



Aufklärung. Revista de Filosofia

ISSN: 2358-8470

revistaaufklarung@hotmail.com

Universidade Federal da Paraíba

Brasil

Lucas Dulci, Pedro

DA RETÓRICA DO VISÍVEL À DISTRIBUIÇÃO DO SENSÍVEL: A POLÍTICA DA
ESTÉTICA EM JACQUES RANCIÈRE

Aufklärung. Revista de Filosofia, vol. 3, núm. 1, enero-junio, 2016, pp. 257-278

Universidade Federal da Paraíba

João Pessoa, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=471555231013>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

DA RETÓRICA DO VISÍVEL À DISTRIBUIÇÃO DO SENSÍVEL: A POLÍTICA DA ESTÉTICA EM JACQUES RANCIÈRE

[ON RETHORIC OF THE VISIBLE TO DISTRIBUTION OF THE SENSIBLE: THE POLICY OF THE
ESTHETIC IN JACQUES RANCIÈRE]

Pedro Lucas Dulci *

RESUMO: o presente trabalho tem por objetivo investigar a crítica do filósofo francês Jacques Rancière a um modo tradicional de encarar a relação entre política e arte apropriada por uma corrente específica de crítica social que encara a vocação política da criação artística como simples meio privilegiado de mostrar o real da dominação por trás das outras inúmeras imagens lançadas a nós. Contra esta perspectiva, Rancière propõe reconsiderar a lógica que esta envolvida na distribuição comum do sensível, do audível e falável enquanto verdadeira vocação política da arte, uma vez que ele entende que ação política é justamente aquela que muda os lugares e o cálculo dos corpos organizados pelo dispositivo da polícia.

PALAVRAS-CHAVE: ação política; criação artística; emancipação; sensibilidade comum; profanação.

ABSTRACT: The present paper aims to investigate the critique of the French philosopher Jacques Rancière to a traditional way of looking the relationship between politics and art appropriated for a specific current of social criticism that examines political vocation of artistic creation as simple privileged means of showing the real domination behind the numerous other images released to us. Against this perspective, Rancière proposes to reconsider the logic that is involved in the common distribution of the sensible, the audible and speakable while real political vocation of art, since he believes that political action is precisely the one that changes the places and the calculation of bodies organized by police device.

KEYWORDS: political action; artistic creation; emancipation; common sensibility; profanation.

INTRODUÇÃO

No ambiente universitário existem algumas regras não escritas que são inquestionáveis e, caso alguém se aventure a desobedecê-las, as consequências podem ser irreversíveis. Um exemplo destas regras não escritas diz respeito a crenças religiosas: admissão

* Mestre em Filosofia (UFG) onde desenvolveu pesquisa em ética e filosofia política contemporânea, dialogando especificamente com Michel Foucault, Giorgio Agamben, Walter Benjamin e Slavoj Žižek. Especialista em Desafios das relações internacionais (Université de Genève/Leiden). Realizou um período de mobilidade no ano acadêmico de 2012-2013, na Universidade do Porto, Portugal, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Eugénia Vilela Moraes. m@ilto:pedrolucas.dulci@gmail.com

pública da crença é encarado como uma atitude desavergonhada ou, no mínimo, fora de propósito dentro do espaço investigativo que constitui a academia. Orienta-se, portanto, a não crer e, caso você não consiga descrever, no mínimo disfarce não ser pio em nada. Além disso, se alguém, porventura, indaga sobre “qual era o posicionamento religioso do autor?”, e a resposta que se segue é: “ele era ateu!”, imediatamente tanto a pessoa como a obra do articulista em questão revestem-se de uma áurea de neutralidade metodológica inquestionável.¹

A negação compulsiva da crença, entretanto, não é a única proibição não escrita e nunca explicitamente declarada, dentro do espaço universitário. Existem vários exemplos de regras não escritas, mas onipresentes nos departamentos de ciências humanas. Contudo, para os propósitos do presente trabalho, faremos menção apenas de mais uma: a dicotomia entre os que fazem e os que apenas sabem a respeito. Quem dá testemunho desta aporia tipicamente acadêmica é o filósofo francês Jacques Rancière:

Gostaria de ilustrar este tópico por intermédio de um pequeno desvio pela minha própria experiência política e intelectual. Pertencço a uma geração que em dada altura se encontrou espantada entre duas exigências opostas. De acordo com uma delas, os indivíduos que possuíam o saber acerca do sistema social deviam ensiná-lo àqueles que eram vítimas desse sistema, de modo a armá-los para a luta; de acordo com a outra, os supostos sabedores eram de fato ignorantes que nada sabiam do significado da exploração e da rebelião e deviam instruir-se sobre esses assuntos junto desses trabalhadores que eles tratavam como se fossem ignorantes. Para responder a essa dupla exigência, comecei por querer reencontrar a verdade do marxismo, para armar um novo movimento revolucionário, e depois quis aprender junto dos indivíduos que trabalhavam e lutavam nas fábricas o sentido da exploração e da rebelião. Para mim, como para a minha geração, nenhuma das duas tentativas teve resultados inerentemente convincentes. Esta situação levou-me a investigar no âmbito da história do movimento a razão dos encontros ambíguos ou falhados entre os operários e aqueles intelectuais que tinham vindo falar com eles para os instruírem ou para se instruírem junto deles. Deste modo, foi-me dado compreender que a questão não se jogava entre ignorância e saber, como tão-pouco se joga entre atividade e passividade ou entre individualidade e comunidade (2010, p. 28-29).

Com estas palavras, Rancière não só coloca bem uma situação típica, não apenas da sua geração, mas que perpassa as décadas entre aqueles que estão envolvidos na ação e pensamento político, bem como inicia suas considerações a respeito do espectador emancipado. Expressão que intitula a conferência que pronunciou na quinta edição da Internationale Sommerakademie de Frankfurt, em 2004, como também todo o livro que reúne cinco textos do autor em torno da questão sobre o possível papel político da arte, do espectador emancipado, do pensamento crítico e da arte política. No texto supracitado, fica clara a tendência dominante da dupla exigência irreconciliável entre a importância daqueles que possuíam o saber acerca do sistema social, e os indivíduos que realmente trabalhavam e lutavam nas fábricas vivenciando pessoalmente o sentido da exploração e da rebelião. Entre as duas opções, era necessário escolher uma: ou os que sabiam ensinavam os trabalhadores ignorantes, ou os trabalhadores mostravam aos seus mestres que eles é que estavam ignorando realidades mais inerentes a ação política diária.

Rancière, entretanto, nos fala que, depois de acuradas tentativas de trabalhar nestas duas frentes de ação, ele reconheceu que nenhuma delas alcançaram resultados significativos. O motivo, diz-nos ele, foi porque a questão que está em jogo na arena política, não envolve dicotomias tais como ignorância e saber, atividade e passividade ou individualidade e comunidade. As razões pelas quais, no âmbito da história dos movimentos sociais de resistência política, não alcançaram efeitos expressivos trata-se da natureza distinta do que está no cerne da ação política verdadeira. Enquanto líderes partidários e estudiosos dedicados orbitavam em torno de pensar nos melhores meios de guiar as massas trabalhadoras rumo à libertação política, Rancière compreendeu, ao aproximar da vida diária dos próprios trabalhadores – que teoricamente deveriam ser uma fonte privilegiada para ensiná-lo o melhor caminho à revolução por meio da consciência de classe ou das informações sobre as condições de trabalho –, que o cerne do jogo constituía-se “reformular as relações estabelecidas entre ver, fazer e falar. Tornando-se espectadores e visitantes, [os operários] alternavam completamente a partilha do

sensível” (2010, p. 31) que tradicionalmente ocupa-se em fazer com que os que trabalham não disponham de tempo para deixar correr o acaso. Ou seja, o filósofo aprendeu com os operários que no centro da emancipação política está uma questão de reconfiguração das repartições que fazemos de nosso espaço, tempo, trabalho e até mesmo do ócio. Em duas palavras, trata-se de uma redistribuição do sensível.

Apreender esta dinâmica em operação nas comunidades políticas, fez com que o próprio Rancière reconhecesse que o desvio metodológico que havia empreendido, acabara por reconduzi-lo “ao centro do meu intento” (2010, p. 33). Não é sem razão que, a partir desta época, Rancière passou a dedicar-se a noção de “mestre ignorante” que visava opor-se a tradicional hierarquização de saberes entre aquele que ensina e os que aprendem, bem como ao projeto iluminista de emancipação através da instrução do povo². Este interesse pedagógico do filósofo terá desdobramentos estreitos a sua percepção do papel da crítica e até mesmo da vocação política da arte, por exemplo. O que se fazia necessário agora, então, era atravessar tais resultados investigativos de *O Mestre Ignorante* ao encontro das exigências políticas e artísticas contemporâneas. Não só pelo fato de Rancière estar diante da necessidade de falar a uma academia de artistas dedicada ao espectador, mas também pelo fato de que de ser imperativo “reconstruir a rede de pressupostos que colocam a questão do espectador no centro da discussão sobre as relações entre arte e política” (RANCIÈRE, 2010, p. 8) – na chamada sociedade do espetáculo e na cultura do espectador, tal como foi fixado por Guy Debord na problematização política hodierna³. Neste sentido, será preciso traçar um modelo de racionalidade acerca da relação pouco evidente, entre a ideia de emancipação intelectual – já presente em *O Mestre Ignorante* – e as implicações políticas do espetáculo e do espectador. Para tal intento, Rancière fará um percurso argumentativo que buscaremos reconstruir nos três momentos do presente texto: (1) a descrição dos infortúnios presentes nas tentativas de politizar a arte e a razão pela qual tais tentativas fracassaram; (2) a opção por outro regime de eficácia estética que forneça claras compreensões das relações existentes entre a vocação política da arte, bem com a estética envolvida em todo empreendimento

genuinamente político; (3) a luz da política da estética de Rancière, estabelecer um vínculo o projeto de profanação do italiano Giorgio Agamben.

1. AS DESVENTURAS DE POLITIZAR A ARTE: A RETÓRICA DO VISÍVEL

Existe na história do pensamento filosófico, tanto político quanto estético, recorrentes tentativas de estabelecer um vínculo entre a criação artística e a ação política, na esperança de criar uma espécie de arte politizada. Contudo, ao longo do tempo estas tentativas assumiram tantas formas diversas, quando não contraditórias, que, mesmo em meio à variedade de caminhos escolhidos para atingir o mesmo fim, produziram uma incerteza quanto à fundamental configuração do terreno específico que é a política bem como ao da arte. Quanto a este fenômeno, Rancière cita alguns exemplos:

alguns artistas transformaram em estátuas monumentais os ícones midiáticos e publicitários para nos fazerem tomar consciência do poder desses ícones sobre a nossa percepção, outros enterram silenciosamente monumentos invisíveis dedicados aos horrores do século; uns aplicam-se em mostrar-nos os ‘enviesamentos’ da representação dominante das identidades subalternas, outros propõem-nos a agudização do nosso olhar face as imagens de personagens de identidade flutuante ou indecifrável; alguns artistas executam as bandeiras ou as máscaras dos manifestantes que se erguem contra o poder mundializados, outros, sob falsas identidades, introduzem-se nas reuniões dos grandes deste mundo ou nas suas redes de informações de comunicação, alguns, nos museus, demonstram o funcionamento de novas máquinas ecológicas, outros colocam nas periferias em dificuldades penas pedras ou discretos signos de néon um ambiente novo, capaz de desencadear novas relações sociais; um transporta para os bairros desfavorecidos as obras-primas de um museu, outros enchem as salas dos museus com os desperdícios deixados pelos visitantes; um paga a trabalhadores imigrados para demonstrarem, abrindo a sua própria cova, a violência do sistema salarial, outro vai trabalhar na caixa de um supermercado para pôr a arte ao serviço de uma prática de restauração dos laços sociais (2010, p. 77-78).

Algo que fica claro na leitura de todos estes exemplos é que cada um deles constitui-se como um epifenômeno sintomático da incerteza que paira nas desventuras de politizar da arte. Através de qualquer uma destas manifestações artísticas/políticas fica impossível distinguir qual é o terreno propriamente da ação política e qual é a configuração da criação artística. Entretanto, a simples leitura do parágrafo supracitado, a despeito da multiplicidade de meios para alcançar a repolitização da arte, fica evidente que existe uma espécie de mínimo múltiplo comum que perpassa todas estas práticas divergentes, a qual seja, uma forma bem característica de eficácia crítica: “supõe-se que a arte é política porque mostra os estigmas de dominação, ou então porque coloca em derrisão os ícones reinantes, ou ainda porque sai dos seus lugares próprios para se transformar em prática social, e assim por diante” (RANCIÈRE, 2010, p. 78). Ou seja, tais criações artísticas pressupõem que suas intervenções assumem um caráter politizado pelo simples fato delas nos revelarem fatos sociais revoltantes que eventualmente estariam encobertos ao olhar desatento do espectador, ou então, por que transportam a arte do seu lugar tradicional para o espaço público cotidiano de um cidadão. Tanto a primeira quanto a segunda forma de fazer “arte crítica” podem ser chamadas de modelo pedagógico de eficácia política da arte.

A grande aporia que este modelo de eficácia gera é uma esquizofrenia atávica que encera toda performance na seguinte contradição: a arte acusa as pessoas de manterem-se como espectadores passivos diante dos acontecimentos revoltantes que estão debaixo do tecido social, ao mesmo tempo que se propõe, através de outro espetáculo, devolver a consciência crítica dos espectadores que irá expiá-los de seus erros. Trata-se daquela lógica circular identifica por Debord e resumida na fórmula lapidar: “no mundo realmente invertido, o verdade é um momento do falso”. Tal lógica se parece com a versão estética do mesmo conflito narrado por Rancière no início do presente texto: a condução da massa espectadora inerte aos caminhos emancipados da revolução. O que acontece, entretanto, é que esta forma de politizar a arte teve sua potência devidamente questionada por Jean-Jacques Rousseau em sua *Carta a d’Alembert sobre os espetáculos* (1758). Nesta obra o que

está no centro da argumentação é o questionamento de qualquer pretensão que as criações artísticas podem ter de conscientizar qualquer um sobre qualquer fato⁴.

Para além da exegese do contexto da *Carta* de Rousseau, podemos facilmente transpor para nossas preocupações contemporâneas aquilo que o francês aponta de fundamental nesta lógica pedagógica de politização da arte: o que esperar de uma exposição fotográfica a respeito dos massacres desta ou daquela etnia, em uma galeria de arte qualquer? Quais disposições podem ser produzidas? Revolta “contra os carrascos dessa gente? A simpatia inconsequente por aqueles que sofrem? A cólera contra os fotógrafos que fazem da desgraça das populações uma ocasião para uma manifestação estética?” (RANCIÈRE, 2010, p. 81). É simplesmente impossível de saber. E esta incerteza não se institui por causa das intenções originais do artista, mas simplesmente pela lógica subjacente a esta fórmula de politização da criação artística que pressupõe uma continuação retilínea uniforme entre o sensível e a tomada de consciência dos espectadores, que por sua vez, os colocará em ação e novidade de pensamento. O que está em jogo não é a validade política ou moral da pretensa mensagem transmitida, mas antes o dispositivo utilizado para esta transmissão.

No capítulo intitulado *A imagem intolerável*, Rancière aborda a ineficácia deste modelo pedagógico de eficácia política da arte, referindo-se a série *Bringing the War Home* de Martha Rosler que segue de perto o mesmo regime crítico:

não há razão particular para que faça com que os que a vêem se torne conscientes da realidade do imperialismo e fiquem desejosos de se lhe oporem. A reação vulgar a tais imagens é fechar os olhos ou olhar para outro lado. Ou então poderá ser a de incriminar os horrores da guerra e a loucura assassina dos homens. Para que a imagem produza o seu efeito político, o espectador deverá estar já convencido de que o que ela mostra é o imperialismo americano e não a loucura dos homens em geral. E deverá estar igualmente convencido de que ele próprio é culpado por partilhar a prosperidade baseada na exploração imperialista do mundo. E deverá ainda sentir-se culpado de estar ali sem nada fazer, a olhar para aquelas imagens de

dor e de morte em vez de lutar contra as potências que são responsáveis pelo que vê. Resumindo, deverá sentir-se culpado por olhar para a imagem que deve provocar o sentimento da sua culpabilidade (2010, p. 127-128).

A duplicidade retroalimentada produzida por uma imagem que pretende denunciar as realidades de um sistema do qual ela mesma faz parte, tornar este dispositivo estético inócuo para sua vontade política. Faz dele um produtor daquilo que chamamos de retórica do visível. Através de uma lógica de culpabilidade – que educadamente afirma ao espectador que ele não saber ver corretamente proporcionando a experiência de vergonha e culpa – reduz toda a política da estética à produção de uma forma visível que aventa nos persuadir de uma realidade invisível, ou pelo menos, ocultada aos olhos desatentos. A ação política, a resistência a estas formas de dominação que estão ocultas aos olhos da maioria, são a única resposta esperada deste dito de retórica do visível, contudo são ainda imagens que são apresentadas, mantendo-nos na condição e espectador. Com isto, aquela hierarquia social, entre os humanos de inteligência e criatividade artística e os indivíduos de passividade atávica, mantém-se. A voz de crítica: “diz-nos que a única resposta face a este mal é a atividade. Mas diz-nos igualmente que nós, que olhamos as imagens que ela comenta, nós nunca agiremos, que permaneceremos eternamente espectadores de uma vida passada dentro da imagem” (RANCIÈRE, 2010, p. 131). Assim como acontece na retórica, ela busca persuadir para além da imagem, mas ainda, e tão somente, mantém-se no âmbito das imagens. A lógica de tal dispositivo gira em torno de si mesma e alimenta-se da sua própria indecidibilidade. É preciso, portanto, colocar em questão este modo considerado privilegiado de utilizar-se das criações artísticas se quisermos dar lugar a um novo modo de enxergar as configurações que a estética tem e que efeitos pode produzir quando sua dimensão política é devidamente compreendida. Isto significa sair do círculo vicioso em que ela se encontra para então começar a operar sob outros pressupostos, modificando assim, “o território do possível e da distribuição das capacidades e das incapacidades” (RANCIÈRE, 2010, p. 73).

2. A LIÇÃO DE RANCIÈRE: A REDISTRIBUIÇÃO COMUM DO SENSÍVEL

Para ilustrar o que pretende quando propõe pensar uma suspensão desta forma tradicional de relacionar a criação artística com uma estrutura hierárquico-pedagógica, presente em vários âmbitos sociais, Rancière menciona a descrição que Schiller faz de uma escultura romana da deusa Juno: “Schiller descrevia já não um corpo sem cabeça, mas uma cabeça sem corpo, a da *Juno Ludovisi*, caracterizada também por uma radical indiferença, uma radical ausência de preocupação, de vontade e de fins” (2012, p. 87) que, por sua vez, consegue neutralizar toda e qualquer oposição entre atividade e passividade que rege àquela forma tradicional de eficácia crítica. É a partir desta imagem que o filósofo francês pode afirmar:

este paradoxo definia a configuração e a “política” daquilo a que eu chamo o regime estético da arte por oposição ao regime da mediação representacional e ao da imediaticidade ética. A eficácia estética significa propriamente a eficácia da suspensão de toda e qualquer relação direta entre a produção das formas da arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado. A estátua de que nos falam Wickelmann ou Schiller havia sido figura de um deus, elemento de um culto religioso e cívico, mas deixou de o ser. Já não ilustra uma fê e já não significa qualquer espécie de grandeza social. Já não produz nenhuma correção dos costumes nem qualquer mobilização dos corpos. Já não se dirige a um público específico, mas sim ao público anônimo indeterminado dos visitantes de museus e dos leitores de romances. [...] Tais obras encontram-se agora separadas das formas de vida que haviam dado lugar à sua produção: formas mais ou menos míticas da vida colectiva do povo grego; formas modernas da dominação monárquica, religiosa ou aristocrática que davam aos produtos das belas-artes o seu destino. A dupla temporalidade da estátua grega, que passou a ser arte dentro dos museus, por que o não era mais cerimônias cívicas de outros tempos, define uma dupla relação de separação e de não-separação entre a arte e a vida (2010, p. 88-89).

Nestas palavras, Rancière deixa claro qual a eficácia estética que aventa colocar em oposição à produção artística enquanto mediação representacional ou de imediaticidade ética. Trata-se do que ele chamou

de regime estético da arte. Em um sentido bem específico da obra de Rancière, bem como à luz do contexto da argumentação acima, o regime estético da arte diz respeito a determinados modos de articulação entre formas de produção e percepção do sensível. Esta articulação tem por característica justamente a não pretensão de gerar um efeito específico sobre um público determinado. Antes o contrário, trata-se de uma eficácia da desconexão, ou para usarmos as palavras de Rancière, do dissentimento, entendido não como o conflito das ideias ou dos sentimentos variados, mas como “o conflito de vários regimes de sensorialidade” (RANCIÈRE, 2010, p. 89). Esta é, por exemplo, a chave de leitura que ele utiliza na sua recuperação de Schiller, ao se referir a uma obra que já não é mais ligada a contextos cúlticos ou cívicos e que, por isso, passou do regime representacional, de imediatez moral, para remeter-se tão somente ao regime estético da arte. Segundo argumenta o filósofo, é tão somente a partir de tal eficácia estética que será possível estabelecer minimamente as configurações daquilo que podemos chamar de a vocação política da arte. Isto acontece porque Rancière considera que “o dissentimento está no âmago da política” (2010, p. 89). Para fins didáticos, faremos um rápido excurso pela argumentação política do filósofo, para então retomarmos às suas considerações estéticas com mais condições de compreensão da relação estabelecida com a política.

Em uma entrevista concedida a François Noudelman, intitulada *A comunidade como dissentimento*, Rancière fornece-nos um resumo privilegiado de algumas de suas compreensões políticas. Inquirido a respeito de como a política moderna multiplica as operações de subjetivação que, por sua vez, inventam mundos e comunidades, Rancière nos responde que:

aquilo que recuso é fundar a comunidade política numa propriedade antropológica ou numa disposição ontológica primeira. [...] Para mim, a política é sempre segunda. O problema de saber se é necessário pormo-nos em comunidade e porque é que estamos nela é sempre resolvido de antemão. [...] A política vem depois com invenção de uma forma de comunidade que suspende a evidência das outras instituindo relações inéditas entre as

significações, entre as significações e os corpos, entre os corpos e os seus modos de identificação, lugares e destinos (2011, p. 426-427).

A relação traçada entre subjetivação predicada da formação de uma comunidade que Rancière trata aqui é fundamental para compreendermos sua noção de regime estético da arte e sua relação com o político. Segundo a argumentação do filósofo, subjetivação é o processo pelo qual um nome é atribuído a um sujeito, ou grupo deles, que por conseguinte, instituem uma comunidade inédita a partir do delinear de um conjunto de experiências igualmente originais. Ou seja, tanto a comunidade recém formada, quanto o conjunto de experiências partilhadas por esse processo de subjetivação, não podem ser incluídas nas partilhas sensíveis existentes. Para ilustrar o raciocínio, ele sugere que este processo pode assumir qualquer forma: “pode ser ‘os homens nascem livres e iguais em direito’, ou ‘Operários, camponeses, nós somos/o grande partido dos trabalhadores’, ‘*Wir sind das Volk*’” (2011, p. 425), e assim por diante. Em qualquer um dos exemplos que dispomos na história política moderna, a subjetivação faz um comum desfazendo outro, isto é, instituindo uma parte no todo. Uma parte da população não é “o povo”, não é proletário, não é cidadão, não é judeu alemão, etc. Institui-se um comum inédito, ao mesmo tempo em que coloca uma comunidade dentro da outra. “Aquilo que se chama *consenso*”, explica-nos o filósofo francês, “é a tentativa de desfazer este tecido dissensual do comum, de reconduzir o comum a regras de inclusão simples, quando o comum política é feito de procedimentos de inclusão do excluído e de posição em comum do não-comum” (2011, p. 426)⁵.

Diante do exposto, tornar-se muito mais claro o porquê de Rancière entender que a política é sempre um segundo momento. As regras do jogo político não são definidas, em um primeiro momento, através das instituições sociais ou das leis civis. Antes, “a primeira questão política é saber a que objetos e a que sujeitos dizem respeito essas instituições e essas leis, quais as formas de relação que definirem propriamente uma comunidade política” (RANCIÈRE, 2010, p. 89-90), quais são os objetos que estas relações dizem respeito, quais são os

sujeitos que fazem parte deste processo de subjetivação e que, por isso, estão aptos a designar e discutir os objetos do comum. Política, portanto, “a qual entendo como uma reconfiguração coerente dos dados sensíveis propostos pelo jogo das escondidas entre o governo mundial e os Estados nacionais” (2011, p. 435). Encontramos aqui, por conseguinte, o ponto de tangência entre um regime de distribuição do sensível e a atividade política⁶. Uma vez que a segunda é entendida como a atividade que reconfigura os enquadramentos sensíveis no interior de uma comunidade, formando outra configuração do comum, torna-se evidente não só como a estética está presente em toda formação de uma comunidade social, bem como a vocação política que o regime estético carrega consigo.

Quando discorre acerca da configuração política contemporânea, Rancière faz uma distinção muito elucidativa entre “polícia”, enquanto exercício de poder e gestão dos corpos, interesses e lugares, e “política”, como rompimento de uma ordem sensível e introdução de novos incomensuráveis no interior da comunidade. Neste sentido, a verdadeira ação política “rompe a evidência sensível da ordem ‘natural’ que destina os indivíduos ou os grupos às tarefas de comando ou à obediência, à vida pública ou à vida privada” (2010, p. 90). Isto acontece de maneira factual, quando corpos afirmam sua capacidade de ocupar lugares diferentes daqueles que lhes são tradicionalmente atribuídos, mostrando sua vontade de redistribuir a configuração sensível no interior de um consenso. A política redesenha o espaço do visível, do ruído, da palavra e do invisível comum. Portanto, “se a experiências estética se cruza com a política, é porque ela se define também como experiência de dissentimento oposta à adaptação mimética ou ética das produções artísticas com fins sociais” (2010, p. 91). Em síntese, é através do dissentimento que a estética mostra sua vocação propriamente política.

3. A IMAGEM DE UM PENSAMENTO PARA O ULTRAPASSAMENTO: UMA RELAÇÃO ENTRE AGAMBEN E RANCIÈRE.

Em um pós-fácil escrito para a obra *The politic of Aesthetic: the distribution of the sensible* de Rancière, o filósofo esloveno Slavoj Žižek

nos fornece algumas considerações muito pertinentes ao nosso objeto de investigação, que ele próprio intitula como “a lição de Rancière”:

para Rancière, quando a política começa propriamente? Com a emergência da *dēmos* enquanto um agente ativo junto a *polis* Grega, com a emergência de um grupo que, através de sua ausência de qualquer lugar fixo no edifício social (ou melhor, ocupando um lugar subordinado), demandam ser incluídos na esfera pública, serem ouvidos em pé de igualdade com as decisões da oligarquia ou da aristocracia, i. é., reconhecidos como parceiros no diálogo político e no exercício do poder. Com a ênfase de Rancière, em oposição à de Habermas, a luta propriamente política é, portanto, não um debate racional entre múltiplos interesses, mas, simultaneamente, a luta para uma voz ser ouvida e reconhecida como a voz de um parceiro legítimo: quando o “excluído”, da *dēmos* Grega aos trabalhadores poloneses, protestam contra a decisão da elite (a aristocracia ou a *nomenklatura*), os verdadeiros riscos não são apenas suas demandas explícitas (por melhores salários, condições de trabalho, etc.), mas pelo seu verdadeiro direito de serem ouvidos e reconhecidos com um parceiro igual no debate [...]. Política propriamente sempre envolve um tipo de curto-circuito entre o Universal e o Particular: o paradoxo de um singular que aparece para substituir o Universal, desestabilizando ordem funcional “natural” das relações do corpo social. O conflito político reside na tensão entre o corpo social estruturado onde cada parte tem seu lugar – o qual Rancière chama política como policia no mais elementar senso de manutenção da ordem social – e “a parte dos sem parte” que perturba esta ordem por conta de um princípio de universalidade vazio, o qual Étienne Balibar chamará *égaliberté*, o princípio de igualdade-em-liberdade de todos os homens enquanto seres falantes” (ŽIŽEK, 2004, p. 69-70, tradução nossa).

Nestas considerações, Žižek confirma-nos o que Rancière entende por configurações políticas propriamente ditas, bem como nos apresenta também a diferença específica desta noção no pensamento do filósofo francês. Ao contrário de Habermas, para permanecermos no exemplo de Žižek, Rancière não reduz a ação política a um diálogo racional dentro da comunidade linguística entorno de interesses diversos. O francês tem consciência de que este diálogo é parte constituinte da vida social, mas como um segundo momento desta. Antes, como insistiu Žižek no

parágrafo acima, é preciso que haja uma completa redistribuição do sensível para que um grupo existente dentro da comunidade possa ter voz e ser reconhecido como parte do todo. Portanto, antes de insistirmos em uma ética discursiva, é necessário que aconteça uma reconfiguração do comum que consiga romper com a gestão instituída dos corpos – a política como polícia. Só então, poderemos ter a “parte dos sem parte”, isto porque, “a luta de classes não é uma luta entre partes da comunidade, mas entre duas formas de comunidade: a comunidade policial” – que tende a saturar a relação dos corpos e das significações, das partes, dos lugares e dos destinos – e a “comunidade política que reabre os intervalos separando os nomes de sujeitos e os seus modos de manifestação dos corpos sociais e das suas propriedades” (2011, p. 428).

É nesta ação política que a estética encontra suas condições de contribuição, uma vez que arroga para si, não o trabalho de fazer com que uma comunidade tome consciência dos mecanismos de dominação, mas antes a constituição de outra comunidade que não se encontra adaptada à distribuição policial das visibilidades, localidades, discursos e funções sociais estabelecidas. Em síntese, arte e política ligadas entre si “como formas de dissentimento, como operação de reconfiguração da experiência comum do sensível” (2010, p. 95)⁷.

Nesta altura da presente investigação, propomos fazer uma inflexão de caráter somatório das contribuições estético-políticas de Rancière a algumas considerações encontradas na obra de Giorgio Agamben. Sem desconsiderar as diferenças substanciais entre as obras destes dois filósofos, podem traçar alguns pontos de tangência entre eles de forma bastante profícua. Parece-nos que o esforço de ambos pensadores é não a produção de um discurso saudosista de uma política clássica impossível de retornar, mas antes, de colocar questões que nos fornecem condições de pensar o ultrapassamento do eclipse político que testemunhamos na contemporaneidade⁸. Quanto a isto, Rancière é claro, a política da estética não se trata de “opor a realidade às suas aparências. É, sim, construir outras realidades, outras formas de senso comum, ou seja, outros dispositivos espaço-temporais, outras comunidades das palavras e das coisas” (2010, p. 150). Para além de uma compreensão

semelhante a respeito da presença eventual de duas comunidades no mesmo espaço público, Agamben também permite-nos relacionar seus esforços com o pensamento de Rancière através de uma de suas noções políticas caras, a qual seja, a de profanação. Por ocasião de uma entrevista concedida ao jornal Folha de S. Paulo, em 18 de setembro de 2005, Agamben fez as seguintes considerações a respeito de suas pesquisas mais recentes:

o que está realmente em questão é, na verdade, a possibilidade de uma ação humana que se situe fora de toda relação com o direito, ação que não ponha, que não execute ou que não transgrida simplesmente o direito. Trata-se do que os franciscanos tinham em mente quando, em sua luta contra a hierarquia eclesiástica, reivindicavam a possibilidade de um uso de coisas que nunca advém direito, que nunca advém propriedade. E talvez “política” seja o nome desta dimensão que se abre a partir de tal perspectiva, o nome do livre uso do mundo. Mas tal uso não é algo como uma condição natural originária que se trata de restaurar. Ela está mais perto de algo de novo, algo que é resultado de um corpo-a-corpo com os dispositivos do poder que procuram subjetivar, no direito, as ações humanas. Por isto, tenho trabalhado recentemente sobre o conceito de “profanação”, que, no direito romano, indicava o ato por meio do qual o que havia sido separado na esfera da religião e do sagrado voltava a ser restituído ao livre uso do homem (AGAMBEN, 2005, s/p.).

No parágrafo acima, temos um impressionante condensado das intenções filosóficas mais recentes de Agamben que pode nos ajudar a desenvolver algumas noções que apresentamos anteriormente. Ele nos afirma que o fato que realmente está em questão em seus atuais esforços investigativos, é pensar a possibilidade de um modo de agir humano que se desvencilhe de qualquer relação com o direito – “ação que não ponha, que não execute ou que não transgrida simplesmente o direito”. Além de um claro eco da influência do debate entre Carl Schmitt e Walter Benjamin sobre o seu trabalho, temos nesta pretensão filosófica, uma noção de dimensão política, muito próxima a de Rancière. Trata-se de uma ação humana que faça um uso livre do mundo, ou seja, um uso que não aquele restrito ao direito e a propriedade que são as dimensões, por excelência, da comunidade policial. Neste sentido, está muito mais

próxima daquela comunidade política descrita por Rancière. O próprio Agamben nos diz que “política” talvez seja o nome desta dimensão de usos livres do mundo que ele procura conceituar. Neste sentido, não se trata de restaurar um estado social originário, mas antes, aproxima-se de uma criação enquanto resultado do “corpo-a-corpo com os dispositivos do poder que procuram subjetivar, no direito, as ações humanas”.

272 Frente a estes desafios encontrados ao longo do seu percurso, Agamben recorreu ao conceito de “profanação”, que no direito romano indicava a atividade de trazer ao âmbito do livre uso de todos os humanos algo que havia sido separada na esfera do religioso e do sagrado⁹. Sabemos que um detalhamento da noção de profanação em Agamben exigiria outro artigo do mesmo tamanho deste, portanto, tal intento está fora de nosso horizonte. Antes, gostaríamos apenas de mostrar que a política da estética de Rancière, através de suas novas formas de circulação da palavra, de exposição do visível e da produção dos afetos, opera segundo a mesma dinâmica da profanação agambeniana, no que diz respeito as suas capacidades de fender a antiga configuração comum e dar lugar a uma nova redistribuição do sensível. Neste sentido, no regime estético da arte, através de criações estratégicas, poderíamos transformar as demarcações daquilo que é visível e enunciável em operações de dissentimento, “alterando os quadros, as escalas ou os ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e a sua significação. Este trabalho muda as coordenadas do representável” (RANCIÈRE, 2010, p. 97). Em síntese, através do regime estético da arte poderíamos profanar as configurações sacralizadas, alterando, assim, nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, nossa maneira de nos pormos em relação com os outros indivíduos e nosso modo de ocupar os espaços. Não é sem motivo que o próprio Agamben, quando discorre a respeito de possíveis práticas profanatórias, menciona criações artísticas mais variadas¹⁰.

CONCLUSÃO

É diante de todas estas possibilidades abertas em nosso horizonte

investigativo pelas contribuições de Jacques Rancière, que podemos afirmar com segurança que ainda existe tanto uma tarefa política da estética, bem como uma tarefa estética da política. Quanto à primeira, trata-se daquela política que antecede os posicionamentos ideológicos de seus artistas. Antes, refere-se à repartição dos objetos e das experiências comuns criando paisagens inéditas, formando novas individualidades e dando lugar a novas formas de enunciação coletiva. Em síntese, “o efeito no campo político das formas de estruturação da experiência sensível próprias de um regime da arte” (RANCIÈRE, 2010, p. 96). Quanto à segunda, já diz respeito a um passo no interior deste quadro aberto pela política do estético. Aponta para as estratégias dos artistas que se propõem a transformar as demarcações do visível, dizível e fazível. Aqueles que querem “dar a ver aquilo que não era visto, fazer ver de outra maneira o que era visto de modo demasiado fácil, pôr em relação o que não surgia relacionado, tudo isto com a finalidade de produzir roturas no tecido sensível das percepções” (RANCIÈRE, 2010, p. 97). Um ato de transgressão criativa que Agamben chama de *desativar* a norma.

O artista que opera segundo o regime estético da política, portanto, é aquele que procura traduzir em figuras novas a experiência daqueles que estão fora das configurações sensíveis da comunidade policial. E isto eles não fazem na esperança de conscientizar nenhuma dos seus espectadores. A semelhança da profanação, que faz um novo uso de objetos sacralizados, os artistas traduzem em figuras novas a experiência daqueles que foram colocados fora das circulações econômicas e sociais comuns. A criação artística como ação política, portanto, atravessa a comunidade policial constituída, fraturando-a e multiplicando-a, através da constituição de novos sujeitos e objetos comuns a comunidades inéditas no seio do edifício social estruturado. Não só à revelia, mas verdadeiramente “contra o consenso de outras formas do ‘senso comum’, forjam formas de um senso comum polêmico” (RANCIÈRE, 2010, p. 113). Neste sentido, a eficácia de um golpe desferido no poder policial é medida pela capacidade que esta tem de dar força a ação coletiva contra as forças de domínio e gestão que operam nas sociedades hierarquizadas.

Por isso que Agamben acredita que “profanação do improfanável é a tarefa política da geração que vem” (2007, p. 71). Precisamente no atual momento em que assistimos o fim da política, imersa na constante atividade policial de gerir e a mera vida biológica dos cidadãos, ainda é da filosofia política, em estreito diálogo com a criação artística e a estética, que pode prover a indicação de uma linha de resistência e uma inversão de rota.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo horizonte: Editora UFMG, 2002.
- _____. *A política da profanação: entrevista a Folha de S. Paulo*. Trad. Vladimir Safatle. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1809200505.htm>. Acessado em: 18 de setembro de 2005.
- _____. *A linguagem e a morte*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- _____. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008. (Estado de Sítio).
- _____. *O reino e a glória: uma genealogia teológica da economia e do governo: homo sacer, II, 2*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2011 (Estado de Sítio).
- _____. O que é um povo? In: DIAS, Bruno Peixe; NEVES, José (org.). *A política dos muitos: povo, classe e multidão*. Lisboa: Tinta-da-China, 2011b.
- BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques (org.). *Estética teatral: textos e Platão a Brecht*. Trad. Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- _____. *The politic of Aesthetic: the distribution of the sensible*. Trad. and introd. Gabriel Rockhill. London and New York: Continuum, 2004.
- _____. O tempo da emancipação já passou? In: SILVA, Rodrigo; NAZARÉ, Leonor (org.). *A república por vir: arte, política e pensamento para o*

século XXI. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

_____. A comunidade como dissentimento. In: DIAS, Bruno Peixe; NEVES, José (org.). *A política dos muitos: povo, classe e multidão*. Lisboa: Tinta-da-China, 2011.

ŽIŽEK, Slavoj. The Lesson of Rancière: afterword by Slavoj Žižek. In: *The politic of Aesthetic: the distribution of the sensible*. Trad. and introd. Gabriel Rockhill. London and New York: Continuum, 2004.

NOTAS

- 1 O que as pessoas parecem não perceber, contudo, é que a falsidade deste raciocínio encontra-se na falta de uma atenta consideração ao fato de que: “o ateísmo não é o grau zero [da crença] que qualquer um poderia entender, uma vez que significa apenas a ausência de (crença em) Deus – talvez nada seja mais difícil do que sustentar essa posição do que ser um verdadeiro materialista” (ŽIŽEK, 2012, p. 12). Mesmo os marxistas, com a crença na fase seguinte à ditadura do proletariado, ou ainda os stalinistas, com a constante evocação do juízo final da História, eram crentes. Nesse sentido, poderíamos subscrever a síntese apresentada por Slavoj Žižek quando diz que: “‘Deus é inconsciente’, *i. é.*, é natural ao ser humano sucumbir à tentação da crença. Essa própria predominância da crença, o fato de que a necessidade de crer é consubstancial à subjetividade humana, é o que torna problemático” (2012, p. 12) a argumentação-padrão evocada tanto por crentes quanto por incrédulos sobre a incapacidade de compreender o significa crer ou descrever.
- 2 Quanto a sua obra *O Mestre Ignorante*, o próprio Rancière afirma: “*O Mestre Ignorante* expunha a teoria excêntrica e o destino singular de Joseph Jacotot, que fizeram escândalo no início do século XIX ao afirmar que um ignorante podia ensinar a outro ignorante aquilo que ele próprio não sabia, ao proclamar a igualdade das inteligências e ao opor a emancipação intelectual à instrução do povo. As ideias de Jacotot haviam caído no esquecimento desde meados do século XIX. Pareceu-me adequado fazer revivê-las na década de 80 do século XX para fazer emergir o terreno sólido da igualdade intelectual no meio do pântano dos debates sobre as finalidades da Escola Pública” (2010 p. 7).
- 3 A relação Debord-Rancière é amplamente presente ao longo dos textos que compõem a obra *O Espectador Emancipado*. Segundo o autor, “é conhecido o nível de frenesi que alcançou, entre o tempo das *Mitologias* de Barthes e o de *A sociedade do Espetáculo* de Guy Debord, a leitura crítica das imagens e o desvelar das mensagens enganosas que elas dissimulavam. [...] Ao fim e ao cabo, o segredo oculto mais não é do que o funcionamento óbvio da máquina. É de facto essa a verdade do conceito de espetáculo tal como ele foi fixado por Guy Debord: o espetáculo não é o mostruário das imagens que escondem a realidade. É antes a existência da atividade social e da riqueza social como realidade

separa. A situação daqueles que vivem na sociedade do espetáculo é assim idêntica a dos prisioneiros agrilhoados na caverna platônica. [...] Mas esta declaração de impotência volta a recair sobre a ciência que a proclama. Conhecer a lei do espetáculo acaba por significar conhecer a maneira segundo a qual o espetáculo reproduz indefinidamente a falsificação que é idêntica à sua realidade. Guy Debord resumiu a lógica deste círculo numa fórmula lapidar: ‘No mundo realmente invertido, o verdadeiro é um momento do falso’” (2010, p. 65-67).

4 O contexto da *Carta* é a resposta de Rousseau ao verbete “Genebra” da *Encyclopédie* escrito por d’Alembert que buscava retomar uma ideia de Voltaire de construir em Genebra um teatro que seria uma espécie de escola de costumes e civilidade. De modo geral, a argumentação de Rousseau sustenta-se no fato da não relação imediata que existe entre a representação espetacular e a resposta ética dos espectadores. Nas suas palavras: “a impressão mais vantajosa das melhores tragédias é o reduzir a algumas afeições passageiras, estereis e sem efeito, todos os deveres do homem, a fazer-nos aplaudir a nossa coragem louvando a dos outros, a nossa humanidade lamentando os males que teríamos podido curar, a nossa caridade dizendo ao pobre: Deus vos acompanhe” (ROUSSEAU *apud* BORIE; ROUGEMONT; SCHERER; 2004, p. 190).

5 Nestas palavras de Rancière fica muito claro uma compreensão da formação do comum e de um povo, que é compartilhada por Giorgio Agamben. Argumentando a respeito do mesmo tema, o filósofo italiano nos diz: “deve reflectir uma ambiguidade inerente à natureza e à função do conceito de ‘povo’ na política ocidental. Tudo se passa, pois, como se aquilo a que chamamos povo fosse na realidade não um sujeito unitário, mas uma oscilação dialéctica entre dois pólos opostos; por um lado, o conjunto Povo como corpo político integral, por outro, o subconjunto povo como multiplicidade fragmentária de corpos necessitados e excluídos; no primeiro caso, uma exclusão que se sabe sem esperança; num extremo, o Estado total dos cidadãos integrados e soberanos, no outro a coutada do bando – corte dos milagres ou campo – dos miseráveis de oprimidos, de vencidos. [...] vida nua (povo) e existência política (Povo), exclusão e inclusão, *zoé* e *bios*. Na verdade, o ‘povo’ traz desde sempre consigo a fractura biopolítica fundamental. Ele é o que não pode ser incluído no todo de que faz parte e não pode pertencer ao conjunto no qual está incluído desde sempre” (2011b, p. 32). É justamente desta contradição que se suscita todos os projetos políticos postos em jogo na cultura ocidental: preencher a cisão que divide o povo, eliminando radicalmente o povo dos excluídos. Seja a solução final de extermínio de judeus na Alemanha nazi, seja a obsessão por desenvolvimento eficaz nos projetos democrático-capitalistas de eliminação da classe de pobres através do enriquecimento, o que vemos no interior de tais projetos políticos é que: “não só reproduz no seu interior o povo dos excluídos, mas transforma em vida nua todas as populações do terceiro mundo” (AGAMBEN, 2011b, p. 34).

6 Diante de tal perspectiva, torna-se muito mais clara a oposição que Rancière faz ao regime representacional e de imediatez moral que é adotado

majoritariamente por aqueles que aventam politizar a arte. Segundo o filósofo, “o problema não é opor as palavras às imagens visíveis. É, sim, transformar a lógica dominante que faz do visual o quinhão das multidões e do verbal o privilégio de alguns. As palavras não estão em vez das imagens. São imagens, ou seja, são formas de redistribuição dos elementos da representação. São figuras que substituem uma imagem por outra, formas visuais por palavras ou palavras por formas visuais. Estas figuras redistribuem simultaneamente as relações entre o único e o múltiplo, entre o pequeno número e o grande número. É nisto que elas são políticas, supondo que a política consiste ante de mais em mudar os lugares e o cálculo dos corpos. Neste sentido, a figura política por excelência é a metonímia que mostra o efeito em vez da causa ou a parte pelo todo” (2010, p. 143-144).

- 7 É neste sentido que podemos então falar que “há uma estética na política no sentido em que os actos de subjetivação política definem o que é visível, o que pode dizer-se sobre o visível e quais os sujeitos que são capazes de o fazer. Há uma política da estética no sentido em que as formas novas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção dos afectos determinam capacidades novas em rotura com a antiga configuração do possível. Há assim uma política da arte que precede as políticas dos artistas, uma política da arte como repartição singular dos objetos da experiência comum, que opera por si mesmo independentemente dos desejos que possam ter os artistas de servir esta ou aquela causa” (RANCIERE, 2010, p. 95-96).
- 8 Agamben tem claro que “a restauração das categorias políticas clássicas propostas por Leo Strauss e, em um sentido diverso, por Hannah Arendt, não pode ter outro sentido a não ser crítico” (2002, p. 193). Para ele é impensável partir dos campos de concentração e chegar até Aristóteles. A modernidade biopolítica é, por definição, o tempo em que o espaço público e o privado tornaram-se indistinguíveis, justamente pelo fato de que a vida natural dos cidadãos tornou-se a arena própria da política. Sendo assim, testemunhamos o reconhecimento da falência das categorias clássicas da filosofia política na construção de um pensamento contemporâneo significativo aos novos fenômenos biopolíticos.
- 9 Quanto ao ato de profanar, Agamben nos explica que: “profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular. A passagem do sagrado ao profano pode acontecer também por meio de um uso (ou melhor, de um reuso) totalmente incongruente do sagrado. Trata-se do jogo. Sabe-se que as esferas do sagrado e do jogo estão estreitamente vinculadas. A maioria dos jogos que conhecemos deriva de antigas cerimônias sacras, de rituais e de práticas divinatórias que outrora pertenciam à esfera religiosa em sentido amplo. [...] Ao analisar a relação entre jogo e rito, Émile Benveniste mostrou que o jogo não só provém da esfera do sagrado, mas também, de algum modo, representa a sua inversão. A potência do ato sagrado — escreve ele — reside na conjunção do mito que narra a história com o rito que a reproduz e a põe em cena. O jogo quebra essa unidade: como *ludus*, ou jogo de ação, faz desaparecer o mito

e conserva o rito; como *jacus*, ou jogo de palavras, ele cancela o rito e deixa sobreviver o mito. ‘Se o sagrado pode ser definido através da unidade consubstancial entre o mito e o rito, poderíamos dizer que há jogo quando apenas metade da operação sagrada é realizada, traduzindo só o mito em palavras e só o rito em ações.’ Isso significa que o jogo libera e desvia a humanidade da esfera do sagrado, mas sem a abolir simplesmente. O uso a que o sagrado é devolvido é um uso especial, que não coincide com o consumo utilitarista. Assim, a “profanação” do jogo não tem a ver apenas com a esfera religiosa” (AGAMBEN, 2007, p. 59-60).

278 10 O próprio livro de Agamben, que leva o nome *Profanações*, parece constituir-se uma coletânea de ensaios menores, cujos temas variam da paródia à pornografia, passando pelo teológico, político e estético. Quanto a este último, são amplas as referências das criações artísticas como arquétipos de profanações. Desde a distinção filológica do termo “paródia”, remetendo-se à esfera da técnica musical grega, em que indica uma separação entre canto e palavra, entre *melos e logos*, até a *porn pop art* contemporânea. A respeito desta, Agamben se refere à atriz Chloé de Lysses como um exemplar de atitude profanatória frente a uma prática sacralizada na modernidade. Chloé ficou famosa por se deixar fotografar em performances altamente obscenas em que aparecia, sempre com seu rosto em primeiro plano, com a fisionomia de absoluto tédio e indiferença com quem estava contracenando. Contrariando todos os padrões da “porn art”, Chloé não simulava fisionomias de prazer em suas fotos, ao contrário, se mostra indiferente ao seu parceiro de cena e aos seus espectadores, profanando assim o fascínio que a pornografia exerce sobre as mentes contemporâneas. Ainda que a atriz pareça estar totalmente ligada ao regime de discurso pornográfico, seu rosto enfadado nos mostra que ela não foi absorvida por aquele dispositivo. Com tal referência, Agamben busca mostrar o que está no centro do profanar, através de uma criação artística: trazer à tona aquilo que na verdade procuramos desativar e tornar inoperoso.