

GASTON BACHELARD E JACQUES RANCIÈRE: UMA VISÃO COMPARATIVA DOS PROBLEMAS ENTRE HISTÓRIA, ARTE E IMAGEM¹

André Fabiano Voigt²

Resumo: O presente artigo pretende comparar as ideias de Gaston Bachelard e de Jacques Rancière acerca das complexas relações entre história, arte e imagem. Em primeiro lugar, analisamos o assunto a partir da obra de Bachelard e levantamos as questões que, a nosso ver, ultrapassam o pensamento do filósofo francês. A seguir, tratamos do tema a partir de aspectos da obra de Rancière que podem trazer respostas às questões colocadas anteriormente. Acreditamos que o conceito de “regime estético da arte”, extraído da obra de Rancière, seja um elemento inovador no debate sobre as relações entre história, arte e imagem.

Palavras-chave: Gaston Bachelard; Jacques Rancière; história; arte; imagem.

GASTON BACHELARD AND JACQUES RANCIÈRE: A COMPARATIVE VISION OF THE QUESTIONS BETWEEN HISTORY, ART AND IMAGE

Abstract: The present article aims to compare the ideas of Gaston Bachelard and Jacques Rancière about the complex relationships between history, art and image. First of all, we looked at the matter from the work of Bachelard and raised the issues that, in our view, go beyond the thought of the french philosopher. Next, we treat the same theme from aspects of the works of Rancière, that can bring answers to the questions raised earlier. We believe that the concept of "aesthetic regime of art", extracted from the works of Rancière, is an innovative element in the debate on the relationships between history, art and image.

Keywords: Gaston Bachelard; Jacques Rancière; history; art; image.

Em nossa breve trajetória de pesquisa, procuramos traçar alguns elementos fundamentais das possíveis relações entre história e literatura, história e ficção e, inclusive, história e imaginação, tomando como referência de análise a obra de Gaston Bachelard. Ao longo de nossas investigações, pudemos perceber que, ao mesmo tempo em que procurávamos compreender e explicar como tais relações foram estabelecidas no interior do pensamento bachelardiano, algumas questões emergiram para além da obra do filósofo francês.

¹ Artigo vinculado ao projeto *Tempo e Escrita: Ritmanálise e Poético-análise em Gaston Bachelard*, aprovado pelo Edital 01/2011 FAPEMIG.

² Doutor em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professor Adjunto do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). E-mail: voigtandre@hotmail.com

Vamos, inicialmente, colocar os pontos principais da relação história/literatura na obra de Bachelard, de modo a tornar possível entrever as questões que emergiram a partir de nossas investigações.

Para Bachelard, a relação entre história e literatura coloca-se – sobretudo em seus últimos escritos – como os dois lados da relação do homem com a palavra: a de “inventar na ordem das ideias” e a de “imaginar imagens” (BACHELARD, 1990 a: 29). Entretanto, esta questão perpassa praticamente toda a obra do autor, na medida em que, tanto em sua obra epistemológica (sobretudo a partir de seu livro *A formação do espírito científico*, publicado em 1938 na França) quanto em seus livros dedicados à imaginação literária (poderíamos citar, como ponto de partida, o livro *A Psicanálise do Fogo*, escrito em 1937 e publicado apenas em 1949), o filósofo francês trata destas duas “proezas psicológicas muito diferentes”.

Como nos diz o próprio autor, inventar na ordem das ideias necessita da *retificação* de um passado (BACHELARD, 1990 a: 29). As ideias científicas não são a mera continuidade da tradição, mas a retificação constante das ideias anteriores, a partir da própria situação de descontinuidade do pensamento científico. Ao mesmo tempo em que retifica um passado, as ideias científicas devem *afastar as imagens*, de modo a defini-las melhor no campo da razão.³ Desta maneira, Bachelard toma como *leitmotiv* de seus trabalhos dedicados à epistemologia e à história das ciências a necessidade de separar as ideias científicas das inúmeras imagens, metáforas e analogias que povoam os postulados proferidos pelos cientistas. Tomaremos aqui como exemplo desta postura seu livro *O materialismo racional*, publicado em 1953 na França, no qual emprega noções da fenomenologia para aplicá-las ao estudo das ideias científicas. Nele, o filósofo reafirma tal necessidade, como decorrente do projeto de separar os conflitos entre *imaginação* e *razão* no interior do pensamento científico:

Para dizer tudo, confidencialmente, acabo de viver durante uma dúzia de anos todas as circunstâncias da divisão do materialismo entre imaginação e experiência. E esta divisão, visível nos factos, impôs-se-me pouco a pouco como um princípio metodológico. Esta divisão leva a tomar consciência de uma oposição radical entre um materialismo imaginário e um materialismo erudito (BACHELARD, 1990 b: 27).

3 Ver, entre outros livros do mesmo autor: BACHELARD, 1990 b; 2000; 2002.

GASTON BACHELARD E JACQUES RANCIÈRE: UMA VISÃO COMPARATIVA DOS PROBLEMAS ENTRE HISTÓRIA, ARTE E IMAGEM

A partir desta afirmação, chega a pleitear a necessidade de colocar ambas em dois polos complementares:

Assim, os problemas do materialismo colocar-se-ão tanto mais claramente quanto mais francamente efetuarmos uma separação completa entre a vida racional e a vida onírica, aceitando uma vida dupla, a do homem noturno e do diurno, dupla base de uma antropologia completa (BACHELARD, 1990 b: 29).

Portanto, Bachelard pretende traçar os dois lados do que chama de uma “*antropologia completa*”: a imaginação e a razão, ao se separarem, formarão um ritmo harmônico e não-conflituoso entre ambas, tornando possível à imaginação “conceder-lhe toda a sua exuberância”, fazendo com que se alcance a “imaginação feliz”, em sua “verdadeira função de arrebatamento psíquico” (BACHELARD, 1990 b: 28).

Esta constatação permeia, da mesma forma, grande parte de sua obra dedicada à literatura e à imaginação poética. Afirmamos, em um estudo anterior, o compromisso bachelardiano com a realização de uma antropologia filosófica: “O homem é, para Bachelard, o ponto de partida e o de chegada da criação poética, por mais que ele tenha anunciado a sobre-humanidade na literatura” (VOIGT, 2011: 13). Citaremos, dentre seus trabalhos relacionados à literatura, três exemplos. É possível notar, já em seu livro *A Psicanálise do Fogo*, a necessidade de fundar uma complementaridade entre a ciência e a poesia:

Quando se trata de estudar os homens, semelhantes, irmãos, a simpatia é a base do método. [...] Os eixos da poesia e da ciência são a princípio inversos. Tudo o que a filosofia pode esperar é tornar a poesia e a ciência complementares, uni-las como dois contrários bem-feitos (BACHELARD, 2008 a: 2).

Na proposta de compreender o que é o homem, Bachelard toma, destarte, o caminho de uma dialética entre imaginação e razão, entre poesia e ciência, funcionando como ponto de equilíbrio entre estes dois polos e buscando – como assevera em *A Dialética da Duração* – a “síntese do ser na sintonia do devir”, harmonizando a vida com a liberdade intelectual, em uma aplicação singular do conceito de ritmanálise de Lúcio Pinheiro dos Santos (BACHELARD, 1988:10).

Também notamos, em seus livros nos quais busca também aplicar noções da fenomenologia na análise das imagens poéticas – com destaque para os livros *A Poética*

do Espaço e A Poética do Devaneio –, como o filósofo destaca a diferença das imagens poéticas em relação aos arquétipos da psicanálise:

Quando, a seguir, tivermos de mencionar a relação entre uma imagem poética nova e um arquétipo adormecido no fundo do inconsciente, será necessário explicar que esta relação não é propriamente causal. A imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é o eco de um passado. [...] Em sua novidade, em sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Procede de uma ontologia direta. É com essa ontologia que desejamos trabalhar (BACHELARD, 2008 b: 2)

Em seus últimos escritos, publicados postumamente sob o título de *Fragmentos de uma poética do fogo*, o autor busca um método que demonstre esta dicotomia existente na palavra literária. Por isso, encontra na *poético-análise* (BACHELARD, 1990 a: 46) uma forma de colocar, lado a lado, os dois polos de sua “antropologia completa”. Comparando as imagens poéticas da Fênix, de Prometeu e Empédocles às referências legadas pela mitologia e pela história, teria talvez encontrado uma forma definitiva de traçar um caminho harmônico e ao mesmo tempo dinâmico entre as ideias e as imagens, entre o passado e o presente, entre razão e imaginação, empregando noções da psicanálise e da fenomenologia como um “dimétodo” que acompanharia as dinâmicas da palavra.

Percebemos, desta forma, como o pensamento bachelardiano é atravessado pela necessidade de construir uma *dialética* bem clara entre ideias e imagens – e não uma síntese pura e simples entre ambas – para realizar sua antropologia filosófica. Contudo, a partir das respostas dadas por Bachelard, surgiram algumas questões acerca da relação entre história e literatura que, a nosso ver, ultrapassam a obra do filósofo.

Em primeiro lugar, seria possível, a partir de Bachelard, pensar no ofício do historiador como a combinação dialética entre ideias e imagens? Parece-nos que não. Para o autor, o historiador dispõe os eventos em relação de causalidade e de ordenação cronológica. Não haveria muito espaço para a criação de imagens poéticas, libertadas de todos os “ecos do passado”. Ao privilegiar o *tempo* como noção produtora de sentido, a história negligencia a importância dos *espaços* do inconsciente:

Localizar uma lembrança no tempo não passa de uma preocupação de biógrafo e corresponde praticamente apenas a uma espécie de história externa, uma história para uso externo, para ser contada aos outros. [...] Mais urgente que a determinação das datas é, para o

GASTON BACHELARD E JACQUES RANCIÈRE: UMA VISÃO COMPARATIVA DOS PROBLEMAS ENTRE HISTÓRIA, ARTE E IMAGEM

conhecimento da intimidade, a localização nos espaços da nossa intimidade (BACHELARD, 2008 b: 29).

De acordo com Bachelard, o interesse do historiador – sobretudo quando estuda os mitos – é o de realizar a “abordagem objetiva dos documentos”, o qual se diferencia da “adesão subjetiva aos impulsos recebidos desses documentos” (BACHELARD, 1990 a: 59). Os fatos acumulados pelos historiadores, arqueólogos e mitólogos são objetivos, “segundo a boa regra das ciências arqueológicas” (BACHELARD, 1990 a: 59).

Isto significaria dizer, então, que a história realiza apenas a invenção de ideias que, ao retificar o passado, afasta as imagens, as metáforas e as analogias? Parece-nos que, a partir da obra bachelardiana, a história – no caso específico da história das ciências – teria uma função racionalista, que ao se “abrir cada vez mais às organizações racionais”, ela acompanharia o progresso das ciências (BACHELARD, 1972: 26). A partir desta constatação, torna-se possível assumir os limites da obra de Gaston Bachelard para nossas questões colocadas há alguns anos, quando iniciamos nossas investigações.

Não acreditamos que a história seja, como prática específica de escrita que se estabelece há cerca de duzentos anos, um saber racionalista que realiza uma separação clara entre ideias e imagens – assim como não seria, por outro lado, a total distinção entre ambas que resolveria, a nosso ver, as aporias da escrita historiadora. Pensamos que a história não se desvencilhou totalmente de mecanismos de construção literária e mesmo imagética que constituem seu regime de verdade.

Se Bachelard trata da imagem literária/poética como um fenômeno sem passado, espacializado e independente da temporalidade cronológica, biográfica e mesmo da temporalidade historiadora, talvez seja necessário repensar o próprio *conceito de imagem*, à luz de outras referências teórico-metodológicas, bem como voltar o olhar para o *regime de verdade* que torna possível ao historiador o entrecruzar de imagens e ideias, permitindo a suspensão de uma hierarquia prévia entre a razão das ficções e a razão dos fatos que inauguram a escrita historiadora. Para que possamos responder tal questão, faz-se necessário tomar outros autores como referência, e encontramos uma resposta inicial na obra do filósofo francês Jacques Rancière, que entende o problema colocado aqui no interior do que chama de *regime estético da arte*.

O conceito de *regime estético da arte* está presente em boa parte da obra de Jacques Rancière, figurando como um conceito central em sua análise das imbricadas relações entre história, arte e imagem. Em artigo escrito na coletânea *Alain Badiou: penser le multiple*, Rancière faz uma boa definição, embora complexa, deste conceito:

Este regime merece o nome de estético porque a identificação da arte se opera não mais por uma diferença no seio das maneiras de fazer e dos critérios de inclusão e de avaliação que permitam julgar as concepções e as execuções, mas pela identificação de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte. Estes são identificados como pertencendo ao modo de ser de um sensível diferente de si mesmos, tornado idêntico a um pensamento igualmente tornado diferente dele mesmo (RANCIÈRE, 2002: 479).

Na introdução de seu livro *Aisthesis*, o autor dá bons exemplos de como, no interior do regime estético, o que define o “ser próprio à arte” opera na disjunção entre o sensível e o pensável. Ora, apenas neste regime é possível afirmar que

[...] uma estátua mutilada pode se tornar uma obra perfeita, uma imagem de crianças miseráveis na representação de um ideal, uma cambalhota de palhaços no voo no céu poético, um móvel num templo, uma escada num personagem, um guarda-pó remendado na vestimenta de um príncipe, as circunvoluções de um voo em uma cosmogonia e uma montagem acelerada de gestos na realidade sensível do comunismo (RANCIÈRE, 2011a: 12).

Ainda para citar mais uma definição do que é o regime estético, Rancière diz, de modo sucinto:

O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes (RANCIÈRE, 2005: 33-34).

O filósofo francês emprega este conceito para compará-lo ao que chama de *regime representativo das artes*. Para o autor, o regime representativo é inaugurado por Aristóteles – sobretudo na *Poética* – em comparação aos ideais platônicos acerca das imagens. Se Platão afirma serem as artes imitações imperfeitas e, ao mesmo tempo, falsas do real (*simulacros*), Aristóteles dissocia a ideia de ficção da ideia de mentira, marcando a propriedade das artes no dístico *mímesis/poíesis* (RANCIÈRE, 2005: 53; 2002: 478-479). Para Aristóteles, a ordenação de ações em um poema não é um simulacro, mas a elaboração de “estruturas inteligíveis” (RANCIÈRE, 2005: 53). A

GASTON BACHELARD E JACQUES RANCIÈRE: UMA VISÃO COMPARATIVA DOS PROBLEMAS ENTRE HISTÓRIA, ARTE E IMAGEM

partir da afirmação aristotélica, Rancière trata de outras características que pertencem ao regime representativo:

Há para ele [o regime representativo], entre as artes, entre as maneiras de fazer em geral, certas artes que executam coisas específicas: as imitações, isto é, agenciamentos de ações representadas. Estas artes são submetidas tanto à verificação ordinária dos produtos das artes por sua utilidade, quanto à legislação da verdade sobre os discursos e as imagens. A arte não existe como noção autônoma. Mas ela existe no campo geral das *tekhnai*, um critério de discriminação, a *imitação*, o qual funciona de três maneiras. Há, antes, um *princípio de classificação*, que distingue dentre as artes uma classe específica munida de critérios próprios. [...] um *princípio de normatividade* interna que se especifica em princípios, regras, critérios de reconhecimento e de apreciação que permitem julgar se uma imitação é boa arte, [...] um *princípio de distinção* e de comparação, que permite separar e comparar as diversas formas de imitação (RANCIÈRE, 2002: 479).

Assim, a singularidade do regime representativo – este último rompido a partir do final do século XVIII – reside, sobretudo, na existência de um conjunto de regras, critérios e hierarquias que definem o que é do que não é arte, que definem o que é boa e o que é má arte (RANCIÈRE, 2002: 479), assim como define as artes dos homens livres da elite – as *artes liberais* (lógica, gramática, retórica, aritmética, música, geometria, astronomia) – das “tarefas úteis dos homens necessitados” – as *artes mecânicas* (como a pintura e a escultura) (RANCIÈRE, 2011a: 31). Entretanto, para o autor, a Arte, tal como a conhecemos há duzentos anos, pertence ao *regime estético*, e não ao regime representativo.

Qual seria, no interior do regime estético, a especificidade da história como prática de escrita? Rancière aponta que a constituição da história como discurso científico a partir do final do século XVIII implica em um nó concernente às relações do tempo, da palavra e da verdade (RANCIÈRE, 2011b: 22). Ora, este nó estava colocado desde as afirmações de Aristóteles no capítulo IX da *Poética*. A superioridade filosófica da poesia em relação à história está no argumento que a história estaria condenada ao relato das *kath' hékaston*, ou seja, das coisas que acontecem “uma a uma”, em sua particularidade, enquanto que a poesia seria o domínio do *kathólon*, ou seja, do geral, fundamentado na disposição das ações em uma ordem articulada (RANCIÈRE, 2011b:

27).⁴ A generalidade da poesia estava, então, na forma de articular as ações dos personagens, mesmo fictícios, conforme a necessidade ou segundo a verossimilhança. Desta forma, seria possível fazer uma conexão verossímil de acontecimentos fictícios, enquanto que a história apenas poderia relatar os acontecimentos em sua sequência temporal, não de acordo com uma conexão verossímil, mas tão somente em sua “desordem empírica” (RANCIÈRE, 2011b: 27; 2005: 54). Curiosamente, Rancière assevera que a “promoção da história como discurso verdadeiro passa pela sua capacidade de tornar-se semelhante à poesia, de imitar por sua própria conta a potência da generalidade poética” (RANCIÈRE, 2011b: 28).

Para que seja possível a aproximação da história à generalidade da poesia, faz-se necessário mudar a sucessão, pondo em seu lugar uma narrativa que possua uma ordem articulada e una. Desta maneira, o tempo não seria mais o da sucessão em sua “desordem empírica”, mas o de uma totalidade coesa, aproximando “a lógica poética da intriga necessária ou verossímil e uma lógica ‘teológica’ da manifestação da ordem da verdade divina na ordem do tempo humano” (RANCIÈRE, 2011b: 28).

Assim, ao aproximar-se do tempo que está acima do próprio tempo – a *eternidade* –, a história alça o estatuto de discurso verdadeiro. Este procedimento está relacionado ao que Rancière chama de *poética do saber*, ou seja, o

[...] estudo do conjunto dos procedimentos literários pelos quais um discurso se subtrai à literatura, se dá um estatuto de ciência e o significa. A poética do saber se interessa pelas regras segundo as quais um saber se escreve e se lê, se constitui como um gênero de discurso específico (RANCIÈRE, 1994: 15).

Partindo desta afirmativa, qual seria, então, o procedimento literário/poético que dá à história o estatuto de ciência, aproximando-o da eternidade? O *anacronismo* (RANCIÈRE, 2011b: 47). O anacronismo é a condição prévia para um acontecimento ser conectado a temporalidades diferentes, de modo que possa ser colocado em uma ordem articulada com outros que lhe são distintos no tempo e no espaço. Para que seja possível uma conexão anacrônica, o acontecimento deve estar submetido às suas condições de possibilidade – ou seja, à sua *época*. Em outras palavras: o *tempo*, submetido ao *possível*, torna-se *verossímil* e desfaz seu nó com a *eternidade*, tornando-

⁴ Ver também: (BEKKER, 1960: 1451).

GASTON BACHELARD E JACQUES RANCIÈRE: UMA VISÃO COMPARATIVA
DOS PROBLEMAS ENTRE HISTÓRIA, ARTE E IMAGEM

se, enfim, *verdadeiro*. Rancière coloca como a história, por meio de modos anacrônicos de conexão, torna-se contraditoriamente verdadeiro:

O conceito de ‘anacronismo’ é anti-histórico porque ele oculta as condições mesmas de toda historicidade. Há história à medida que os homens não se ‘assemelham’ ao seu tempo, à medida que eles agem em ruptura com o ‘seu’ tempo, com a linha de temporalidade que os coloca em seus lugares impondo-lhes fazer do seu tempo este ou aquele ‘emprego’. Mas essa ruptura mesma só é possível pela possibilidade de conectar essa linha de temporalidade com outras, pela multiplicidade de linhas de temporalidade presentes em ‘um’ tempo (RANCIÈRE, 2011b: 47).

É relevante afirmar que, para a história alçar o estatuto de verdade, torna-se necessário também mudar a categoria do que é um *acontecimento*, alterando simultaneamente seu sujeito de individual para coletivo. O melhor exemplo citado por Rancière para ilustrar esta mudança está em uma passagem do livro *O Mediterrâneo e o Mundo Mediterrânico na época de Felipe II*, de Fernand Braudel: *a morte do rei*. Ao deslocar a morte do rei Filipe II para o fim do livro, faz com que a sua morte deixe de ser um acontecimento, condenando-o também à sua “morte científica” (RANCIÈRE, 1996: 208; 1994: 47). A emergência da “papelada dos pobres”, apontada por Braudel, desloca o acontecimento da história dos indivíduos – sejam eles reis ou heróis – para as coletividades, para o mar, para a terra, escrevendo a história da “civilização material, dos espaços de vida, das longas durações e da vida das massas” (RANCIÈRE, 1996: 207). É exatamente tornando coletivo o sujeito da história – encarnado em figuras como o *povo*, o *social* – que a própria história pode ser colocada no singular, conferindo uma ordem articulada e coesa dos acontecimentos, aproximando o tempo à eternidade. Não é à toa que a temporalidade dos processos históricos coletivos é a *longa duração*, que torna possível “uma história quase imóvel, [...] quase fora do tempo” (BRAUDEL, 2005: 13-14).

Apesar de Rancière apontar o exemplo a partir da Nova História braudeliana, o filósofo francês assevera, inclusive em seus estudos mais recentes, que esta coletivização do sujeito da história está relacionada à própria caracterização da história como ciência, a partir do final do século XVIII. Ora, dois exemplos significativos desta coletivização do sujeito da história foram citados por Rancière: de um lado, os escritos de Jules Michelet, publicados na França durante o século XIX, com ênfase para sua

História da Revolução Francesa (RANCIÈRE, 1994: 51-68); de outro, os primeiros livros de *História da Arte*, publicados nos Estados Alemães na segunda metade do século XVIII, mais exatamente o livro *História da Arte na Antiguidade*, de Winckelmann. Neste último, a História, escrita no singular e utilizando um sujeito coletivo, é o conceito que possibilita afirmar a existência da Arte como realidade em si, como “meio sensível das obras” (RANCIÈRE, 2011a: 33).

Rancière afirma de modo mais claro em seu livro *Aisthesis*:

[...] a Arte no singular e a História no singular nascem em conjunto repudiando, em um mesmo movimento, a divisão das artes e a dispersão empírica das histórias. Mas elas nascem juntas sob a forma de sua relação contraditória: a História faz existir a Arte como realidade singular; mas ele a faz existir no seio de uma disjunção do tempo: as obras dos museus são de arte, elas são o próprio suporte desta realidade inédita que se chama Arte, porque elas não tinham nada em comum com aqueles que as produziram. E, reciprocamente, essas obras nos chegam como o produto de uma vida coletiva, mas à condição de nos separar (RANCIÈRE, 2011a: 38-39).

O autor toma como exemplo desta operação contraditória o próprio livro de Winckelmann, sobretudo em uma passagem específica: a de sua descrição do Torso de Hércules de Belvédère. No elogio que Winckelmann faz da estátua mutilada – sem cabeça e sem membros –, caracterizando-a como o mais alto grau de perfeição da arte grega, o próprio historiador alemão opera na destruição da *lógica representativa das artes*, ou seja, o modelo orgânico do todo com suas proporções e simetrias (RANCIÈRE, 2011a: 26). Da mesma forma, ao escrever uma *História da Arte na Antiguidade*, Winckelmann suprime a

[...] separação entre a singularidade da ‘vida do artista’ e o anonimato do desenvolvimento das artes, revogando a separação social entre as artes liberais e as artes mecânicas (RANCIÈRE, 2011a: 32-33).

A partir de Rancière, pode-se inferir que o procedimento de Winckelmann é um acontecimento que torna visível a singularização da História e da Arte como sujeitos coletivos, desfazendo simultaneamente pelo menos *três* aspectos da lógica representativa das artes: o modelo histórico/narrativo das vidas dos artistas exemplares, em sua enumeração sucessiva; a separação entre as artes liberais e mecânicas; a relação entre beleza e expressão formal da obra de arte. Isto só seria possível para Winckelmann

GASTON BACHELARD E JACQUES RANCIÈRE: UMA VISÃO COMPARATIVA DOS PROBLEMAS ENTRE HISTÓRIA, ARTE E IMAGEM

porque, segundo Rancière, a análise do autor alemão segue outra lógica, que o filósofo francês define como pertencente ao *regime estético da arte*.

A partir de tais constatações, o que seria uma *imagem* no interior do regime estético? Diferentemente do conceito bachelardiano de imagem poética, Rancière assevera que

Imagem designa assim duas coisas diferentes. Há a relação simples que produz a semelhança de um original: não necessariamente a sua cópia fiel, mas simplesmente o bastante para valer por ela. E há o jogo de operações que produz aquilo a que chamamos arte, ou seja, precisamente uma alteração de semelhança (RANCIÈRE, 2011c: 11).

A partir desta afirmativa, o autor diferencia a imagem no regime representativo da imagem no interior do regime estético. No primeiro, realça a existência de um “sistema de relações entre o dizível e o visível, entre o visível e o invisível”, fundamentado na ideia de “picturalidade do poema” – resumida na fórmula clássica *Ut pictura poesis* – a qual define duas relações essenciais:

[...] em primeiro lugar, a palavra faz ver, por via da narração e da descrição, um visível não presente; em segundo lugar, faz ver o que não pertence ao visível, reforçando, atenuando ou dissimulando a expressão de uma ideia, ao fazer sentir a força ou a retenção de um sentimento. Esta dupla função da imagem pressupõe uma ordem de relações estáveis entre o visível e o invisível, por exemplo entre um sentimento e os tropos de linguagem que o exprimem, mas também os traços de expressão pelos quais a mão do desenhador traduz esse sentimento, transpondo esses tropos (RANCIÈRE, 2011c: 21).

Desta forma, a imagem no regime representativo seria uma “expressão codificada de um pensamento ou de um sentimento”, uma *representação*, tendo como base a retórica e a poética aristotélicas. Ora, mas o que é uma representação? O filósofo sustenta que a representação segue um “constrangimento representativo”, que consiste em três coisas: primeiro, uma dependência do visível em relação à palavra; segundo, uma regulação que remete para a relação entre saber e não saber, entre agir e padecer, entre o que se compreende e o que se antecipa; terceiro, uma regulação da realidade, ligando a questão “empírica” do público e a da lógica autônoma da representação por meio da “invenção das ações” (RANCIÈRE, 2011c: 152-156). O conceito de ação (*drama*), próprio da poética de Aristóteles, estabelece o que o autor chama de uma “dupla retenção”: a retenção da visível pelo dizível e a retenção das significações e dos

afectos pelo poder de ação, cuja realidade é idêntica à sua irrealidade (RANCIÈRE, 2011c: 156). Assim, a imagem no regime representativo é a produção de uma semelhança a partir de um conjunto de regras, que regulam-na dentro de um conjunto restrito de relações entre o visível e o inteligível, produzindo representações de ações.

No regime estético, por outro lado, a imagem não se confunde com a “expressão codificada de um pensamento ou de um sentimento”, mas sim, vai se inscrever no seio das coisas, como sua “palavra muda”. O autor define o que seria a palavra muda:

A expressão 'palavra muda' entende-se em dois sentidos. Num primeiro, a imagem é a significação das coisas inscritas diretamente nos seus corpos, é a sua linguagem visível por decifrar. [...] Mas, num segundo sentido, a palavra muda é inversamente, o seu obstinado mutismo [...] (RANCIÈRE, 2011c: 22-23).

As imagens, no regime estético fogem, portanto, à regulação representativa, possuindo uma *dupla* potência: “a inscrição dos signos de uma história e a potência de afetação da presença bruta que já não é substituída por nada”(RANCIÈRE, 2011c: 27). É na relação contraditória entre a imagem que fala mais que as palavras e que se emudece diante das coisas que se encontra a potência da imagem estética. Ela inaugura, destarte, uma outra forma de expressar a relação entre as palavras e as coisas que aquela estabelecida pelo constrangimento representativo: não há mais um estatuto geral que possa dizer o que as imagens “representam”, na medida em que elas são “operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, com a causa e o efeito” (RANCIÈRE, 2011c: 13).

Pensada sob este ângulo, a imagem é, sobremaneira, um elemento emblemático no ofício do historiador, quando se efetuam operações entre o visível e o dizível, como a “geografização do sentido” realizada por Braudel em seu *Mediterrâneo*, inspirado pela escrita de Michelet:

Não se trata da influência do solo ou do meio. O solo precisamente não vai sem o túmulo. O solo é a inscrição de sentido, o túmulo, passagem das vozes. A 'geografia' que chama a nova história é primeiro um espaço simbólico que dá aos reis uma boa morte e funda a condição primeira da ciência histórica: nenhuma fala permanece sem lugar (RANCIÈRE, 1994: 74).

GASTON BACHELARD E JACQUES RANCIÈRE: UMA VISÃO COMPARATIVA DOS PROBLEMAS ENTRE HISTÓRIA, ARTE E IMAGEM

As imagens do espaço entram, deste modo, na escrita historiadora, confundindo relato e discurso, regra e acontecimento, em um único “presente histórico” – inscrito nas coisas – que não pertence mais às regras da retórica:

Não se trata de torneio retórico mas de poética do saber: da invenção, para a frase histórica, de um regime novo de verdade, produzido pela combinação da objetividade do relato e da certeza do discurso. Não se trata mais de inserir os acontecimentos contados na trama de uma explicação discursiva. A colocação de um relato no presente torna seus poderes de asserção análogos ao discurso. O acontecimento e sua explicação, a lei e sua ilustração se dão no mesmo sistema do presente [...] O tempo da regra é idêntico ao tempo do acontecimento. E esta identidade vai a par com uma outra, a do próprio e do figurado [...] (RANCIÈRE, 1994: 23).

Torna-se possível perceber, neste momento, como a história – entendida aqui como forma específica de escrita verdadeira sobre o tempo – se estabelece a partir da suspensão entre a razão dos fatos e a razão das ficções, colocando ambas em uma mesma linguagem, que está ao mesmo tempo inscrita nos corpos e muda na potência de significação das coisas. Para Rancière, ao longo de sua obra, a história científica surge apenas no interior do regime estético da arte, em que se podem combinar ideias e imagens em um mesmo relato, produzindo sentido na superfície muda das coisas.

Assim, pretendemos realizar, com base neste projeto, uma análise concernente à relação entre o fazer do historiador e o uso concomitante de ideias e imagens, considerando-a no interior do regime estético da arte. Entendemos que este conceito centraliza um conjunto complexo de relações entre história e ficção, história e arte, história e imagem, relações as quais nossa referência anterior à obra de Gaston Bachelard não tornava possível entrever com tal minúcia e precisão teórico-metodológica. Por isso, nossa intenção é analisar o conceito de *regime estético da arte* como noção relevante para aplicá-la, sobretudo, nas relações acima descritas, as quais envolvem um diálogo entre história, arte e imagem que fogem ao escopo teórico-metodológico da obra de outros autores que discutem o mesmo tema.

Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. A atualidade da história das ciências. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 28, jan. - mar. 1972, p. 22-26.

ANDRÉ FABIANO VOIGT

- _____. **A Dialética da Duração.** São Paulo: Ática, 1988.
- _____. **A formação do espírito científico.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.
- _____. **A Poética do Espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 2008 b.
- _____. **A Psicanálise do Fogo.** São Paulo: Martins Fontes, 2008 a.
- _____. **Fragmentos de uma poética do fogo.** São Paulo: Brasiliense, 1990 a.
- _____. **O materialismo racional.** Lisboa: Edições 70, 1990 b.
- _____. **O novo espírito científico.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
- BEKKER, Immanuel. **Aristotelis Opera.** Berlim: De Gruyter, 1960.
- BRAUDEL, Fernand. **Escritos sobre a história.** São Paulo: Perspectiva, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível.** São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.
- _____. **Aisthesis.** Scènes du régime esthétique de l'art. Paris: Galilée, 2011a.
- _____. Esthétique, inesthétique, anti-esthétique. In: RAMOND, Charles (org.). **Alain Badiou: penser le multiple – actes du Colloque de Bordeaux, 21-23 octobre 1999.** Paris: L'Harmattan, 2002. p. 477-496.
- _____. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: SALOMON, Marlon (org.) **História, verdade e tempo.** Chapecó: Argos, 2011b, p.21-49.
- _____. **O destino das imagens.** Lisboa: Orfeu Negro, 2011c.
- _____. **Os Nomes da História: Ensaio de Poética do Saber.** São Paulo: EDUC/Pontes, 1994.
- _____. **Políticas da Escrita.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- VOIGT, André Fabiano. Gaston Bachelard e Michel Foucault: a linguagem, o tempo e o espaço. **Fênix. Revista de História e Estudos Culturais.** Uberlândia, v. VIII, n. 2. p. 1-15, mai.-ago. 2011. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF26/Dossie_01_Andre_Fabiano_Voigt.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2013.

Artigo recebido em 07/05/2013
Artigo aceito em 16/07/2013