

Biblioteca Parque Estadual

Biblio
teca
PARQUE
ESTADUAL

283171

arte coleção
fissil

JACQUES RANCIÈRE

O destino das imagens

TRADUÇÃO

Mônica Costa Netto

CONTRAPONTO

111.85
R155d
283171

© La Fabrique éditions, 2003

Título original: Le Destin des images

Direitos adquiridos para o Brasil por Contraponto Editora Ltda.

Vedada, nos termos da lei, a reprodução total ou parcial deste livro, por quaisquer meios, sem a aprovação da Editora.

Contraponto Editora Ltda.

Avenida Franklin Roosevelt 23 / 1405

Centro – Rio de Janeiro, RJ – CEP 20021-120

Telefax: (21) 2544-0206 / 2215-6148

Site: www.contrapontoeditora.com.br

E-mail: contato@contrapontoeditora.com.br

Coordenação editorial: Cesar Benjamin

Preparação de originais: Ângela Patrícia

Revisão tipográfica: Tereza da Rocha

Capa e projeto gráfico: Aline Paiva e Andréia Resende

Coleção dirigida por Tadeu Capistrano

ESCOLA DE BELAS ARTES / UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

1ª edição: setembro de 2012

1ª reimpressão: novembro de 2013

Tiragem: 2.000 exemplares

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

R151d Rancière, Jacques, 1940-
O destino das imagens / Jacques Rancière ; tradução
Mônica Costa Netto ; organização Tadeu Capistrano. –
Rio de Janeiro : Contraponto, 2012.
(ArteFissil)

Tradução de: Le destin des images
ISBN 978-85-7866-051-2

1. Estética moderna. I. Capistrano, Tadeu. II. Título
III. Série.

12-3766.

CDD: 111.85
CDU: 111.85

A Coleção ArteFissil se propõe a pensar a experiência estética no mundo contemporâneo, refletindo sobre as condições e as forças históricas, políticas e culturais que marcam seus caminhos. A coleção publicará textos que contribuem para a análise das práticas artísticas na atualidade, enfatizando a influência das novidades conceituais, tecnológicas e midiáticas. O caráter interdisciplinar desta proposta visa a ampliar o campo da história da arte, priorizando diálogos cada vez mais intensos com a filosofia, os estudos de mídia e as teorias da imagem.

as colagens que ilustram os textos de Maiakovski quanto para as fotografias com perspectiva fora do eixo do desfile de atletas numa manifestação. Em todos esses casos, caminham juntas a pureza da arte e a associação de suas formas com as formas da vida. Trata-se da resposta visual à questão teórica que formulei no início. Nela, o poeta simbolista e o engenheiro funcionalista verificam numa mesma superfície a comunidade de seu princípio.

Notas

- ¹ S. Mallarmé, "Ballets", "Crayonné au théâtre", em *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1945, p. 304. [N.T.]
- ² Os fundamentos do pensamento do *Werkbund* e do próprio Behrens são analisados no livro de Frederic J. Schwartz, *The Werkbund. Design Theory and Mass Culture before the First World War*, Yale, Yale University Press, 1996.
- ³ Stéphane Mallarmé, *Villiers de L'Isle-Adam (conférence)*, op. cit., p. 481. [N.T.]

5. Se o irrepresentável existe

O problema representado pelo título evidentemente não requer uma resposta *sim* ou *não*. Concentra-se antes no *se*: sob que condições é possível declarar certos acontecimentos irrepresentáveis? Sob que condições pode-se dar a esse irrepresentável uma figura conceitual específica? Sem dúvida essa indagação não é neutra. É motivada por certa intolerância quanto ao uso inflacionista da noção de irrepresentável e da constelação de noções vizinhas: o não apresentável, o impensável, o intratável, o indesculpável. Esse uso inflacionista, de fato, engloba sob o mesmo conceito e envolve com uma aura de terror sagrado os mais diversos fenômenos, processos e noções, que vão da proibição mosaica da representação ao Holocausto, passando pelo sublime kantiano, a cena primitiva freudiana; o *Grande vidro* de Duchamp ou o *Quadrado branco sobre fundo branco* de Malévitch. A questão é saber como e em que condições é possível construir tal conceito que se propõe a abarcar univocamente todas as esferas da experiência.

Gostaria de introduzir nessa questão de conjunto uma indagação mais restrita acerca da representação como regime do pensamento da arte: O que se quer dizer exatamente quando se fala que certos seres, acontecimentos ou situações são irrepresentáveis pelos meios da arte? Parece-me que duas coisas diferentes. Diz-se, num primeiro sentido, que é impossível tornar presente o caráter essencial da coisa em questão. Não se pode nem colocá-la diante dos olhos

nem encontrar para ela um representante que esteja à sua altura. Não é possível encontrar uma forma de representação sensível adequada à sua ideia, ou, ao inverso, um esquema de inteligibilidade equivalente à sua potência sensível. Essa primeira impossibilidade menciona, portanto, um impoder* da arte.

A segunda, ao contrário, põe em causa o exercício de seu poder. Diz que algo é irrepresentável pelos meios da arte em virtude da natureza mesma desses meios, isto é, de três propriedades características da apresentação artística. Esta se caracteriza, em primeiro lugar, pelo excesso de presença que é uma traição à singularidade do acontecimento ou da situação, rebelde a qualquer apresentação sensível integral. Em segundo lugar esse excesso de presença material tem por correlato um *status* de irrealidade que retira da coisa representada seu peso de existência. Em terceiro, enfim, esse jogo do excesso e da falta funciona segundo um modo de endereçamento específico que entrega a coisa representada a afetos de prazer, de jogo ou de distância incompatíveis com a gravidade da experiência que ela contém. Nesse caso, fala-se que certas coisas não são da alçada da arte. Não se podem acomodar ao excesso de presença e à subtração de existência que lhe são próprios e definem, em termos platônicos, seu caráter de simulacro.

Ao simulacro Platão opõe a narrativa simples, sem artifício, subtraída ao jogo da presença majorada e da existência minorada, subtraída também à dúvida sobre a identidade do seu enunciador. É essa oposição da narrativa simples ao artifício mimético que preside, hoje, a valorização da palavra da testemunha em suas duas figuras. A primeira va-

loriza a narrativa simples, que não constitui arte, mas apenas traduz a experiência de um indivíduo. A segunda, ao contrário, enxerga na “narrativa da testemunha” um novo modo de arte. Neste caso, trata-se menos de narrar o acontecimento que de testemunhar um *aconteceu** que excede o pensamento, não só por seu excesso próprio como porque é próprio do *aconteceu* em geral exceder o pensamento. Assim, em especial em Lyotard, a existência de acontecimentos que excedem o pensável clama por uma arte que testemunhe o impensável em geral, o desacordo essencial entre o que nos afeta e aquilo que nosso pensamento pode dominar. Então, é próprio de um novo modo de arte – a arte sublime – inscrever o rastro desse irrepresentável.

Dessa forma, estabelece-se uma configuração de pensamento que revoga a representação em proveito quer da simples narrativa platônica, quer da nova arte sublime, e que tem Burke e Kant como patronos. Essa configuração joga em dois campos. Em primeiro lugar, ela argumenta sobre a impossibilidade interna da representação, sobre o fato de que determinado tipo de objeto a arruína, desfazendo toda relação harmoniosa entre presença e ausência, entre sensível e inteligível. Portanto, esse impossível exige, a partir do modo representativo da arte, outro modo de arte. Em segundo lugar, ela argumenta acerca de sua indignidade. Instala-se, por isso, num âmbito totalmente diferente, um âmbito ético platônico em que a noção de arte não intervem mais, onde se julgam apenas imagens, examinando-se somente sua relação com sua origem (são dignas do que representam?) e sua destinação (que efeitos produzem sobre aqueles que as recebem?).

* No original, *impouvoir*, neologismo do francês acadêmico com o significado de “não poder”. [N.T.]

* No original, *il y a eu*. [N.T.]

Assim, duas lógicas se encontram entrecruzadas. A primeira concerne à distinção entre diferentes regimes de pensamento da arte, isto é, diferentes formas da relação entre presença e ausência, sensível e inteligível, mostração e significação. A segunda não conhece a arte como tal. Só conhece diferentes tipos de imitação, diferentes tipos de imagens. O entrelaçamento dessas duas lógicas heterogêneas tem um efeito bem preciso: transformar os problemas de regulagem da distância representativa em problemas de impossibilidade de representação. Assim, a proibição vem sobrepor-se a esse impossível, ao mesmo tempo denegando-se, apresentando-se como simples consequência das propriedades do objeto.

O objetivo de meu trabalho é compreender essa imbricação e tentar destrinchá-la. Para desembaraçar os elementos, partirei de um caso simples de irrepresentabilidade, um caso de regulagem da representação. Já tive a oportunidade de analisar os problemas encontrados por Corneille na composição de seu *Édipo*.¹ O Édipo de Sófocles, em sentido estrito, era irrepresentável na cena francesa por três razões principais: o horror fisicamente provocado pelos olhos furados de Édipo, o excesso de oráculos que antecipam o desenrolar da intriga e a ausência de uma intriga amorosa. Tentei mostrar que a questão não dizia respeito apenas à delicadeza das damas, alegada por Corneille, e à relação empírica com o público do seu tempo. Ela concerne à representação como tal. Concerne à *mimesis* como relação entre dois termos: uma *poiesis* e uma *aisthesis*, isto é, uma maneira de fazer e uma economia dos afetos. Os olhos furados, o excesso de evidência dos oráculos e a falta de interesse amoroso, na verdade, dependem de uma só desregulagem. Por um lado, há o demasiado visível, um visível que não é mantido sob a dependência da palavra, que se impõe por si mesmo.

Por outro, há o demasiado inteligível. Os oráculos falam demais. Há saber em demasia, saber que vem cedo demais e se sobrepõe àquilo que a ação trágica por si mesma deveria revelar pouco a pouco, por meio do jogo da peripécia. Entre esse visível e esse inteligível falta uma ligação, um tipo especial de interesse próprio para assegurar a boa relação entre o visto e o não visto, o sabido e o não sabido, o esperado e o imprevisto, próprio também para regular a relação de distância e proximidade entre palco e plateia.

O que quer dizer representação

O exemplo nos permite compreender o que quer dizer representação como modo específico da arte. De fato, a obrigação representativa consiste em três coisas. Em primeiro lugar, é uma dependência do visível em relação à palavra. Nesse caso, a palavra é essencialmente um fazer ver, cabe-lhe pôr ordem no visível desdobrando um quase visível em que se vêm fundir duas operações: uma operação de substituição (que põe “diante dos olhos” o que está distante no espaço e no tempo) e uma operação de manifestação (que faz ver o que é intrinsecamente subtraído à vista, os mecanismos íntimos que movem personagens e acontecimentos). Os olhos furados de Édipo não são apenas um espetáculo desagradável para as damas. Representam a imposição brutal, no campo da visão, de algo que excede a submissão do visível a esse fazer ver da palavra. O excesso denuncia o jogo duplo habitual da representação. Isto é: por um lado, a palavra faz ver, designa, convoca o ausente, revela o oculto. Mas esse fazer ver funciona de fato na sua falta, no seu próprio retraimento. É o paradoxo explicado por Burke na *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*.² As descrições do In-

ferno e do anjo do mal no *Paraíso perdido* produzem uma impressão sublime porque não nos deixam ver as formas que evocam e fingem nos mostrar. Ao inverso, quando a pintura torna visíveis para nós os monstros que fazem o cerco ao retiro de santo Antônio, o sublime se transforma em grotesco. De fato, a palavra “faz ver”, mas somente segundo um regime de subdeterminação, não dando a ver “de verdade”. Em seu procedimento comum, a representação se utiliza dessa subdeterminação ao mesmo tempo que a mascara. Mas a figuração gráfica dos monstros ou a exibição dos olhos furados do cego rompem de modo brutal o compromisso tácito entre o *fazer ver* e o *não fazer ver* da palavra.

A essa regulagem da visão corresponde uma segunda regulagem, que diz respeito à relação entre saber e não saber, entre agir e padecer. É o segundo aspecto da obrigação representativa. A representação é um desdobramento ordenado de significações, uma relação regulada entre o que compreendemos ou antecipamos e o que advém de surpresa, segundo a lógica paradoxal analisada na *Poética* de Aristóteles. Essa lógica de revelação progressiva e contrariada afasta a irrupção brutal da palavra que fala demais, que fala cedo demais e dá a saber demais. É exatamente o que caracteriza o *Édipo rei* de Sófocles. Aristóteles fez dele o exemplo da lógica do desenlace pela peripécia e pelo reconhecimento. Mas essa própria lógica está presa num constante jogo de esconde-esconde com a verdade. Édipo encarna a figura daquele que quer saber para além do razoável, que identifica o saber ao ilimitado da sua potência. Note-se que, de saída, essa loucura singulariza Édipo como o único a quem o oráculo e a mácula podem se referir. Diante dele encontra-se um personagem, Tirésias, que, ao contrário, sabe e se recusa a dizer o que sabe, mas o diz

mesmo assim, sem dizê-lo, e dessa forma provoca em Édipo a inversão do desejo de saber para recusa de ouvir.

Portanto, antes de toda lógica ordenada da peripécia, há esse jogo entre um querer saber, um não querer dizer, um dizer sem dizer e uma recusa de ouvir. Há todo um *páthos* do saber que caracteriza o universo ético da tragédia. É o universo de Sófocles, mas também o de Platão, onde se trata de saber qual é, para os mortais, a utilidade de conhecer as coisas que concernem aos Imortais. Era desse universo que Aristóteles tentava extirpar a tragédia. E foi nisso mesmo que consistiu a constituição da ordem representativa: fazer passar o *páthos* ético do saber para uma relação regulada entre *poiesis* e *aísthesis*, entre um arranjo de ações autônomo e a atribuição de afetos específicos à situação representativa, e somente a ela.

Corneille julga que Aristóteles não foi bem-sucedido nessa tarefa. O *páthos* edípiano do saber transborda a intriga de saber aristotélica. Há um excesso de saber que contraria o desdobramento ordenado das significações e das revelações. De maneira correlata, há um excesso de *páthos* que contraria o livre jogo dos afetos do espectador. Corneille está lidando, em sentido estrito, com o irrepresentável. Aplica-se, portanto, a reduzi-lo, a tornar a história e o personagem representáveis. Para regular a relação entre *mimesis*, *poiesis* e *aísthesis*, toma duas medidas negativas e uma positiva. Deixa fora de cena o demasiado visível dos olhos furados, mas também o excessivo saber de Tirésias, cujos oráculos são apenas relatados. Mas, sobretudo, submete o *páthos* do saber a uma lógica da ação, paliando o terceiro “defeito” de Sófocles: a falta de interesse amoroso. Inventa para Édipo uma irmã chamada Dirce, filha de Laio, frustrada pela eleição de Édipo ao trono. E inventa para ela um pretendente, Teseu. Como Teseu tem dúvidas sobre sua

filiação, e Dirce se crê responsável pela viagem que custou a vida de Laio, há três filhos reais ou possíveis de Laio, três personagens que podem ser aquele designado pelo oráculo, e sobretudo, segundo a lógica cornelianiana, três personagens que disputam a honra dessa identificação. Assim, a relação entre efeitos de saber e efeitos de *páthos* se encontra submetida a uma forma de inteligibilidade específica, a do encadeamento causal das ações. Identificando as duas causalidades separadas por Aristóteles, a das ações e a dos caracteres, Corneille consegue obter a redução do *páthos* ético da tragédia à lógica da ação dramática.

A questão “empírica” do público e a questão da lógica autônoma da representação estão assim ligadas. Trata-se do terceiro aspecto da obrigação representativa. Ela define uma determinada regulagem da realidade. Essa regulagem toma a forma de uma dupla acomodação. De um lado, os seres da representação são fictícios, independentes de todo julgamento de existência, portanto, escapam à questão platônica acerca de sua consistência ontológica ou de sua exemplaridade ética. Contudo, esses seres *fictícios* não deixam de ser *seres de semelhança*, cujos sentimentos e ações devem ser compartilhados e apreciados. A “invenção de ações” constitui ao mesmo tempo fronteira e passagem entre duas coisas: os acontecimentos – tão possíveis quanto incriveis – encadeados pela tragédia e os sentimentos, vontades e conflitos de vontade reconhecíveis e compartilháveis que propõe ao espectador. A “invenção de ações” estabelece fronteira e passagem entre o gozo suspensivo da ficção e o prazer atual do reconhecimento. Também constitui, pelo jogo duplo da distância e da identificação, fronteira e passagem entre o palco e a plateia. Essa relação não é empírica, é constitutiva. A representação encontra no teatro seu lugar privilegiado, o espaço de manifestação inteiramente dedica-

do à presença, porém, obrigado por essa própria presença a uma dupla contenção: a contenção do visível pelo dizível e a contenção das significações e dos afetos pelo poder da ação – uma ação cuja realidade é idêntica à sua irrealidade.

As dificuldades de um autor com seu tema nos permitem, portanto, definir um regime específico da arte que merece com propriedade o nome de regime representativo. Esse sistema regula as relações entre o dizível e o visível, entre o desdobramento de esquemas de inteligibilidade e o das manifestações sensíveis. Podemos deduzir que, se o irrepresentável existe, é precisamente nesse regime. Na verdade, é o regime que define compatibilidades e incompatibilidades de princípio, condições de recepção e critérios de não recepção. É assim que o personagem edipiano, embora satisfaça de maneira exemplar o critério aristotélico do príncipe ao qual reveses da fortuna ocorrem segundo um encadeamento causal, se revela “irrepresentável” para Corneille, porque falseia o sistema de relações que define de modo mais fundamental a própria ordem representativa.

Mas tal impossibilidade de representação é duplamente relativa. É relativa à ordem representativa, mas também é relativa no próprio interior dessa ordem. Se o personagem e a ação de Édipo não são convenientes, é possível modificá-los. É o que faz *Édipo*, inventando uma lógica ficcional e novos personagens. Essa invenção não apenas torna Édipo representável como faz dessa representação uma obra-prima da lógica representativa. O público, nos diz Corneille, estimou que, dentre minhas tragédias, era a que tinha mais arte. De fato, não existe outra que apresente tão perfeita combinação de invenções destinadas a fazer entrar no enquadramento representativo o que nele não cabia.

A consequência é que essa tragédia, em nosso tempo, nunca mais foi encenada – não por acaso, mas justamente

em razão do excesso de arte, da perfeição de determinada arte e do pressuposto que a fundamenta. O pressuposto é que há temas que são ou não são próprios à apresentação artística, que convêm ou não convêm a este ou àquele gênero. E também que podemos realizar a série de transformações que tornam próprio o tema impróprio e estabelecem a conveniência que faltava. Toda a arte do *Édipo* de Corneille repousa nessa dupla pressuposição. Se sua peça não é mais representada, é porque nossa percepção da arte, desde o Romantismo, repousa em pressuposições estritamente inversas, que definem não uma escola ou uma sensibilidade particulares, mas um novo regime da arte.

O que quer dizer antirrepresentação

No novo regime, não há mais os bons temas da arte. Como resume Flaubert, “Yvetot vale tanto quanto Constantinopla”, e os adultérios de uma filha de fazendeiro equivalem aos de Teseu, Édipo ou Clitemnestra. Não existe mais uma regra de conveniência entre tal tema e tal forma, mas uma disponibilidade geral de todos os temas para qualquer forma artística. Em contrapartida, há certos personagens e certas histórias que não é possível modificar à vontade, porque não são simplesmente “temas” disponíveis, mas mitos fundadores. Pode-se tornar Yvetot e Constantinopla equivalentes, mas não se pode fazer qualquer coisa com Édipo. Pois a figura mítica de Édipo, que concentra tudo o que o regime representativo rejeitava, emblematiza todas as propriedades que o novo regime da arte – o regime estético – atribui às coisas da arte. De fato, qual é essa “doença” de Édipo que arruinava a distribuição equilibrada dos efeitos de saber e dos efeitos de *páthos*, própria do regime representativo da arte? É ele ser aquele que sabe e não sabe,

que age absolutamente e padece de forma absoluta. Ora, é justamente essa dupla identidade dos contrários que a revolução estética opõe ao modelo representativo, dispondo as coisas da arte sob o novo conceito de estética. Por um lado, ela opõe às normas da ação representativa uma potência absoluta do *fazer* da obra, dependendo de sua própria lei de produção e de sua autodem demonstração. Mas, de outro, identifica a potência dessa produção incondicionada a uma absoluta passividade. Tal identidade dos contrários é que resume a teoria kantiana do gênio. O gênio é o poder ativo da natureza que se opõe a toda norma. Mas também é aquele que não sabe o que faz nem como faz. Daí se deduz, em Schelling e Hegel, a conceituação da arte como unidade de um processo consciente e de um processo inconsciente. A revolução estética institui como definição mesma da arte essa identidade de um saber e de uma ignorância, de um agir e de um padecer. A coisa da arte é aí identificada como a identidade, numa forma sensível, do pensamento e do não pensamento, da atividade de uma vontade que quer realizar sua ideia e de uma não intencionalidade, de uma passividade radical do ser-aí sensível. Édipo, muito naturalmente, é o herói desse regime de pensamento que identifica as coisas da arte como coisas de pensamento enquanto modos de um pensamento imanente a seu outro e, em contrapartida, habitado por seu outro.

O que se opõe ao regime representativo da arte, portanto, não é um regime da não representação, no sentido da não figuração. Uma fábula cômoda identifica a ruptura antirrepresentativa como passagem do realismo da representação à não figuração: uma pintura que não propõe mais semelhanças, uma literatura que conquistou sua intransitividade contra a linguagem da comunicação. Assim, ela faz coincidir a revolução antirrepresentativa com um

destino global da “modernidade”, seja identificando-a ao princípio positivo de uma autonomia generalizada da qual a emancipação figurativa faria parte, seja identificando-a ao fenômeno negativo de uma perda da experiência da qual o retraimento da figuração seria a inscrição.

É uma fábula cômoda, porém inconsistente. Pois o regime representativo da arte não é aquele em que a arte tem por tarefa produzir semelhanças. É o regime em que as semelhanças são submetidas à tríplice obrigação que vimos: um modelo de visibilidade da palavra que organiza ao mesmo tempo certa contenção do visível; uma regulação das relações entre efeitos de saber e efeitos de *páthos*, comandada pelo primado da “ação”, que identifica o poema ou o quadro a uma história; um regime de racionalidade próprio à ficção, que subtrai seus atos de palavra aos critérios normais de autenticidade e utilidade das palavras e das imagens para submetê-los a critérios intrínsecos de verossimilhança e conveniência. Essa separação entre a razão das ficções e a razão dos fatos empíricos é um dos elementos essenciais do regime representativo.

Deduz-se daí que a ruptura com a representação, na arte, não é a emancipação em referência à semelhança, mas antes a emancipação da semelhança em relação a essa obrigação tripla. Na ruptura antirrepresentativa, a não figuração pictural é precedida por algo em aparência muito diferente: o realismo romanesco. Ora, o que é o realismo romanesco? A emancipação da semelhança em relação à representação. A ruína das proporções e das conveniências representativas. Esta é a reviravolta que os críticos contemporâneos de Flaubert denunciavam como realismo: daqui em diante tudo está no mesmo plano, grandes e pequenos, acontecimentos importantes e episódios sem significação, homens e coisas. Tudo está nivelado, igualmente representável. E esse

“igualmente representável” é a derrocada do sistema representativo. À cena representativa da visibilidade da palavra se opõe uma igualdade do visível que invade o discurso e paralisa a ação. Pois o novo visível tem propriedades bem particulares. Não faz ver, impõe presença. Todavia, essa presença mesma é singular. Por um lado, a palavra não é mais identificada ao gesto que faz ver. Manifesta sua opacidade própria, o caráter subdeterminado de seu poder de “fazer ver”. E a subdeterminação se torna o próprio modo da apresentação sensível própria da arte. Mas, ao mesmo tempo, a palavra se encontra invadida por uma propriedade específica do visível que vem paralisar a ação e absorver as significações.

É essa inversão que está em jogo, no século XX, na que-rela sobre a descrição. Recrimina-se o novo romance, o romance chamado de realista, pelo primado da descrição sobre a ação. No entanto, a primazia da descrição consiste, de fato, no primado de um visível que não faz ver, que destitui a ação de seus poderes de inteligibilidade, isto é, de seus poderes de distribuição ordenada dos efeitos de saber e dos efeitos de *páthos*. Essa potência é absorvida pelo *páthos* apático da descrição, que confunde vontades e significações numa sucessão de pequenas percepções em que a atividade e a passividade não são mais distinguíveis. Aristóteles opunha o *kath'hólon*, ou totalidade orgânica, da intriga poética ao *kath'hékaston* do historiador, que segue a sucessão empírica dos acontecimentos. Ora, no uso “realista” da semelhança, a hierarquia é derrubada: O *kath'hólon* é absorvido pelo *kath'hékaston*, absorvido pelas pequenas percepções, cada uma delas afetada pela potência do todo, à medida que em cada qual a potência do pensamento fabricante e significante se iguala à passividade da sensação. Assim, o realismo romanesco, no qual alguns enxergam o auge da arte represen-

tativa, é o completo oposto disso. Ele consiste na revogação das mediações e das hierarquias representativas. No lugar destas, impõe-se um regime de identidade imediata entre a decisão absoluta do pensamento e a pura facticidade.

Desse modo, encontra-se revogado também o terceiro grande aspecto da lógica representativa, o que determina um espaço específico para a representação. Isso poderia ser simbolizado por um poema de Mallarmé com um título emblemático. “Um espetáculo interrompido”³ nos mostra a exibição de um urso amestrado feita por um palhaço, perturbada por um incidente imprevisto: o urso, erguendo-se nas patas traseiras, põe as patas dianteiras sobre os ombros do palhaço. A partir desse incidente, que o palhaço e o público enxergam como ameaça, o poeta/espectador compõe seu poema: nesse corpo a corpo de urso e palhaço ele percebe uma interrogação, lançada pelo animal ao homem, sobre o segredo de seus poderes. E faz disso o emblema da relação da plateia com a arena na qual a pantomima do animal se eleva à altura estelar de seu homônimo, a Ursa Maior. Esse “acidente da representação” funcionou como um emblema da revogação estética do regime representativo. O “espetáculo interrompido” revoga o privilégio do espaço teatral da visibilidade, do espaço separado onde a representação se mostrava como atividade específica. Do-
rante o poema está em toda parte, na atitude do urso como no desdobrar de um leque ou no movimento de uma cabeleira. O poema está em todos os lugares em que um espetáculo qualquer pode simbolizar a identidade de pensado e não pensado, de intencional e não intencional. Ao mesmo tempo que o espaço específico de visibilidade do poema, é revogada também a separação representativa entre razão dos fatos e razão das ficções. A identidade do intencional e do não intencional é localizável em qualquer parte. Ela

recusa a separação entre um mundo dos fatos próprios da arte e um mundo dos fatos comuns. Na verdade, este é o paradoxo do regime estético das artes. Ele postula a autonomia radical da arte, sua independência com respeito a toda regra externa. Mas postula-a com o mesmo gesto que abole a circunscrição mimética que separava a razão das ficções da razão dos fatos, esfera da representação de outras esferas da experiência.

Nesse regime da arte, quais seriam a consistência e a significação da ideia de irrepresentável? Essa noção pode marcar a diferença entre dois regimes da arte, a subtração das coisas da arte do sistema da representação. Mas não pode mais significar, como no regime anterior, que há acontecimentos e situações por princípio subtraídos à conexão adequada de um processo de mostraçã e de um processo de significação. Os temas não se encontram mais submetidos à regulação representativa do visível e da palavra, não mais submetidos à identificação do processo de significação à construção de uma história. Isso pode ser resumido na fórmula de Lyotard, ao falar de uma “falha na regulação estável entre o sensível e o inteligível”. Mas essa “falha” significa precisamente a saída do universo representativo, ou seja, de um universo que define critérios de não representabilidade. Se há “falha” de regulação representativa, isso quer dizer, ao contrário do que diz Lyotard, que mostraçã e significação podem concordar ao infinito, que seu ponto de concordância está em toda parte e em lugar algum. Ele está em toda parte em que se pode fazer coincidir uma identidade entre sentido e sem sentido* com uma identidade entre presença e ausência.

* No original, “entre sens et non-sens”. [N.T.]

A representação do inumano

Ora, essa possibilidade não conhece objetos que, por suas singularidades próprias, a contradigam. Mostrou-se perfeitamente adaptada à representação dos fenômenos irrepresentáveis, os dos campos de concentração e do extermínio. Para mostrar isso, tomarei dois exemplos muito conhecidos de obras consagradas ao horror dos campos e do extermínio. O primeiro é tirado do início de *A espécie humana*, de Robert Antelme:

Fui urinar. Ainda era noite. Ao meu lado, outros urinavam também; não nos falávamos. Atrás do mictório ficava a fossa das latrinas com um pequeno muro em que outros sujeitos estavam sentados, as calças arriadas. Um pequeno telhado recobria a fossa, mas não o mictório. Atrás de nós, barulhos de botinas, de tosse, eram outros que chegavam. As latrinas nunca ficavam desertas. A essa hora um vapor flutuava sobre o mictório. [...] A noite de Buchenwald era calma. O campo era uma imensa máquina adormecida. De tempos em tempos, projetores iluminavam-se nas torres de vigilância. O olho dos SS abria-se e fechava-se. Nos bosques que cercavam o campo, as patrulhas faziam ronda. Seus cães não latiam. As sentinelas eram tranquilas.⁴

É comum que se enxergue aí uma escrita correspondente a uma experiência específica, a de uma vida reduzida a seu aspecto mais elementar, privada de todo horizonte de espera e que simplesmente encadeia, uns após outros, pequenos atos e pequenas percepções. Essa escrita testemunha uma forma específica de resistência que Robert Antelme quer pôr em evidência: a que transforma a redução concentracionária à vida nua em afirmação de um pertencimento fundamental à espécie humana, até em seus gestos mais

elementares. Está claro, porém, que essa escrita paratáxica não é fruto da experiência dos campos. Também é a escrita do *Estrangeiro* de Camus e do romance behaviorista americano. Remontando no tempo, é a escrita flaubertiana das pequenas percepções justapostas. Na verdade, esse silêncio noturno do campo de concentração nos faz lembrar outros silêncios, os que caracterizam, em Flaubert, os momentos amorosos. Proponho ouvirmos, em ressonância, um desses momentos que marcam, em *Madame Bovary*, o encontro de Charles e Emma:

Voltou a sentar-se e retomou a costura, umas meias brancas que estava cerzindo; trabalhava com a cabeça baixa; não falava. Charles também não. O ar, passando por baixo da porta, empurrava um pouco de poeira sobre as lajotas; ele olhava a poeira se arrastar e ouvia apenas o batimento interior da sua cabeça, com o cacarejar longínquo de uma galinha que punha ovo no quintal.*

É possível que, em Robert Antelme, o tema seja mais trivial e a linguagem mais básica que em Flaubert (ainda assim, é notável que a primeira linha dessa cena de mictório e do próprio livro seja um alexandrino: *Je suis allé pisser; il faisait encore nuit*).** O estilo paratáxico flaubertiano se trans-

* Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, cap. III. Apresentamos aqui uma versão adaptada a partir da tradução de Fernanda Ferreira Graça. (Lisboa, Europa-América, 1994, p. 27). Coube adaptar para que o paralelo com o texto de Robert Antelme proposto pelo autor se tornasse evidente. As traduções de Flaubert em português tendem a "corrigir" essas passagens, apagando justamente aquilo que Rancière quer dar a ver: o estilo paratáxico. [N.T.]

** Optou-se aqui por não traduzir o verso a fim de preservar a métrica do original. [N.T.]

forma, por assim dizer, numa sintaxe pratáxica. Mas essa narrativa da espera antes da partida do comboio repousa na mesma relação entre mostração e significação, no mesmo regime de rarefação. A experiência concentracionária vivida de Robert Antelme e a experiência sensorial inventada de Charles e Emma se expressam segundo a mesma lógica das pequenas percepções acrescentadas umas às outras, e que fazem sentido, da mesma maneira, pelo mutismo, pelo apelo a uma experiência auditiva e visual mínima (a máquina adormecida e a letargia do quintal de fazenda; os cachorros que não latem e o cacarejar de galinhas ao longe).

Assim, a experiência de Robert Antelme não é “irrepresentável” no sentido de que não haveria a linguagem para dizê-la. A linguagem existe, a sintaxe existe. Não como linguagem ou sintaxe excepcionais, mas, ao contrário, como modo de expressão próprio ao regime estético das artes em sua generalidade. O problema, na verdade, seria o inverso. A linguagem que traduz essa experiência não lhe é de forma alguma própria. Essa experiência de uma desumanização programada encontrará sua expressão muito naturalmente, do mesmo modo que a identidade flaubertiana entre humano e inumano, entre o surgir de um sentimento unindo dois seres e um pouco de poeira agitada pelo ar numa sala comum de fazenda. Antelme quer traduzir uma experiência vivida e incomparável de decomposição da experiência. Ora, a linguagem que ele escolhe, pela sua adequação à experiência, é essa linguagem comum da literatura na qual, há um século, a absoluta liberdade da arte se identifica com a absoluta passividade da matéria sensível. A experiência extrema do inumano não conhece impossibilidade de representação nem língua própria. Não há uma língua própria do testemunho. Nos casos em que o testemunho deve expressar a experiência do inumano, ele encontra naturalmente uma lin-

guagem já constituída do devir inumano, da identidade entre sentimentos humanos e movimentos inumanos. Trata-se da linguagem pela qual a ficção *estética* se opôs à ficção *representativa*. E, a rigor, seria possível dizer que o irrepresentável repousa justamente aí, na impossibilidade de uma experiência se expressar em sua língua própria. Mas essa identidade de princípio do próprio e do impróprio é a marca mesma do regime estético da arte.

É o que pode nos mostrar o segundo exemplo, tomado de empréstimo de outra obra significativa. Refiro-me ao início de *Shoah*, de Claude Lanzmann, filme em torno do qual, entretanto, paira todo um discurso acerca do irrepresentável ou da impossibilidade de representação. Mas em que sentido esse filme é o testemunho de um “irrepresentável”? Ele não afirma que o fato do extermínio, esteja subtraído à representação artística, à produção de um equivalente estético. Apenas nega que esse equivalente possa se dar pela encarnação ficcional de algozes e vítimas. Pois o que há para ser representado não são algozes e vítimas, mas o processo de uma dupla supressão: a supressão dos judeus e dos rastros de sua supressão. E isso é perfeitamente representável. Somente não pode sê-lo sob a forma da ficção e do testemunho que, fazendo “reviver” o passado, renuncia a representar a segunda supressão. É representável sob a forma de uma ação dramática específica, como anuncia a primeira e provocadora frase do filme: “A ação começa em nossos dias...” Se aquilo que aconteceu e do qual nada resta pode ser representado, ele o será por uma ação, uma ficção inventada e nova que começa *hic et nunc*. Será pela confrontação entre a palavra proferida aqui e agora sobre o que aconteceu e a realidade materialmente presente e ausente nesse lugar.

Mas essa confrontação não se limita à relação negativa entre o conteúdo do testemunho e o vazio do lugar. Todo

o episódio inicial do testemunho de Simon Srebnik na clareira de Chelmno é construído segundo um jogo bem mais complexo de semelhança e dessemelhança. A cena de hoje é semelhante ao extermínio de ontem pelo mesmo silêncio, a mesma calma do lugar, pelo fato de que hoje, durante a filmagem, como ontem, no funcionamento da máquina de morte, cada um cumpre sua tarefa de forma muito simples, sem falar daquilo que faz. Mas essa semelhança revela a dessemelhança radical, a impossibilidade de ajustar a calma de hoje à de ontem. A inadequação do lugar deserto à palavra que o preenche confere à semelhança um caráter alucinatório. O sentimento, expresso pela testemunha, é diversamente comunicado ao espectador pelos planos de conjunto que a mostram minúscula no meio de uma clareira imensa. A impossível adequação do lugar à palavra e ao próprio corpo da testemunha atinge o cerne da supressão a ser representada. Atinge o incrível do acontecimento, programado pela própria lógica do extermínio – e corroborado pela lógica negacionista: *mesmo que tenha sobrado um de vocês para testemunhar, não acreditarão nisso, isto é: não acreditarão no preenchimento desse vazio pelo que vocês disserem. Será tomado como alucinação.* A palavra da testemunha enquadrada pela câmera responde precisamente a isso. Ela confirma o incrível, confirma a alucinação, a impossibilidade de que as palavras preencham esse lugar vazio, mas invertendo a lógica da coisa. O *aqui e agora* é que está tomado pela alucinação, pela incredulidade: “Não acredito que estou aqui”, diz Simon Srebnik. O real do Holocausto que é filmado, então, é o real de seu desaparecimento, o real de seu caráter inacreditável. Esse real do inacreditável é falado pela palavra da testemunha no dispositivo do semelhante/dessemelhante. A câmera, por sua vez, faz a testemunha, minúscula, percorrer a

imensa clareira como um agrimensor. Assim, faz com que ela percorra, mensurando-os, o tempo e a relação incomensurável entre o que a palavra diz e aquilo de que o lugar é testemunho. Mas essa medição do incomensurável e do inacreditável não seria ela mesma possível sem um artifício da câmera. Ao ler os historiadores do extermínio que nos fornecem suas dimensões exatas, aprendemos que a clareira de Chelmno não era tão grande assim.⁵ A câmera precisou aumentá-la subjetivamente para marcar a desproporção, a fim de realizar uma ação à altura do acontecimento. Precisou trucar a representação do lugar para dar conta do real do extermínio e do desaparecimento de seus rastros.

Esse breve exemplo mostra que *Shoah* apresenta somente problemas de impossibilidade de representação relativa, de adaptação de meios e fins da representação. Quando sabemos o que queremos representar – para Claude Lanzmann, o real do inacreditável, a igualdade do real e do incrível –, não há nenhuma propriedade do acontecimento que vete a representação, que interdicte a arte no sentido próprio de artifício. Não há o irrepresentável como propriedade do acontecimento. Existem somente escolhas. Escolhas do presente contra a historicização; escolha de representar a contabilidade dos meios, a materialidade do processo, contra a representação das causas. É preciso deixar o acontecimento em suspenso em relação às causas que o tornam rebelde a qualquer explicação por um princípio de razão suficiente, seja ele ficcional ou documental.

Mas o respeito desse em suspenso em nada se opõe aos meios da arte de que dispõe Lanzmann. Em nada se opõe à lógica do regime estético das artes. Investigar algo que desapareceu, um acontecimento cujos rastros se apagaram, encontrar as testemunhas, fazê-las falar da materialidade do acontecimento sem dissipar seu enigma, esta é uma for-

ma de inquerito, sem dúvida, assimilável à lógica representativa da verossimilhança que levava o Édipo de Corneille a ser reconhecido culpado. Essa forma, porém, é em tudo congruente com a relação, própria ao regime estético das artes, entre verdade do acontecimento e invenção ficcional. E a investigação de Lanzmann se inscreve numa tradição cinematográfica que conquistou seus títulos de nobreza, a que opõe, à luz lançada na cegueira de Édipo, o enigma ao mesmo tempo suprimido e conservado acerca daquele Rosebud que é a “razão” da loucura de Kane, a revelação, no fim da investigação, fora da investigação, do nada que é a “causa”. Segundo a lógica própria ao regime estético, essa forma/investigação abole a fronteira entre o encadeamento dos fatos ficcionais e o dos acontecimentos reais. Por isso o esquema Rosebud ainda pôde servir há pouco tempo num filme “documentário” como *Retomada (Reprise)*, cuja investigação se destina a reencontrar a operária do pequeno filme documentário de 1968 sobre a retomada do trabalho na fábrica da Wonder.⁶ Revela-se que a forma da investigação que reconstitui a materialidade de um acontecimento deixando sua causa em suspenso convém ao extraordinário do Holocausto, sem por isso ser específica dele. Aqui, mais uma vez, a forma própria é também uma forma impropria. O acontecimento não impõe nem proíbe por si mesmo nenhum meio (*moyen*) de arte. E não impõe à arte nenhum dever de representar ou de não representar desta ou daquela maneira.

A hipérbole especulativa do irrepresentável

Assim, a “falha na regulagem estável entre sensível e inteligível” pode perfeitamente ser entendida como ilimitação dos poderes da representação. Para interpretá-la no sentido do

“irrepresentável” e apresentar certos acontecimentos como irrepresentáveis é preciso realizar uma dupla sub-repção: uma diz respeito ao conceito de acontecimento; outra concerne ao conceito de arte. A dupla sub-repção se verifica na construção lyotardiana de uma coincidência entre um impensável no cerne do acontecimento e um inapresentável no cerne da arte. *Heidegger et “les juifs”*⁷ faz um paralelo entre o destino imemorial do povo judeu e o destino moderno antirrepresentativo da arte. Ambos testemunhariam, e de maneiras semelhantes, uma primeira miséria do espírito. Este só se põe em andamento movido por um terror primeiro, por um choque inicial que o transforma em refém do Outro, o outro indomável que, no psiquismo individual, se chama simplesmente processo primário. O afeto inconsciente que não apenas penetra o espírito, mas propriamente o inaugura, é o estranho em casa, sempre esquecido e cujo esquecimento o espírito deve esquecer para poder se colocar como senhor de si mesmo. O Outro, na tradição ocidental, teria tomado o nome de Judeu, o nome do povo testemunha do esquecimento, testemunha da condição original do pensamento que é refém do Outro. Deduz-se daí que o extermínio dos judeus está inscrito no projeto de domínio de si do pensamento ocidental, na sua vontade de aniquilar a testemunha do Outro, a testemunha do impensável no cerne do pensamento. Essa condição seria paralela ao dever moderno da arte. A construção do dever da arte em Lyotard encobre duas lógicas heterogêneas: uma lógica intrínseca dos possíveis e dos impossíveis próprios a um regime da arte; e uma lógica ética de denúncia do próprio fato da representação.

Em Lyotard, esse encobrimento se efetua pela identificação simples do corte entre dois regimes da arte com a distinção entre estética do belo e estética do sublime. “Com a estética do sublime”, escreve em *Inhumain*, “a missão

das artes é constituir testemunhas de que existe o *indeterminado*.⁸ A arte se faria testemunha do “acontece”^{*} que sempre ocorre antes que sua natureza, que seu *quid*, seja apreensível, testemunha do que há de inapresentável no cerne do pensamento que quer assumir a forma sensível. O destino das vanguardas seria dar testemunho desse inapresentável que desampara o pensamento, inscrever o choque do sensível e testemunhar o distanciamento originário.

Como a ideia dessa arte sublime é construída? Lyotard refere-se à análise kantiana da impotência da imaginação, que, diante de certos espetáculos, sente-se arrebatada para além do seu domínio, levada a ver no espetáculo sublime – chamado de sublime – uma apresentação negativa dessas ideias da razão que nos elevam para além da ordem fenomênica da natureza. Tais ideias manifestam sua sublimidade pela impotência da imaginação para realizar uma apresentação positiva. Kant aproxima a apresentação negativa da sublimidade do mandamento mosaico: “Não farás imagem esculpida.” O problema é que não se pode extrair disso nenhuma ideia de uma arte sublime, destinada a atestar a distância entre ideia e apresentação sensível. A ideia do sublime em Kant não é a de uma arte. É uma ideia que nos arrasta para fora do domínio da arte e nos faz passar da esfera dos jogos estéticos para a esfera das ideias da razão e da liberdade prática.

O problema da “arte sublime” formula-se em termos simples: não se pode obter a sublimidade ao mesmo tempo sob a forma do mandamento que proíbe a imagem e de uma imagem testemunha da proibição. Para resolver o problema, é preciso identificar a sublimidade do mandamento que

^{*} No original, “*il arrive*”. [N.T.]

proíbe a imagem ao princípio de uma arte não representativa. Mas, para tanto, cabe identificar o sublime extra-artístico de Kant com um sublime definido no interior da arte. É o que faz Lyotard ao identificar o sublime moral kantiano ao sublime poético analisado por Burke.

No que consiste, para Burke, a sublimidade do retrato de Satanás no *Paraíso perdido*? No fato de colocar juntas “as imagens de uma torre, de um arcanjo, do sol nascente através da névoa e, num eclipse, a ruína dos monarcas e as revoluções de impérios”.⁹ A acumulação de imagens cria o sentimento do sublime por sua multiplicidade e sua confusão, isto é, pela subdeterminação das “imagens” que a palavra propõe. Burke observa que há uma potência de afecção das palavras que se comunica diretamente ao espírito curto-circuitando a apresentação sensível imageada. A contraprova é dada quando a visualização pictural transforma em imageria grotesca as “imagens” sublimes do poema. Esse sublime se define, portanto, a partir dos princípios mesmos da representação, sobretudo das propriedades específicas do “visível da palavra”. Ora, em Lyotard, essa subdeterminação – a relação frouxa do visível com o dizível – é levada até o limite em que se transforma na indeterminação kantiana da relação entre ideia e apresentação sensível. A colagem desses dois “sublimes” permite construir a ideia da arte sublime como apresentação negativa, testemunho do Outro que habita o pensamento. Mas essa indeterminação, na realidade, é uma sobredeterminação: o que vem no lugar da representação, na verdade, é a inscrição de sua primeira condição, o rastro exposto do Outro que a habita.

À custa disso se dá o ajuste de dois testemunhos, de dois “deveres de testemunho”. A arte sublime é aquilo que resiste ao imperialismo do pensamento esquecido do Outro, da mesma forma que o povo judeu é aquele que se recorda

do esquecimento, que situa na base de seu pensamento e de sua vida essa relação fundadora com o Outro. O extermínio é o termo do processo de uma razão dialética empenhada em suprimir de seu núcleo toda alteridade, procurando excluí-la e, quando se trata de um povo, exterminá-la. A arte sublime, então, é a testemunha contemporânea dessa morte programada e executada. Ela atesta o impensável do primeiro choque e o impensável projeto de eliminar o impensável. E o faz dando testemunho não do horror cruel dos campos, mas do primeiro terror do espírito que o terror dos campos quer apagar. Ela não testemunha pela representação dos corpos amontoados, mas pelo raio alaranjado que atravessa a monocromia de uma tela de Barnett Newman, ou por qualquer outro procedimento pelo qual a pintura leve à exploração de seus materiais, a partir do momento em que eles são desviados da tarefa representativa.

Mas o esquema lyotardiano faz exatamente o contrário do que pretende. Ele tira consequências de um impensável originário resistente a toda assimilação dialética. Contudo, esse impensável se torna o princípio de uma racionalização integral. Na verdade, ele permite identificar a vida de um povo a uma determinação original do pensamento, e identificar o impensável declarado do extermínio a uma tendência constitutiva da razão ocidental. Lyotard radicaliza a dialética adorniana da razão enraizando-a nas leis do inconsciente e transformando a “impossibilidade” da arte pós-Auschwitz em arte do inapresentável. Mas esse aperfeiçoamento é, em definitivo, um aperfeiçoamento da dialética. O que seria designar para um povo a tarefa de representar um momento do pensamento e identificar o extermínio desse povo com uma lei do aparelho psíquico senão hiperbolizar a operação hegeliana que faz corresponder os momentos do desenvolvimento do espírito – e as

formas da arte – às figuras históricas concretas de um povo ou de uma civilização?

Dir-se-á que essa designação é uma maneira de emperrar a máquina. Trata-se de deter a dialética do pensamento no instante em que ele vai dar o passo. Mas, por um lado, o passo já foi dado. O acontecimento teve lugar, e é este ter-acontecido que autoriza o discurso do impensável-irrepresentável. Por outro lado, podemos nos interrogar sobre a genealogia dessa arte sublime, testemunha antidialética do inapresentável. Eu disse que o sublime lyotardiano resultava de uma montagem singular entre um conceito da arte e um conceito que excede a arte. Todavia, essa montagem que confere à arte sublime a tarefa de testemunhar o que não pode ser representado é, ela mesma, bem determinada. Trata-se do conceito hegeliano de sublime como momento extremo da arte simbólica. É próprio da arte simbólica, na conceituação hegeliana, não encontrar um modo de apresentação material para sua ideia. A noção de divindade que anima a arte egípcia não pode encontrar uma figura adequada na pedra das pirâmides ou nas estátuas colossais. Esse defeito da apresentação positiva se torna o sucesso da apresentação negativa na arte sublime, a qual concebe a infinidade e a alteridade infigurável da divindade e diz, nas palavras do “poema sagrado” judeu, essa irrepresentabilidade, esse distanciamento da infinidade divina de toda apresentação finita. Em suma, o conceito de arte convocado para emperrar a máquina hegeliana não passa do conceito hegeliano de sublime.

Na teorização hegeliana, não há um, mas dois momentos da arte simbólica. Há uma arte simbólica anterior à representação e há o novo momento simbólico, que acontece no fim, para além da idade representativa da arte, ao termo da dissociação romântica entre conteúdo e forma. Nesse

ponto extremo, a interioridade que a arte quer expressar não tem mais qualquer forma de apresentação determinada. O sublime volta então, mas sob uma forma estritamente negativa. Não é mais a simples impossibilidade, para um pensamento substancial, de encontrar uma forma material adequada. É a infinitização vazia da relação entre a pura vontade de arte e o qualquer coisa no qual essa vontade vem se autoafirmar e se contemplar no espelho. A função polêmica da análise hegeliana é evidente: ela visa a recusar que outra arte possa nascer da desregulagem da relação determinada entre ideia e apresentação sensível. Essa desregulagem só pode significar, para Hegel, o fim da arte, seu além. O próprio da operação lyotardiana é reinterpretar esse "além", transformar o mau infinito de uma arte reduzida unicamente à reprodução de sua assinatura em inscrição de uma fidelidade à dívida primeira. Mas, dessa forma, a irrepresentabilidade sublime reconfirma a identidade hegeliana entre um momento da arte, um momento do pensamento e o espírito de um povo. O irrepresentável, de modo paradoxal, se torna a forma última sob a qual se mantêm três postulados especulativos: a ideia de uma adequação entre forma e conteúdo da arte; a ideia de uma inteligibilidade total das formas da experiência humana, incluindo-se as mais extremas; e, enfim, a ideia de uma adequação entre a razão explicativa dos acontecimentos e a razão formadora da arte.

Concluirei brevemente minha questão inicial. O irrepresentável existe em função das condições às quais um tema de representação deve se submeter para entrar num regime específico de relações entre mostra e significação. O *Édipo* de Corneille nos deu o exemplo de uma obrigação máxima, de um determinado conjunto de condições que definem as propriedades que os temas da representação

devem possuir para permitir uma submissão adequada do visível ao dizível; certo tipo de inteligibilidade concentrado no encadeamento das ações, e uma partilha bem regulada da proximidade e da distância entre a representação e aqueles a quem ela se endereça. Esse conjunto de condições define com propriedade o regime representativo da arte, o regime do acordo entre *poiesis* e *aísthesis* que o *páthos* edipiano vinha perturbar. Se o irrepresentável existe, é nesse regime que podemos localizá-lo. No nosso regime, no regime estético da arte, essa noção não tem um conteúdo determinável, a não ser a pura noção de distanciamento em relação ao regime representativo. Ela expressa a ausência de uma relação estável entre mostra e significação. Mas essa desregulagem vai no sentido não de menos, mas de mais representação: mais possibilidades de construir equivalências, de tornar presente o ausente e de fazer coincidir uma regulagem particular da relação entre sentido e sem sentido com uma regulagem particular da relação entre apresentação e retraimento.

A arte antirrepresentativa é, constitutivamente, uma arte sem irrepresentável. Não há mais limites intrínsecos à representação, não há mais limites para suas possibilidades. Essa ilimitação também quer dizer: não existe mais uma linguagem ou uma forma própria a um tema, qualquer que ele seja. Ora, é esse defeito de propriedade que vem se chocar tanto com a fé em uma linguagem própria da arte quanto com a afirmação da singularidade irreduzível de certos acontecimentos. A alegação do irrepresentável afirma que há coisas que só podem ser representadas num certo tipo de forma, por um tipo de linguagem própria à sua excepcionalidade. *Stricto sensu*, esta ideia é vazia. Ela expressa simplesmente um voto, o desejo paradoxal de que, no próprio regime que suprime a conveniência representativa das formas aos temas, ainda existam formas próprias

que respeitem a singularidade da exceção. Como tal desejo é contraditório em seu princípio, ele só pode se realizar numa hiperbolização que, para assegurar a equação falaciosa entre arte antirrepresentativa e arte irrepresentável, põe todo um regime da arte sob o signo do terror sagrado. Tentei mostrar que essa hiperbolização só faz aperfeiçoar o sistema de racionalização que ela pretende denunciar. A exigência ética de que exista uma arte própria à experiência excepcional obriga a alimentar as formas de inteligibilidade dialética contra as quais se pretende assegurar os direitos do irrepresentável. Para alegar um irrepresentável da arte que esteja à altura de um impensável do acontecimento, é preciso ter tornado esse impensável em inteiramente pensável, inteiramente necessário segundo o pensamento. A lógica do irrepresentável só se sustenta numa hipérbole que afinal a destrói.

Notas

- 1 Jacques Rancière, *L'Inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001 (edição brasileira: *O inconsciente estético*, São Paulo, Editora 34, 2009).
- 2 Edmund Burke, *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, São Paulo, Papirus, 1993. [N.T.]
- 3 Stéphane Mallarmé, "Un spectacle interrompu", em *Poèmes en prose*, op. cit., p. 276-278. [N.T.]
- 4 Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris, Tel-Gallimard, 1997 (edição em português: *A espécie humana*, Lisboa, Ulisseia, 2003). [N.T.]
- 5 Também podemos perceber isso no filme de Pascal Kané, *La Théorie du fantôme*, em que o cineasta revisita o lugar onde vários membros de sua família desapareceram.
- 6 Filme dirigido por Hervé Le Roux, França (1997). A famosa sequência "da Wonder", filmada em 1968 por uma equipe de estudantes de cinema da IDHEC, está disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ht1RkTMY0h4>. [N.T.]

- 7 Jean-François Lyotard, *Heidegger et "les juifs"*, Paris, Galilée, 1988. [N.T.]
- 8 Jean-François Lyotard, *L'Inhumain*, Paris, Galilée, 1993. [N.T.]
- 9 Edmund Burke, op. cit., v. II, seção IV, p. 69. Apresentamos desse trecho uma versão ligeiramente diferente da tradução de Enid Abreu Dobránsky. [N.T.]