferir uma mensagem; não tem rosto para expressar um sentimento; não tem membros que lhe permitisse dirigir ou realizar uma acção. Contudo, Winckelmann instituiu-a como representando o mais activo entre todos os heróis. Mas ele fez um Hércules em repouso, acolhido entre os deuses depois dos seus trabalhos. Foi esta personagem ociosa que o autor institui como representante exemplar da beleza grega, filha da liberdade grega – a liberdade perdida de um povo que não conhecia a separação entre arte e vida. A estátua exprime a vida de um povo, mas esse povo foi subtraído, presente apenas nessa figura ocioso, que não expressa mais nenhum sentimento nem propõe nenhum modelo de acção. Este é o segundo ponto: a estátua é subtraída do *continuum* que assegurava a relação de causa e efeito entre uma intenção de um artista, um modo de recepção por um público e uma determinada configuração da vida colectiva. (Nossa Tradução) *Op. Cit.,* pp. 64-65.

[46] Na mimese clássica, por exemplo, a figura conjugava duas significações harmonizadas pela relação de conformidade entre o termo «próprio» representado e o termo «figurado». Pretendia-se então representar directamente um pensamento ou sentimento, substituindo uma expressão (leão, por exemplo) por outra (coragem) para aumentar a potência.

affects qui brouillent les fausses évidences des schémas stratégiques: ce sont des dispositions du corps et de l'esprit où l'œil ne sait pas par avance ce qu'il voit ni la pensée ce qu'elle doit en faire. Leur tension pointe ainsi vers une autre politique du sensible, une politique fondée sur la variation de la distance, la résistance du visible et l'indécidabilité de l'effet. Les images changent notre regard et le paysage du possible si elles ne sont pas anticipées par leur sens e t n'anticipent pas leurs effets.[47]

A função da arte é de fazer curto-circuitos entre a representação e a percepção espectável, tal como já foi afirmado neste ensaio. Ao captar as singularidades das formas indeterminadas, cria-se uma tensão entre os vários modos de representação, a heterogénese.[48] Tal como afirma Rancière, *le travail de l'image prend la banalité sociale dans l'impersonnalité de l'art, il lui enlève ce qui fait d'elle la simple expression d'une situation ou d'un caractère déterminé.*[49] A transformação do banal em impessoal vem corroer por dentro a aparente evidência e imediaticidade da imagem. *La pensivité de l'image, c'est alors la présence latente d'un régime d'expression dans un autre.*[50] Ela não é uma propriedade constitutiva da natureza de certas imagens, mas um jogo de afastamentos e aproximações entre várias *funções-imagens* presentes na mesma superfície, criando figuras novas que despertam novas possibilidade sensíveis. A pensatividade, isto é, o que dá a pensar, poderá ser definida como o entrelaçamento entre várias indeterminações, proveniente da circulação entre o assunto e imagem; o artista e o espectador; o intencional e o não-intencional; o sabido e o não-sabido; o exprimido e o não exprimido; o presente e o passado, de que resulta uma parecença desapropriada ou uma *arqui-parecença*.[51]

Mas, assim como não chega que alguém pinte ou aprecie para que haja a arte, um relato não é suficiente para garantir um testemunho. Se a potência do pensamento se inscreve na *textura sensível* ao dar que pensar; do testemunho depende a inscrição da impotência, sendo que é a via privilegiada pela qual se inscreve na história os *afectos de carga negativa* que feriu uma memória. A virtude do testemunho ou a dignidade da prova

---

[47] Ela [Sophie Ristelhueber] desloca do afecto vulgar de indignação para um efeito mais discreto, um afecto de efeito indeterminado, a curiosidade, o desejo de ver mais perto. (…) Estes são os efeitos dos afectos que esbatem as falsas evidências dos esquemas estratégicos: são disposições do corpo e do espírito em que o olhar não sabe com antecedência o que vê ou o que o pensamento deve fazer com o que é visto. A tensão destes afectos aponta para outra política do sensível, fundada na variação da distância, na resistência do visível e da indecidibilidade do efeito. As imagens mudam a nossa visão e a paisagem do possível, se não forem antecipadas pelo seu sentido e se não anteciparem seus efeitos. (Nossa tradução) *Id., L'image intolérable, Op. Cit.*, p. 114. A obra de Sophie Ristelhueber é uma reflexão sobre o mundo no qual o homem fala através de seus vestígios, dos ferimentos que lhes são infligidos ou dos que ele deixa no solo, um mundo de territórios marcados por cicatrizes, através de corpos suturados ou de ruínas da guerra.

[48] Segundo definição de Rancière, que adopta este termo de Deleuze, traduz uma tensão entre diversos regimes de expressão. Rancière, J., *L'image pensive, in Le Spectateur émancipé,* La Fabrique éditions, Paris, 2008, p. 183.

[49] *Op. Cit.*, p. 127.

[50] *Op. Cit.*, p. 132.

[51] A primeira, por oposição à segunda, é uma presença que não nos remete para nenhum ser real ou ideal com o qual possamos comparar a imagem. É a presença de um ser qualquer, cuja identidade não importa, e oculta os seus pensamentos ao oferecer o seu rosto. É como que um representante de seres do mesmo género. Por *arqui-parecença* entende-se uma presença e um afecto directos do corpo. A fotografia de Lewis Payne, por exemplo, apresenta-nos três imagens numa só imagem criada pela tensão entre vários modos de representação. Em bom rigor, são três funções-imagens numa só imagem: há a caracterização de uma identidade; há a disposição plástica intencional de um corpo num espaço; e há os aspectos que o registo mecânico nos revelam sem que saibamos se forma verdadeiros. *Op. Cit.*, p. 124.

é tão maior quanto menor é o desejo de serem testemunhos ou de fazerem prova de um facto. À enganadora suficiência atribuída à imagem para constituir prova, enquanto representação do visível, deve-se instaurar, complementarmente, a insuficiente representação da palavra. Comunicar um estádio de ânimo, independentemente da sua valência, é colocar no plano da visibilidade o irrepresentável. Da identidade entre o pensamento e o não-pensamento, da intercepção do plano do (in)visível com o do (in)dizível, tanto na sua significação como na sua ressonância, depende a eficácia da transmissão do que é irrepresentável. *Le vrai témoin est celui qui ne veut pas témoigner. C'est la raison du privilège accordé à sa parole. Mais ce privilège n'est pas le sien. Il est celui de la parole qui le force à parler malgré lui*, afirma Rancière.[52] A sacralização da palavra da testemunha (da vítima; do sobrevivente, etc.) que fala não porque quer, mas porque deve fazê-lo, resulta de ser o oposto da imagem, que é idolatria, de ser proferida pelo homem incapaz de falar, mas obrigado à palavra por uma palavra mais poderosa do que a sua. Testemunhar é acção pela qual se inscreve na *textura sensível* a impotência em actualizar a percepção de determinado facto, isto é, o irrepresentável. Não nos esqueçamos que, para Rancière, representar não é um acto pelo qual se produz uma representação visível, mas sim o acto de estabelecer equivalências, via pela qual uma imagem ou um relato se transforma num acontecimento sensível.

O que garante o testemunho é a palavra associada à emoção estampado na sua figura; são as lágrimas retidas e as enxugadas, são os momentos de suspensão do relato, pela força do silêncio. *La force du silence qui traduit l'irreprésentable de l'événement n'existe que par sa représentation. La puissance de la voix opposée aux images doit s'exprimer en images. Le refus de parler et l'obéissance à la voix qui commande doivent donc être rendus visible*.[53] Transmitir o irrepresentável, na impossibilidade de o traduzir, dependerá da criação de um sistema de relações de equivalências, entre semelhança e dissemelhança, que coloca em jogo várias espécies de intolerável. A palavra dá testemunho, não quando é colocada em oposição à forma visível da imagem, mas quando consegue construir uma imagem, isto é, uma certa conexão inusitada entre o verbal e o visual. A voz, captada no decurso do processo de construção de imagem, é um elemento vital que transforma um acontecimento sensível num outro. O privilégio de relatar o irrepresentável, não é o da testemunha, mas sim da tensão sentida em que a palavra força a testemunha a falar, apesar da sua incapacidade de proferir determinado relato. *L'image n'est pas le double d'une chose. Elle est un jeu complexe de relations entre le visible et l'invisible, le visible et la parole, le dit et le non-dit. (…) Ce sont toutes ces figures qui substituent une expression à une autre pour nous faire éprouver la texture sensible d'un événement mieux que ne le feraient les mots «propres». Il y a, de même, des figures de rhétorique et de poétique dans le visible*.[54]

---

[52] Rancière, J., *L'image intolérable, in Le Spectateur émancipé,* La Fabrique éditions, Paris, 2008, p. 101.

[53] A força do silêncio que traduz o irrepresentável do acontecimento não existe senão através da sua representação. O poder de voz que se opõem às imagens deve exprimir-se em imagens. A recusa em falar e obediência à voz que ordena devem ser visíveis. (Nossa tradução) *Op. Cit.,* p. 102.

[54] 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. (…) Estas são as figuras que substituem uma expressão por outra, aproximando-nos da textura sensível de um acontecimento melhor do que fariam as palavras «próprias». Existem, de igual modo, figuras de retórica e de poética no visível. *Op. Cit.,* pp. 103-104.

Parafraseando Kant, ser testemunha de um estado de ânimo implica o confronto entre as nossas *Ideias* e o *Ideal Outro*. A memória, ao ser tocada por essa palavra viva, por essa intenção, acontecimento inaugural, atrairá todas as representações que se vão metamorfoseando num novo *ideal sumamente perfectível*. É pela palavra que o saber prolifera, sendo que nela concorrem a vontade de simbiose entre os homens. Citando Rancière, *l'un veut parler, l'autre veut deviner, et voilà tout. De ce concours de volontés résulte une pensée visible pour deux hommes en même temps. (…) Ces créations ou, si l'on veut, ces métamorphoses, sont l'effet de deux volontés qui s'entraident. Ainsi la pensée devient parole, puis cette parole ou ce mot redevient pensée; une idée se fait matière et cette matière se fait idée; et tout cela est l'effet de la volonté. Les pensées volent d'un esprit à l'autre sur l'aile de la parole. Chaque mot est envoyé avec l'intention de porter une seule pensée, mais, à l'insu de celui qui parle et comme malgré lui, cette parole, ce mot, cette larve, se féconde par la volonté de l'auditeur ; et le représentant d'une monade devient le centre d'une sphère d'idées rayonnantes en tout sens, de sorte que le parleur, outre ce qu'il a voulu dire, a réellement dit une infinité d'autres choses ; il a formé le corps d'une idée avec de l'encre, et cette matière destinée à envelopper mystérieusement un seul être immatériel contient réellement un monde de ces êtres, de ces pensées*.[55]

A inversão da inversão, isto é, a inversão do saber e do agir, só ocorre quando a ressonância da imagem *cinde* a memória, conduzindo-a à reordenação das *imagens-memória.* A criação é o efeito de duas vontades que se ajudam entre si, que interagem entre si, cabendo a um a função de projectar a imagem e a outro traduzi-la. Neste ponto da análise, urge esclarecer a passagem necessária do domínio da significação, que é do domínio colectivo, para o de acção, que é sempre individual.

Ora, se *acontecimento estético* é independente do seu autor; modelo e mesmo espectador, já a acção ocorre, unicamente, na esfera individual. Para cumprir o objectivo que agora se nos coloca e respeitando o esquema apresentado no início deste ensaio, deslocaremos o foco da nossa análise para a esfera do sujeito.

É-nos indispensável, visando a acção, traduzir nossa experiência afectiva em dados possíveis da visão, do tacto e do sentido muscular. Cabe à educação dar as regras de associação entre a sensação afectiva presente e a ideia de uma certa percepção possível. Bergson, à semelhança de Rancière, traduz vida como um fluxo de energia, sendo a percepção entendida em termos de potência. Há uma potência do objecto externo em afectar um corpo na mesma proporção da potência do corpo em influir sobre o objecto uma acção. A linha axial do pensamento bergsoniano determina, em termos ontológicos, o movimento como vector fundamental, dado que o mundo material é constituído por imagens, cujas

---

[55] Num quer falar, o outro quer adivinhar, e é tudo. Neste concurso de vontades resulta um pensamento visível para dois homens em simultâneo. (…) Estas criações ou, se quiserem, essas metamorfoses, são o resultado de duas vontades que se inter-ajudam. Assim, o pensamento torna-se palavra, que se converte posteriormente em pensamento, uma ideia se faz matéria que logo se faz ideia, tudo isso é o efeito da vontade. Os pensamentos voam de um espírito a outro nas asas da palavra. Cada vocábulo é enviado com a intenção de carregar um só pensamento, mas, apesar disso, essa palavra, essa larva se fecunda pela vontade do ouvinte; e o representante de uma monada torna-se o centro de uma esfera de ideias que irradiam em todos os sentidos, de forma que o falante, para além do que quis dizer, disse realmente uma infinidade de coisas; ele formou o corpo de uma ideia com tinta, e essa matéria destinada a envolver misteriosamente um só ser imaterial contém realmente um mundo desses seres, desses pensamentos. (Nossa tradução) Rancière, J., *Le maître ignorant; cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle,* Fayard, Paris, 1987, pp. 107-108.

partes agem e reagem umas sobre as outras, percebidas em profundidade, através de puras mobilidades contínuas e indivisíveis, tendo como eixo uma imagem privilegiada, a do corpo.[56] Esta é, simultaneamente, sede de afectação e fonte de acção. Representação é a síntese das imagens percebidas, organizadas em função da indeterminação do agir, o que implicará a coordenação entre dois movimentos vitais; o de contracção (síntese) e o de expansão (para considerar todas as possibilidade de agir).

Os objectos situados em torno de nós representam, em graus diferentes, uma acção que podemos realizar sobre as coisas ou que iremos sofrer delas. A distância no espaço relativa à proximidade de uma ameaça ou de uma promessa no tempo é o que entendemos por *futuro*. O mesmo instinto, em virtude do qual abrimos indefinidamente diante de nós o espaço, faz com que fechemos atrás de nós o tempo, que concebemos como passado (duração). O passado é a sedimentação em planos de *imagens virtuais* munidas de uma energia própria. *Nous ne percevons, pratiquement, que le passé, le présent pur étant l'insaisissable progrès du passe rongeant l'avenir*[57], afirma Bergson. Entendamos, contudo, a necessidade de desregrar esta concepção de tempo da do senso comum. A percepção presente ocupa necessariamente uma duração no sentido que insufla de energia o passado e o futuro, que confluem para o ponto actual, actualizando a sua potência, à semelhança da *actualização colectiva*. O passado, tendo já esgotado sua acção possível, só voltará a ter influência tomando emprestada a vitalidade da percepção presente. Ao contrário, o futuro imediato consiste numa acção iminente, numa energia ainda não despendida. *L'actualité de notre perception consiste donc dans son activité, dans les mouvements qui la prolongent, et non dans sa plus grande intensité: le passé n'est qu'idée, le présent est idéo-moteur.*[58] À semelhança da arte, a percepção não celebra o passado, é presente, porque se conserva, e futuro, porque é *devir*. Citando o mesmo, *la part d'indépendance dont un être vivant dispose, ou, comme nous dirons, la zone d'indétermination qui entoure son activité, permet donc d'évaluer a priori le nombre et l'éloignement des choses avec lesquelles il est en rapport. Quel que soit ce rapport, quelle que soit donc la nature intime de la perception, on peut affirmer que l'amplitude de la perception mesure exactement l'indétermination de l'action consécutive, et par conséquent énoncer cette loi: la perception dispose de l'espace dans l'exacte proportion où l'action dispose du temps.*[59]

Contudo, parafraseando Bergson, como que por um golpe teatral, num momento quase intemporal, o homem parece dispensar o mundo material que cerca o corpo, o corpo que abriga o cérebro, o cérebro onde se distinguem os centros, surgindo uma coisa absolutamente nova e distinta da representação inicial. O *discernimento* é o movimento que faz

---

[56] Bergson, H., *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps a l'esprit*, 72ª ed., Les Presses universitaires de France, Paris, 1965, p. 167.

[57] *Nós só percebemos, praticamente, o passado.* O presente puro, sendo apenas um ponto em que o passado avança para consumir o futuro, é impossível de apreender. (Nossa tradução) *Op. Cit.,* p. 126.

[58] A *actualidade* de nossa percepção consiste portanto na sua *actividade,* nos movimentos que a prolongam, e não na sua intensidade: o passado não é senão ideia, o presente é ídeo-motor. (Nossa tradução) *Op. Cit.,* p. 88.

[59] A independência de que um ser vivo dispõe, ou, como diremos, a zona de indeterminação que cerca sua actividade, permite portanto avaliar *a priori* a quantidade e a distância das coisas com as quais ele está em relação. Qualquer que seja essa relação, qualquer que seja portanto a natureza íntima da percepção, pode-se afirmar que a amplitude da percepção mede exactamente a indeterminação da acção consecutiva, e consequentemente enunciar esta lei: *a percepção dispõe do espaço na exacta proporção em que a acção dispõe do tempo.* (Nossa tradução) *Op. Cit.,* p. 22.

com que a percepção se separe da imagem resultante da afectação, cindindo a percepção da acção.[60]

Já na arquitectura kantiana, entende-se por intuição empírica a imagem mental resultante da síntese entre intuição pura e conceitos empíricos (espaço-tempo). Esta traduz o momento em que o ânimo tem consciência de que foi afectado. Cabe aos conceitos transcendentais (às categorias do entendimento) configurar as intuições empíricas mediante as possibilidades das suas leis *a priori*. Estes organizam-se em linhas de convergência para o centro que são as ideias ou esquemas transcendentais produzidos pela imaginação. As ideias *normais* são *imagens flutuantes,* formas de acordo com as quais julgamos as diferentes espécies da natureza. As ideias estéticas[61] transcendem a possibilidade da experiência e têm como função atrair todas as representações nascentes a um *ideal sumamente perfectível*.[62] Esta *ideia de um máximo*, conceito da razão, não pode ser representada mediante conceitos, mas somente por um *ideal.* Neste seguimento, por *ideal* entende-se a representação de um ente individual como adequado a uma ideia.[63] Se as ideias normais são imagens, já as ideias estéticas são, o que Rancière denomina, *fonction-images*.[64]

Em bom rigor, tal como esclarece Bergson, a memória contrai-se no acto, sendo que, quanto mais perto fica da percepção exterior, mais adquire uma finalidade prática. A função memória é fornecer à percepção um esboço[65] a partir do qual, num movimento de composição, se projectam imagens-memórias[66], mais ou menos longínquas, recriando o

---

[60] *Op. Cit.,* p. 28.

[61] Nos termos rancièrianos "Kant appelait idées esthétiques les inventions de l'art capables d'opérer ce raccord entre deux «formes», qui est aussi un saut entre deux régimes de présentation sensible. 61 Neste seguimento o mesmo se propõe "essayé de penser cet art des «idées esthétiques» en élargissant le concept de figure, pour lui faire signifier non plus seulement la substitution d'un terme à un autre mais l'entrelacement de plusieurs régimes d'expression et du travail de plusieurs arts et de plusieurs médias." *Id., L'image intolérable, Op. Cit.,* p. 139.

[62] Citando Kant, "por uma ideia estética entendo porém aquela representação da faculdade da imaginação que dá muito que pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é, *conceito,* possa ser--lhe adequado, representação que consequentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar-se compreensível. – Vê-se facilmente que ela é a contrapartida de uma *ideia da razão,* que inversamente é um conceito ao qual nenhuma *intuição* (representação da faculdade da imagem) pode ser adequada. (…) Ora, se for submetida a um conceito uma representação da faculdade da imaginação, que pertence à sua apresentação, mas por si só dá tanto que pensar que jamais deixa compreender-se num conceito determinado e por conseguinte amplia esteticamente o próprio conceito de maneira ilimitada, então a faculdade da imaginação é criadora e põe em movimento a faculdade de ideias intelectuais (a razão), ou seja para pensar, por ocasião de uma representação (o que na verdade pertence ao conceito do objecto), mais do que nela pode ser apreendido e tornado claro." Kant, I., *Op. Cit.,* pp. 219-220.

[63] Nos termos de Kant, "O entendimento fornece, mediante a possibilidade das suas leis *a priori* para a natureza, uma demonstração de que somente conhecemos esta como fenómeno, por conseguinte simultaneamente a indicação de um substrato supra-sensível da mesma, deixando-o no entanto completamente *indeterminado.* Através do seu princípio *a priori* do julgamento da natureza segundo leis particulares possíveis da mesma, a faculdade do juízo fornece ao substrato supra-sensível daquela (tanto em nós como fora de nós) a *possibilidade de determinação mediante a faculdade intelectual.* Porém a razão dá precisamente a esse mesmo substrato, mediante a sua lei prática *a priori* a determinação; e desse modo a faculdade o juízo torna possível a passagem do domínio do conceito de natureza para o de liberdade. *Op. Cit.,* Prólogo LV-LVI.

[64] Novas formas de figuralidade que propõem novos encadeamentos entre lógicas distintas com funções inéditas. *Id., L'image pensive, Op. Cit.,* p. 138.

[65] Respeitando os termos em que Bergson apresenta, defendemos que a noção *detalhe* ou *esboço* bergsoniano equivale à de *imagem flutuante* kantiana.

[66] A imagem-memória pode ser accionada ou por recepção de um estímulo sensorial, que implicará um movimento centrípeto, ou por um *objecto virtual,* respeitando neste caso um movimento centrífugo.

detalhe. *Un moment arrive où le souvenir ainsi réduit s'enchâsse si bien dans la perception présente qu'on ne saurait dire où la perception finit, où le souvenir commence. À ce moment précis, la mémoire, au lieu de faire paraître et disparaître capricieusement ses représentations, se règle sur le détail des mouvements corporels*.[67] O mesmo autor alerta para a necessidade de encontrar o equilíbrio entre os extremos da experiência humana. Em bom rigor, não podemos ser pura acção, onde a memória se contrai excessivamente no sentido de garantir o encaixe perfeito na percepção actual, pautando-se apenas pelo detalhe dos movimentos corporais, nem viver como um sonhador, evocando imagens-memórias, reproduzidas com todos os seus detalhes, sem vínculo com a situação actual. O *agir* depende, precisamente, da contracção da memória, ou seja, que esta se aguce até apresentar apenas o fio de sua lâmina à experiência onde irá penetrar. Já conhecer, ou expandir intelectualmente, implica um movimento contrário. Para tal, a memória contém memórias dominantes através das quais ela se dilata em resposta ao impulso crescente de expansão intelectual. Ora, segundo Bergson, a síntese entre imagem recolhida e imagens rememoradas projectadas pela memória resulta de um investimento primordial de ordenação das suas partes em relação a um centro de acções nascentes (corpo). Esta imagem activa[68] irá, por efeito de ressonância, actuar, no sentido de actualizar, todas as imagens e sistemas cada vez mais vastos a ela associados, expandindo a memória pela actualização ou inscrição de novos traços mnésicos. Concluí-se, por tal, que o objecto, antes de ser reconstruído, terá de ser investido.

Remetendo novamente para Kant, este determina como função da faculdade da imaginação,[69] não só criar a imagem protótipo dos objectos possíveis, a partir de um número indizível de objectos (sensação objectiva originada pela afectação do objecto externo), que o ânimo adopta para comparações, como permitir a queda de uma imagem em função de uma outra (sensação subjectiva originada pela afectação do sentimento interno), instituindo um novo ideal a partir da qual se desenhará uma nova *ideia normal*. O juízo estético é anterior ao prazer e condiciona-o, no sentido em que o sujeito reconhece no objecto a *imagem flutuante,* a ideia normal de beleza.[70] Teremos necessariamente de asseverar a actualidade da teoria platónica segundo a qual a experiência é entendida como uma reminiscência. A *imagem flutu*ante, intuição singular, é uma *pré-configuração* resultante da sobreposição de imagens-memória, que, mesmo caracterizada por uma certa plasticidade, faculta à percepção um padrão com que se possa regular. Sempre que somos afectados por imagens cujo encaixe na *pré-configuração* não se verifique ou que não seja operacionalizável

---

[67] Chega um momento em que a memória assim reduzida se encaixa tão bem na percepção presente que não se saberia dizer onde a percepção acaba, onde a memória começa. Nesse momento preciso, a memória, em vez de fazer aparecer e desaparecer caprichosamente suas representações, se pauta pelo detalhe dos movimentos corporais. (Nossa tradução) *Id., Matière et mémoire: essai sur la relation du corps a l'esprit*, *Op. Cit.,* p. 88.

[68] A noção de imagem activa está igualmente presente em Kant (Ideal ou ideia estética) e em Rancière (função-imagem).

[69] Os juízos que derivam desta faculdade chamam-se estéticos porque, citando Kant, "o seu fundamento de determinação não é nenhum conceito, mas sim o sentimento (do sentido interno) daquela unanimidade no jogo das faculdades do ânimo, na medida em que ela pode apenas ser somente sentida." (*Op. Cit.,* p. 119)

[70] Kant distingue o belo do bom (o que agrada por meio da razão), do agradável (o que exige a aceitação dos sentidos) e do útil (circunscrito a uma situação particular e relativa). O belo é sempre uma sensação subjectiva e desinteressada, não sendo determinado por nenhuma predisposição particular do sujeito, mas universal, enquanto arquétipos instituído pela natureza.70 "O belo é o que é representado sem conceitos como objecto de um comprazimento necessário." *Op. Cit.,* p. 132.

pela *função-imagem*, dependendo do grau de desfasamento, tomamos a consciência de que fomos afectados por uma *parecença desapropriada* ou por uma *arqui-parecença*.

Todavia, o acontecimento estético, motor da história segundo Rancière, não se pauta pelos valores do Belo. É o próprio Rancière que estabelece a sua equivalência com a noção de *Sublime kantiano*. À semelhança do belo, o *Sublime* não pressupõe nenhum juízo dos sentidos nem lógico-determinante, mas sim um juízo de reflexão.[71] No que o distingue do belo, é que o *Sublime* pode ser encontrado num objecto sem forma, sendo que não é o objecto que nos permite ajuizar mas sim a disposição do ânimo na avaliação do mesmo. Se a demora na contemplação do belo fortalece e reproduz a si própria o estado próprio da representação, por oposição, perante o sentimento de inadequação, isto é, quando algo acontece mas não se deixa figurar, a faculdade de imaginação, numa tentativa de estabelecer concordância com as ideias racionais, estabelece o que é lei para nós, a saber, a determinação em avaliar em pequeno tudo aquilo que, por comparação àquela medida suprema das grandezas, não é equiparável. O esforço da faculdade da imaginação em submeter, o que se impõe como sublime, a um esquema de ideias, revela-se terrificante para a sensibilidade. Quanto tal ocorre, estamos perante o *irrepresentável,* e a impossibilidade de o traduzir. O vector axial do pensamento Kantiano é de que *uma Ideia da razão se revela ao mesmo tempo que a imaginação se mostra impotente para formar os dados*, como nos esclarece Lyotard.[72] Pensar, escrever ou pintar é dispor o corpo numa espécie de vazio, é suspender os motivos usuais do espírito que se encontram associadas aos *habitus,* às disposições do corpo. *Os dados não são dados mas dáveis e a selecção não é uma escolha,* afirma Lyotard.[73] A energia trespassa os corpos, organizando-os, o que implica, por vezes, calar as palavras para que o corpo da ideia se crie livremente. No julgamento estético (sem conceito) a superioridade sobre os obstáculos pode ser ajuizada somente segundo a grandeza da resistência, que é sempre um poder, e não uma força[74], como tão bem esclareceu Kant. *O sublime kantiano é o "signo «estético» (negativo) de uma transcendência própria à ética, a da lei moral e da liberdade. (…) No Sublime*[75]*, a natureza deixa de se dirigir a nós nessa linguagem de formas, nessas «paisagens» visuais ou sonoras provocadas pelo prazer puro do belo e que inspiram o comentário enquanto tentativa de decifração*, afirma Lyotard.[76] Tudo aquilo que chamamos *existente* não passa de *ficção*, aparência, onde se encontra um determinado *quantum* de energia, isto é, de poder em nos afectar.

---

[71] Segundo definição do próprio Kant, Juízo de reflexão é um juízo singular que se anuncia como universalmente válido, reivindicando apenas o sentimento de prazer e não o conhecimento do objecto. (*Op. Cit*., p. 137) Nos termos Lyotardianos, o juízo de reflexão "é uma maneira de pensar não dirigida por regras de determinação dos dados, mas que demonstra eventualmente ser capaz de elaborar estas regras a partir de resultados objectivos depois da reflexão." – Lyotard, F., *O Inumano: Considerações sobre o Tempo*, Estampa, Lisboa, 1989, p. 24.

[72] *Op. Cit*., p. 140.

[73] *Op. Cit*., p. 26.

[74] *Id., Crítica da Faculdade do Juízo*, *Op. Cit*., p. 157.

[75] O sentimento do espírito [*Sublime*], significa que o espírito tem falta de natureza, que a natureza lhe faz falta. Apenas se sente a si próprio. Assim, o *sublime* não é mais do que um anúncio sacrificial da ética no campo estético. Sacrifício porque a natureza imaginativa (…) deve ser sacrificada no interesse da razão prática (…). Anuncia-se, deste modo, o fim da estética, o fim do belo, em nome da destinação final do espírito, ou seja a liberdade. *Id., O Inumano: Considerações sobre o Tempo*, *Op. Cit*., p. 140.

[76] *Op. Cit.*, p. 140.

A arte, nomeadamente a poesia, fortalece o ânimo enquanto permite sentir a sua faculdade livre, espontânea e independente da determinação da natureza, para contemplar e ajuizar a natureza como fenómeno segundo pontos de vista que ela não oferece por si na experiência.[77] Cabe à faculdade da imaginação insuflar de ânimo os conceitos do entendimento, pela originalidade das suas ideias em conformidade com a sua liberdade e a legalidade do entendimento.[78] A natureza cria-se pela genialidade do sujeito, transmitindo através dele a regra da criação. Citando o próprio Kant, *o génio é a originalidade exemplar do dom natural de um sujeito no uso livre das suas faculdades de conhecimento*.[79]

A dimensão estética do conhecimento, não é uma nova teoria do belo ou da arte, mas o novo tipo de sistematização da experiência, no qual o objecto de apreensão estética não é nem um objecto de conhecimento nem de desejo. Isto significa que o "belo", para Rancière, separado dos objectos da arte, é ele mesmo uma experiência de suspensão das condições normais da experiência social. Conhecer não é ser capaz de formular juízos, mas sim de os suspender. O importante não é o julgamento mas a transformação das grelhas perceptivas e a forma como são afectadas por elas.[80] O potencial especulativo das imagens e o modo como podemos relacioná-las, distinguindo, nelas e através delas, a realidade da qual partem, permitirá mudar de alguma forma o modo de apreensão sensível, sendo que para tal, é preciso renunciar a uma unidade, a uma doutrina, a uma moral; é necessário um certo distanciamento. Esse corte, se não for produzido pela própria arte, deve ser activado pelo espectador, que não pode esperar dela uma proposta de organização do mundo. Perante a insuficiência de imagens e o intento de harmonizar o seu objecto com o da razão, ocorre o desregramento entre as faculdades a que corresponderá um sentimento de tensão, que caracteriza o *pathos* do sublime.[81] Mas, tal como afirma Lyotard, a *dor de pensar não é um sintoma que, vindo de qualquer parte, se instala no espírito em vez de ocupar o seu verdadeiro lugar. É o próprio pensamento em si que, convertido à irresolução, decide tornar-se paciente e querer não querer, querer, exactamente, não querer dizer em vez do que deve ser significado*.[82]

Referências Bibliográficas

Dicionário de Filosofia de Educação (2006), Universidade do Porto, Faculdade de Letras. Departamento de Filosofia, Coordenação: Carvalho, A. D.; Comissão Científica: Carvalho, A. D. [et.al.], Porto Editora, Porto

Bergson, H. (1965), *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps a l'esprit*, 72ª ed., Les Presses universitaires de France, Paris.

---

[77] *Id., Crítica da Faculdade do Juízo*, *Op. Cit.*, p. 233.

[78] *Op. Cit.*, p. 225.

[79] *Op. Cit.*, p. 224.

[80] Numa entrevista ao *Público,* Rancière afirma: *representar esteticamente uma realidade implica instaurar um dispositivo estético de distância. (…) A força da arte é, precisamente fazer sair das figuras, das formas sensíveis esperadas, para lhes dar um outro modo de presença. Isso supõe esta espécie de distância: o que temos diante de nós não é um indivíduo que se apresenta como protagonista, mas uma figura estética que impõe a sua potência.*

Rancière, J., *Jacques Rancière – O filósofo da partilha* [em linha]. 06 Março 2007. [Consult. 20 Novembro 2009]. Disponível em: http://www.serralves.pt/fotos/editor2/Publico%206Abril_Jacques%20Ranciere.pdf

[81] *Id., O Inumano: Considerações sobre o Tempo*, *Op. Cit.*, p. 59.

[82] *Op. Cit.*, p. 27.

— (2005), *As Duas Fontes da Moral e da Religião,* Ed. Almedina, Coimbra.
Deleuze, G. & Guattari, F. (1992), *O que é a Filosofia?* 1ª Edição, Lisboa, Editorial Presença.
Foucault, M. (2005). *A Arqueologia do Saber,* Trad. Miguel S. Pereira, Ed. Almedina, Lisboa.
Kant, I., *Crítica da Faculdade do Juízo,* trad. de António Marques e Valério Rohden, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, s.d.
Lévi-Strauss, C. (1958), *A Noção de Estrutura em etnologia* – trad. brasileira da comunicação original *Social Structure*, Comunicação proferida em Wenner-Gren Foundation International Symposium on Anthropology em Nova York, in: Anthropology to-day, Kroeber ed., Univ. of Chicago Press, pp. 524-553.
Lyotard, F. (1989), *O Inumano: Considerações sobre o Tempo*, Estampa, Lisboa.
Rancière, J. (1987), *Le maître ignorant; Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle,* Fayard, Paris.
— (2000), *Le partage du sensible,* La Fabrique, Paris.
— (2001), *L'inconscient esthétique,* Galilée, Paris.
— *Jacques Rancière – O filósofo da partilha* [em linha]. 06 Março 2007. [Consult. 20 Novembro 2009]. Disponível em: http://www.serralves.pt/fotos/editor2/Publico%206Abril_Jacques%20Ranciere.pdf
— (2008), *L'image pensive, in Le Spectateur émancipé,* La Fabrique éditions, Paris.
— (2008), *L'image intolérable, in Le Spectateur émancipé,* La Fabrique éditions, Paris.
— (2008), *Les mésaventures de la pensée critique, in Le Spectateur émancipé,* La Fabrique Éditions, Paris.
— (2008), *Les paradoxes de l'art politique, in Le Spectateur émancipé,* La Fabrique éditions, Paris.
— (2008), *Le spectateur émancipé,* in *Le Spectateur émancipé,* La Fabrique éditions, Paris.
— (2009), *Politique de l'indétermination esthétique,* in Game, J.; Aliocha, W. L., *Jacques Rancière et la Politique de l'Esthétique,* Éditions des archives contemporaines, Paris.