

HISTÓRIA E REPRESENTAÇÃO: A ABORDAGEM DE JACQUES RANCIÈRE

Dr. André Fabiano Voigt*

INHIS/UFU

Resumo: Este artigo pretende demonstrar a singularidade da abordagem de Jacques Rancière acerca da relação entre história e representação. Diferentemente de autores como Hans-Georg Gadamer, Michel de Certeau, Paul Ricoeur e Roger Chartier, Rancière compreende que a história, como prática específica de escrita, está atrelada às contradições do “regime estético” e não aos parâmetros do “regime representativo”, que se fundamenta na retórica/poética aristotélicas, entre outras referências.

Palavras-chave: História; Representação; Rancière, Jacques; regime estético; regime representativo.

Abstract: This article intends to demonstrate the peculiarity of the approach of Jacques Rancière about the relation between history and representation. Differently of authors like Hans-Georg Gadamer, Michel de Certeau, Paul Ricoeur and Roger Chartier, Rancière understands that history, as a specific practice of writing, is harnessed to the contradictions of the “aesthetic regime” and not to the parameters of the “representative regime”, which is based on the rhetoric/poetics of Aristotle, between other references.

Key-words: History; Representation; Rancière, Jacques; aesthetic regime; representative regime.

Muito foi escrito e debatido, nas últimas décadas, a respeito da relação entre *história e representação*. Ideia que atravessa a obra de vários autores que pensam a escrita da história – como Michel de Certeau (1982) e Paul Ricoeur (2007) –, a

*Artigo vinculado ao projeto *História, arte, imagem: o conceito de “regime estético da arte” na obra de Jacques Rancière*, aprovado pelo Edital CNPq 43/2013 e pelo Edital 01/2013 FAPEMIG.

representação é tomada como conceito-chave que resolve vários problemas que advêm da prática historiadora e que restabelece, ao mesmo tempo, a distinção entre o fazer do historiador e o fazer do poeta/literato. Da mesma forma, a representação foi compreendida – por autores como Roger Chartier (1990, 2002) – como recurso que permite ao historiador compreender a complexidade do mundo histórico-social, na medida em que as práticas sociais caminham lado a lado com as “séries de discursos que o apreendem e o estruturam”, formando uma ideia de *história cultural* como “história social das interpretações” e como “estudo dos processos com os quais se constrói um sentido” (CHARTIER, 1990, p. 23-27). Podemos ainda dizer que a ideia de representação foi retomada por Hans-Georg Gadamer (2008), em seu livro *Verdade e Método* [1960], como elemento fundamental na interpretação da obra de arte, que permite, simultaneamente, submeter a estética à universalidade da hermenêutica e restabelecer ao historiador um estatuto próximo ao do juiz em relação aos vestígios do passado.

Vamos pontuar as questões mais candentes entre estes autores citados – para que possamos situar os aspectos principais desta problemática¹ – e, em um momento posterior, tratar da singularidade da abordagem do filósofo Jacques Rancière acerca do tema. Começaremos, portanto, com as ideias de um autor que inaugura uma série de questões relacionadas ao assunto: Hans-Georg Gadamer.

1. A representação em Gadamer

Autor pouco citado nos dias de hoje – mas cujas ideias ecoam em vários textos atuais sobre a questão da verdade na história – Gadamer pode ser considerado o autor que inaugura uma visão que se tornou bastante comum na atualidade sobre a relação entre a verdade das ciências do espírito e sua distinção das ciências da natureza, através da experiência da arte. Para o autor, sua investigação se inicia com uma “crítica da consciência estética”, pois entende que a experiência da verdade da

¹Compreendemos que este tema é muito abrangente e que, nos limites de um artigo, podemos tão somente pontuar os elementos principais de uma pesquisa maior, que terá outros desdobramentos em momentos posteriores.

arte deve ir contra a teoria estética, “que se deixa limitar pelo conceito de verdade da ciência” (GADAMER, 2008, p. 31). Para ele, esta questão deve ser reanalisada a partir de uma profunda crítica ao pensador que inaugura ao mesmo tempo a *Aufklärung* moderna e a noção de “juízo de gosto estético”: Immanuel Kant.

Iniciaremos a crítica gadameriana pela questão do “juízo de gosto estético”. O problema do pensamento de Kant, sobretudo aquele ligado à *Crítica da Faculdade do Juízo* [1790], é o de ter deslocado os conceitos de *juízo* e de *gosto* da dimensão humanista/retórica para a dimensão estética. Para Gadamer, o conceito de juízo no pensamento kantiano saiu da dimensão do *sensus communis* – no sentido de um julgamento moral fundamentado no ideal humanista da *eloquentia* – e foi deslocado para uma dimensão sensorial-individual. Em Kant, o verdadeiro sentido comum é o gosto (GADAMER, 2008, p. 69-73). O gosto, ainda no pensamento kantiano da terceira crítica, foi deslocado de uma perspectiva cognitiva, tornando-se um princípio *subjetivo*, resultado do livre jogo entre a imaginação e o entendimento, formando o verdadeiro senso comum. O gosto passaria a ter, então, um caráter comunitário (GADAMER, 2008, p. 74-85). Estes dois conceitos, deslocados para a esfera estética, levariam, na visão de Gadamer, a uma “universalidade subjetiva do gosto estético”, uma “subjetivação radical, implicada na refundamentação da estética de Kant” (GADAMER, 2008, p. 82).

A partir da liberação da questão da verdade da obra de arte trazida pelo pensamento kantiano, Gadamer toma para si o seguinte desafio:

[...] como se poderá fazer jus à verdade da experiência estética e de como se poderá suplantar a radical subjetivação do estético que teve início com a ‘Crítica do juízo estético’ de Kant (GADAMER, 2008, p. 149).

A partir deste ponto, o autor retoma dois conceitos empregados na filosofia estética e os desloca para sua interpretação da obra de arte. São eles: o conceito de *jogo* e o de *representação*.

O conceito de jogo, próprio da terceira crítica kantiana – principalmente no que tange à questão do juízo de gosto estético como o livre jogo entre a imaginação e

o entendimento – é deslocado para outra dimensão: o jogo só pode ser entendido em sua realidade na medida em que ele não está vinculado apenas à subjetividade do jogador, mas quando ele está *representando*: “Através de sua representação, o jogo jogado interpela o espectador e de tal modo que este passa a ser parte integrante do objeto” (GADAMER, 2008, p. 172). É portanto, na representação, que o jogo se dá na relação entre ator e espectador.

Resgatando o debate aristotélico sobre a tragédia, Gadamer assevera que o *trágico* só pode ser compreendido na medida em que há uma *comunhão* no assistir – partindo do pressuposto que haveria uma comunidade de sentido na tragédia – e, desta forma, resgata também a atualidade da teoria da *mimesis* na compreensão da obra de arte:

Para o poeta, a livre invenção não passa de um dos aspectos de uma mediação ligada por uma validade prévia. Não inventa livremente sua fábula, por mais que imagine que assim o faça. Ao contrário, alguma coisa do antigo fundamento da teoria da *mimesis* se estende até os dias de hoje. A invenção livre do poeta é representação de uma verdade comum que vincula também o poeta (GADAMER, 2008, p. 192).

Portanto, para Gadamer, o ser estético está no jogo da própria obra de arte quando é representada, pois na representação sempre há algo de essencial – e nunca accidental – na obra. Há uma comunidade de sentido na representação da obra de arte, pois na repetição sempre há algo autônomo, mas que está sempre em relação com a realidade comum entre os seus jogadores (ator e espectador).

Esta questão da representação estende-se, para o autor, à questão ontológica da imagem (*Bild*), pois a imagem não é mera imitação da natureza, mas *representação*, que vincula representação e representado como partes integrantes de uma mesma configuração. Assim, a imagem ganha sua realidade autônoma, na medida em que é representação – e não cópia – da imagem original.

Seguindo esta lógica, o autor remete esta questão ao conceito de *representação* – oriundo do direito sagrado – e o desloca, servindo como chave para a compreensão da verdade da obra de arte em crítica à filosofia estética (GADAMER,

2008, p. 202-203). Para Gadamer, há uma relação essencial entre original e cópia na representação, pois, na cópia, o original está presente.

A partir de todas estas ponderações, justifica-se caracterizar o modo de ser da arte, no seu todo, através do conceito de representação, o qual abarca tanto o jogo como imagem, tanto comunhão como representação. Assim, a obra de arte passa a ser entendida como um processo ontológico, desfazendo a abstração que lhe atribui a distinção estética (GADAMER, 2008, p. 214).

O mesmo se estende à literatura para o autor. A literatura não se reduz ao processo de criação escrita:

O conceito de literatura não deixa de estar vinculado a seu *receptor*. A existência da literatura não é a sobrevivência morta de um ser alienado que se oferece simultaneamente à realidade vivencial de uma época posterior. A literatura é, antes, uma função da preservação e da transmissão espiritual e por isso introduz em cada presente sua história oculta (GADAMER, 2008, p. 227).

Por isso, o autor defende que o efeito estético da literatura está em sua *recepção* pelo espectador, que faz cumprir o círculo representativo que cria a comunidade de sentido que torna a obra de arte compreensível em sua essência. Desta maneira, o autor defende que a *estética deve subordinar-se à hermenêutica* para fazer justiça à experiência da arte (GADAMER, 2008, p. 231). Assim, a hermenêutica ocuparia uma dimensão muito abrangente, tomando o lugar da estética na compreensão de toda e qualquer obra de arte. Por isso, afirma que não há uma diferença fundamental entre uma obra de arte literária e qualquer outro texto literário, pois todos devem ser compreendidos à luz dos critérios hermenêuticos:

Mas a diferença essencial dessas 'linguagens' diferentes reside, evidentemente, noutro aspecto, ou seja, na diversidade da pretensão de verdade de cada uma delas. Mas há uma profunda comunhão entre todas as obras literárias no fato de que a formulação que se dá na linguagem permite que o significado a ser expresso possa produzir seu efeito. Sob esse aspecto, a compreensão de textos, como é praticada pelo historiador, por exemplo, não difere tanto da experiência da arte (GADAMER, 2008, p. 229).

Neste momento da exposição, podemos perceber que a constatação da *universalidade da hermenêutica* é o elemento que permite realizar esta tarefa de *compreender* as várias textualidades – sejam elas de história ou de literatura –, pois, conforme o que o próprio autor, no segundo volume de *Verdade e Método*, afirma:

Mas onde deveria se apoiar também a reflexão teórica sobre a compreensão, se não na retórica, a qual, desde a antiga tradição, representa o único advogado de uma pretensão de verdade que defende o verossímil, o *eikos* (*verosimile*)? [...] A ubiquidade da retórica é ilimitada (GADAMER, 2002, p. 275-276).

Ora, Gadamer coloca a hermenêutica como instrumento universal de compreensão na medida em que há, ao mesmo tempo, a *ubiquidade da retórica*! O autor vai ainda mais longe em suas afirmações:

Assim, os aspectos retórico e hermenêutico da estrutura da linguagem humana encontram-se perfeitamente compenetrados. Não haveria oradores nem retórica se o entendimento e o consenso não sustentassem as relações humanas (GADAMER, 2002, p. 277).

Desta maneira, é possível notar qual a ferramenta utilizada por Gadamer para realizar sua crítica à *Aufklärung* kantiana: o resgate das noções e preceitos da retórica. Voltando ao primeiro volume de *Verdade e Método*, o autor deixa claro quais noções precisam ser reabilitadas em conjunto com as de *jogo* e de *representação*, de modo que o sistema possua sustentação: as de *autoridade* e de *tradição*. Para Gadamer:

De fato, a difamação de toda autoridade não é o único preconceito consolidado pela *Aufklärung*. Ela levou também a uma grave deformação do próprio conceito de autoridade. Sobre a base de um esclarecedor conceito de razão e liberdade, o conceito de autoridade acabou sendo referido ao oposto de razão e liberdade, a saber, ao conceito de obediência cega (GADAMER, 2008, p. 370-371).

Continuando seu argumento, o filósofo alemão assevera que

Todavia, a essência da autoridade não é isso. Na verdade, a autoridade é, em primeiro lugar, uma atribuição a pessoas. Mas a autoridade das pessoas não tem seu fundamento último num ato de submissão e de abdicação da razão, mas num ato de reconhecimento e de conhecimento: reconhece-se que o outro está acima de nós em juízo e visão e que, por consequência, seu juízo precede, ou seja, tem primazia em relação ao nosso próprio juízo (GADAMER, 2008, p. 371).

Nestas afirmações esclarecedoras do autor de *Verdade e Método*, portanto, está o cerne de sua crítica a Kant e à estética: ao contrário de erguer um novo projeto moral e ético, fundamentado na *autonomia da vontade* a partir da experiência da arte, Gadamer quer restabelecer a ética e a moral aristotélicas, amparadas em critérios que reabilitam a autoridade daqueles que podem e devem julgar e, a partir disso, resgatar o entendimento e o consenso na comunidade. Destarte, Gadamer pleiteia, simultaneamente, a submissão da experiência da arte aos critérios da retórica/hermenêutica – por meio da atualidade da *mimesis* – e a reabilitação da proximidade entre o estatuto do historiador e o do juiz – pela via da *autoridade* centrada na *tradição*:

O historiador se comporta com os seus textos como o juiz no interrogatório das testemunhas. Entretanto, a mera constatação de fatos que este consegue extrair a partir das atitudes preconcebidas de uma testemunha não esgota a tarefa do historiador; esta só chega ao seu final quando se compreendeu o significado destas constatações. [...] Em ambos os casos o testemunho é um meio para constatar os fatos. [...] Se constituem em mero material para a verdadeira tarefa: no caso do juiz, encontrar o direito; no caso do historiador, determinar o significado histórico de um acontecimento no conjunto de sua autoconsciência histórica (GADAMER, 2008, p. 443-444).

Sem mais delongas, parece-nos claro o papel que Gadamer possui no debate entre história e representação. É ele o filósofo que, no início da década de 1960, estabelece um debate que atinge diretamente os historiadores e resgata várias noções e critérios da retórica, ética e poética aristotélicas, assim como emprega ideias e conceitos da filosofia de Martin Heidegger,² de modo a construir um sistema

²Embora tenha sido dada ênfase neste artigo ao resgate que Gadamer fez das ideias e noções de

que resolve várias aporias – inclusive a da verdade na história? – afastando os problemas colocados pela crítica kantiana e pela estética do final do século XVIII. Neste sistema, a ideia de *representação* é um relevante instrumento: ela permite compreender a obra de arte como uma dialética conduzida por um leitor/receptor privilegiado e, ao mesmo tempo, resgata o estatuto de autoridade do historiador, afastando eventuais acusações de sua proximidade com o fazer do poeta/literato. Veremos como as palavras de Gadamer ecoaram nas décadas posteriores entre alguns teóricos da história, como Michel de Certeau.

2. A “operação historiográfica” de Certeau e a representação historiadora

Texto de ampla divulgação e leitura nas últimas décadas, o capítulo do livro *A Escrita da História* [1975] em que Michel de Certeau trata da “operação historiográfica” tornou-se referência recorrente, sobretudo no debate acerca dos vários aspectos do fazer do historiador. O autor entende que a história como “operação” supõe a articulação de um lugar, procedimentos de análise e a construção de um texto (DE CERTEAU, 1982, p. 66).

Vamos, neste momento, nos ater de modo mais particular ao terceiro aspecto: o da construção de um texto, que de Certeau chama de *representação* – ou mesmo de *mise en scène* literária (DE CERTEAU, 1982, p. 93). Quando de Certeau afirma a especificidade da representação historiadora, está levando em consideração um debate existente a partir a década de 1960 – entre intelectuais do ramo da linguística na França – sobre as características discursivas da história. Este debate envolveu dois autores: Émile Benvéniste (BENVÉNISTE, 1976, p. 260-276) e Roland Barthes (BARTHES, 2004, p. 163-180; 181-190).

O debate acadêmico entre Benvéniste e Barthes – embora tenha ocorrido de modo indireto, pois não houve um debate aberto entre ambos de modo declarado e

Aristóteles, é importante assinalar que o mesmo autor toma de empréstimo importantes ideias de Martin Heidegger – principalmente de *Ser e Tempo* (1927) – para aplicá-las em *Verdade e Método*, sobretudo no momento em que entende que o tempo não é um “abismo a ser transposto”, mas sim, é o “fundamento que sustenta o acontecer”, do mesmo modo em que é “uma possibilidade positiva e produtiva do compreender” (GADAMER, 2008, p. 393).

textual – possui um ponto de convergência fundamental: as semelhanças entre a textualidade da história e a da literatura. Entretanto, Benvéniste e Barthes discordam em elementos fundamentais.

Para o primeiro, a narrativa histórica, ao utilizar formas de terceira pessoa e tempos verbais como o aoristo, imperfeito e mais-que-perfeito (BENVÉNISTE, 1976, p. 262), faz com que o historiador desapareça como locutor/narrador em sua textualidade. Desta maneira, a *narrativa histórica* possui uma característica que se distancia do plano do *discurso*, pois este último supõe a existência de um locutor e um ouvinte – em que há a intenção de influenciar o outro – e, ao mesmo tempo, permite ao locutor (orador) o emprego de todas as formas pessoais do verbo (eu, tu, ele) e outros tempos verbais, como o presente (BENVÉNISTE, 1976, p. 267-268). Benvéniste afirma que o presente só é utilizado pelos historiadores como um “presente intemporal” ou um “presente de definição” (BENVÉNISTE, 1976, p. 262-263). Além disso, Benvéniste defende que “o autor permaneça fiel ao seu propósito de historiador” e afaste o que é estranho à narrativa – como os discursos, por exemplo. Desta forma, “os acontecimentos parecem narrar-se a si mesmos”, na medida em que o narrador desaparece em sua própria narrativa (BENVÉNISTE, 1976, p. 266-267).

Para Roland Barthes, contudo, a proximidade entre o discurso histórico e o literário está em *duas* classes de unidade do conteúdo: de um lado, os segmentos do discurso que remetem a um “processo metafórico” de signos; de outro, os fragmentos do discurso que são de “natureza silogística” ou “entimemática”, no qual elementos de retórica são empregados no texto (BARTHES, 2004, p. 173-174). Para o autor, ambas as formas de organização do discurso são semelhantes na história e no romance – pois entende que tanto signos metafóricos e entimemas são também utilizados pelos romancistas. Em outros termos, Barthes defende que, em nenhum momento, historiadores e literatos saem da esfera do *discurso*. Ainda no mesmo artigo – *O discurso da história* –, aponta a especificidade do papel do *historiador* na formação de seu discurso:

[...] o historiador é aquele que reúne menos fatos do que significantes e os relata, quer dizer, organiza-os com a finalidade de estabelecer um sentido positivo e de preencher o vazio da série pura (BARTHES, 2004, p. 176).

Barthes chega a sustentar, em trecho repetido por vários autores, que o

[...] discurso histórico é um discurso performativo com trucagem, em que o constativo (o descritivo) aparente não é de fato mais do que o significante do ato de palavra como ato de autoridade (BARTHES, 2004, p. 177-178).

De qualquer forma, o autor tira uma conclusão polêmica em seus escritos. Em vez de destacar uma diferença fundamental entre o fazer do historiador e o do literato, afirma a existência de um “círculo paradoxal” – ou seja, que “a estrutura narrativa, elaborada no cadinho das ficções [...] torna-se, a uma só vez, signo e prova da realidade” (BARTHES, 2004, p. 179). Dito de outro modo, Barthes conclui, em *O efeito de real*, que realismo literário e discurso histórico se aproximam na medida em que se articula uma “ruptura entre a verossimilhança antiga e o realismo moderno”, criando uma “nova verossimilhança”, na qual o signo se desintegra e acaba por “colocar em causa, de maneira radical, a estética secular da representação” (BARTHES, 2004, p. 189-190).

Podemos notar que, apesar das diferentes abordagens entre Benvéniste e Barthes, ambos apontam uma semelhança entre o fazer do historiador e o do literato. Entretanto, no primeiro esta proximidade se dá a partir de uma *distinção* fundamental entre a narrativa histórica e o discurso; no segundo, por outro lado, esta semelhança se dá por meio de uma *discursividade* que se articula em meio à narrativa, tornando possível o realismo moderno e o discurso histórico.

Voltemos, então, às afirmações de Michel de Certeau. Como o historiador francês elabora sua interpretação do debate entre Benvéniste e Barthes? Em primeiro lugar, por mais que considere a distinção colocada por Benvéniste entre “relato” e “discurso”, afirma que a historiografia é um

relato que funciona, na realidade, como *discurso* organizado pelo lugar dos 'interlocutores' e fundamentado no lugar que se dá ao 'autor' com relação aos seus leitores (DE CERTEAU, 1982, p. 97).

Em outras palavras, podemos dizer que de Certeau sustenta haver, na historiografia, uma combinação entre *relato* e *discurso* – o que levaria, talvez, a dizer que o autor está mais propenso a incorporar os argumentos de Barthes em detrimento dos de Benvéniste. Da mesma forma, poderíamos notar, em outro momento do mesmo texto – quando de Certeau assevera que o discurso histórico é um “discurso misto”, construído a partir dos movimentos contrários da “narrativização” e da “semantização”, em que a metáfora está presente em toda a parte, disfarçando com um caráter “entimemático” a explicação histórica (DE CERTEAU, 1982, p. 100-101) – que o autor até mesmo repete argumentos de Barthes. Contudo, apesar de empregar de modo ostensivo os argumentos de Barthes a respeito de uma discursividade que se insinua no relato, o autor afirma que a representação historiadora – em sua *mise en scène literária* – só pode ser “histórica” na medida em que ela está articulada a um *lugar social*, ou seja, um “corpo social” e uma “instituição de saber” (DE CERTEAU, 1982, p. 100-101). Isto é, para de Certeau, a escrita da história é literária quando entendida como *representação literária*, que articula narratividade e discursividade ao lugar social do historiador – Barthes, como apontamos, não defende a ideia que o discurso histórico se dá como representação, mas sim que ele “coloca em causa” (*mettre en cause*) a “estética secular da representação”, assim como não leva em consideração o “lugar social do historiador”.

Por isso, ao contrário do que poderíamos concluir em um primeiro momento, de Certeau não segue um ou outro autor: na realidade, toma de empréstimo os argumentos de Barthes e de Benvéniste e os *desloca* para confirmar sua tese da escrita da história como *representação*, na qual o historiador, seu lugar social e seus procedimentos de análise ocupam um lugar central na construção do texto. Poderíamos afirmar, portanto, que de Certeau insere a escrita do historiador atual em uma *dialética* entre presente e passado na qual – de modo muito semelhante ao

orador de outrora – usa a linguagem como referencial para “comprovar o discurso”, introduzindo nele um “efeito de real” e que, por seu esgotamento remete, discretamente, a um “lugar de autoridade”, “produzindo credibilidade” (DE CERTEAU, 1982, p. 100-101). Não seria possível dizer, enfim, que de Certeau realiza o inventário das semelhanças e das diferenças entre o fazer do historiador e o do literato por meio da *retórica*, apoiado na ideia de *representação* como *medium* entre ambos?

3. Roger Chartier e o papel das representações na história cultural

Roger Chartier escreveu, ao longo de sua carreira, artigos e livros que foram considerados importantes para refletir acerca da prática historiadora. Ao defender uma ideia de “história cultural” – que pode ser lida no livro organizado sob o título *A História Cultural: entre práticas e representações* (1990) – o autor pleiteia uma crítica ao conceito de mentalidade e, destarte, propõe uma noção que poderia, de modo mais adequado, substituí-la nas análises realizadas pelos historiadores: a ideia de *representação*. Assim, Chartier sustenta que a história cultural deve identificar os modos pelos quais “em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 1990, p. 16-17). Por isso, entende que

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. [...] As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, pro elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas (CHARTIER, 1990, p. 17).

Nota-se, desde então, uma referência recorrente à análise de Chartier e de Certeau: identificar o discurso à posição (lugar) de quem o utiliza. A representação é, assim, compreendida em sua característica eminentemente *discursiva/retórica*,

pois provêm de um lugar específico do discurso e pretende impor uma autoridade que justifique suas escolhas, ou seja, *persuadir*.

Mais adiante, compreende que a ideia de representação articula três modalidades de relação com o mundo social: a *classificação e delimitação* entre os diferentes grupos; as *práticas* pelas quais se reconhecem as identidades sociais; as *formas* institucionalizadas pelas quais os “representantes” marcam a existência do grupo, classe ou comunidade (CHARTIER, 1990, p. 23). Ou seja, novamente, a representação é compreendida em sua *discursividade*, a partir da qual seria possível interpretar ou compreender as várias formas de articulação entre o discurso e o vínculo social a que pertence. O próprio autor admite que esta tarefa se cruza com a *hermenêutica*, na medida em que procura compreender como um “texto pode aplicar-se à situação do leitor”, a partir do modo pelo qual “uma configuração narrativa pode corresponder a uma refiguração da própria experiência” (CHARTIER, 1990, p. 24). Entretanto, sua crítica à perspectiva hermenêutica e à estética da recepção está no argumento que a compreensão da historicidade da apropriação das configurações textuais exige o rompimento com o conceito de “sujeito universal e abstrato” tomado comumente nas perspectivas anteriores (CHARTIER, 1990, p. 24-25). Por isso, defende a necessidade de compreender de modo plural as diversas apropriações dos discursos pelos grupos sociais, pleiteando uma “história social das interpretações”, considerando suas “determinações” sociais, institucionais, culturais “inscritas nas práticas que as produzem” (CHARTIER, 1990, p. 26).

Ainda que Chartier tenha feito uma crítica parcial à hermenêutica, não se desvincula da compreensão das representações como textos a serem interpretados, ainda que de modo plural e considerando as diversas vozes e lugares. O que o autor defende é, na realidade, uma *ampliação* do princípio hermenêutico, que não dissocia os diversos lugares de discurso de suas práticas sociais e de suas lutas por representações. Em outras palavras, a interpretação de Chartier, por mais que possa parecer inovadora, não se emancipa totalmente da esfera discursiva/retórica da representação.

Da mesma forma, em *A beira da falésia* – publicado em 1998 em francês – Chartier defende a ideia de representação como fundamental na prática historiadora. Ainda que reconheça que as produções intelectuais e estéticas, as representações mentais e as práticas sociais “são sempre governadas por mecanismos e dependências desconhecidos pelos próprios sujeitos” (CHARTIER, 2002, p. 94), é do “crédito concedido (ou recusado) às representações que propõem de si mesmos que depende a autoridade de um poder ou o poderio de um grupo” (CHARTIER, 2002, p. 95). É, portanto, novamente a partir da característica *discursiva/retórica* da representação que é possível interpretar e compreender as diversas produções intelectuais e práticas sociais como *representações* de um determinado grupo social.

Quando o autor escreve a respeito da relação entre literatura e história, defende no mesmo livro que o historiador deve sempre interrogar “sobre as relações que as obras mantêm com o mundo social”, de modo que as “variações entre as representações literárias e as realidades sociais que elas representam” sejam adequadamente analisadas (CHARTIER, 2002, p. 258-259). Embora tenha reservas quanto ao uso indiscriminado da literatura como fonte histórica, Chartier assevera que é na avaliação *social* das representações literárias que se pode utilizá-las na prática historiadora. Podemos notar, por último, que a ideia de *social* pressuposta pelo autor compreende a intersecção entre práticas e representações em um campo intergrupar de disputas, no interior do qual as representações são produções de sentido *discursivas/retóricas* dos diversos grupos, noção mantida por Chartier em seus dois livros.

Portanto, o autor pressupõe, apesar da pluralidade de vozes e do campo de disputas, que a produção de representações se dá a partir da *comunidade de sentido* dentro de um grupo, classe ou comunidade, retomando a característica essencialmente *consensual* das representações sociais, independentemente do número de pessoas que compõem o grupo tomado como referente. Este princípio *consensual* é, lembremos, fundamental dentro da lógica e dialética aristotélicas, a

partir do conceito de “opiniões de aceitação geral” (*éndoxos*).³

4. Paul Ricoeur e a “representação historiadora”

Paul Ricoeur é um dos autores que mais escreveu a respeito das imbricadas relações entre o fazer do historiador e o do poeta/literato. Sua obra é vasta e não queremos aqui ter qualquer pretensão de esgotar ou mesmo de abarcar toda a complexidade das ideias do autor. Entretanto, podemos apontar, de modo sucinto, quais os caminhos que Ricoeur segue para tratar da problemática do fazer historiográfico e a noção de representação, apoiado, em parte, em algumas ideias dos autores anteriormente citados.

Na parte epistemológica de seu livro *A memória, a história, o esquecimento* [2000], Ricoeur advoga sua preferência à noção de *representação* – em detrimento da ideia de *mentalidade* – pois entende que a primeira, em sua polissemia, está presente nas três fases do que denomina “operação historiográfica” – expressão a qual Ricoeur toma de empréstimo de Michel de Certeau – a saber: a *fase documental*, a *fase explicativa/compreensiva* e a *fase representativa* (RICOEUR, 2007, p. 146-147).

Em primeiro lugar, a representação é parte relevante da fase documental, pois ela designa o “grande enigma da memória”, ou seja, caracteriza o fenômeno mnemônico como “presença no espírito de uma coisa ausente”, resumida na seguinte fórmula: “a lembrança é representação” (RICOEUR, 2007, p. 198). Deste modo, a representação mnemônica torna-se elemento importante para caracterizar a veracidade do testemunho, pois

A especificidade do testemunho consiste no fato de que a asserção de realidade é inseparável de seu acoplamento com a autodesignação do sujeito que testemunha. Desse acoplamento procede a fórmula típica do testemunho: eu estava lá. O que se atesta é indivisamente a realidade da coisa passada e a presença do narrador nos locais de ocorrência (RICOEUR, 2007, p. 172).

3 “Opiniões de aceitação geral, por outro lado, são aquelas que se baseiam no que pensam todos, a maioria ou os sábios, isto é, a totalidade dos sábios, ou a maioria deles, ou os mais renomados e ilustres entre eles” (ARISTÓTELES, 2010, p. 348).

A testemunha, parte indispensável da fase documental, é aceita na medida em que é *credenciada* por aqueles que acreditam nela, a partir da confiança que nela depositam. Este credenciamento se dá quando a testemunha, submetida a uma situação *dialogal*, mantém seu testemunho no tempo, identificando sua identidade aos seus atos de discurso e criando o que o autor chama de “estrutura estável da disposição a testemunhar” (RICOEUR, 2007, p. 173-174). Desta forma, poderíamos afirmar que a partir de tal dialética a representação mnemônica torna-se *documento* para registro do passado. Não estaria implícita, na fase documental, uma submissão do testemunho a um *jogo dialético/retórico*, no qual a testemunha produz *persuasão* pela estabilidade de seu testemunho?

Na segunda fase – a explicativa/compreensiva – a representação é central para o trabalho interpretativo do historiador. Ricoeur até mesmo levanta uma hipótese sobre a inseparabilidade entre “práticas” e “representações” na explicação/compreensão de seus documentos:

[...] enquanto fazedor da história, ao levá-la ao nível do discurso erudito, não estaria o historiador imitando, de forma criadora, o gesto interpretativo pelo qual aqueles e aquelas que fazem a história tentam compreender-se a si mesmos e ao seu mundo? (RICOEUR, 2007, p. 241).

O autor confirma sua hipótese, pois entende que o historiador, ao interpretar os documentos, não separa “as representações das práticas pelas quais os agentes sociais instauram o vínculo social, dotando-o de identidades múltiplas” (RICOEUR, 2007, p. 241). Assim, o historiador, em sua fase explicativa/compreensiva, usa as representações como formas de interpretar os documentos/testemunhos em sua característica coletiva/social, tornando-os *provas* históricas. É, portanto, como *representação* social e coletiva da memória que o testemunho ganha sua validade como prova e, ao mesmo tempo, garante ao historiador um “referente privilegiado” para seu discurso. Não seria a fase explicativa/compreensiva o ato reflexivo do historiador que repete o recurso *hermenêutico* de interpretação de um ato de

linguagem, submetendo-o ao vínculo social ao qual ele pertence – ainda que o reconheça em sua pluralidade de vozes?

Em terceiro lugar, é na fase representativa que o historiador transforma o trabalho das duas fases anteriores em uma narrativa/discurso. A textualidade do historiador, acusada de sua semelhança com a do literato, é colocada novamente em questão. Como Ricoeur resolve, à sua maneira, este problema? Mesmo entendendo que há “efeitos cruzados” da narrativa de ficção e da narrativa histórica – na qual baseia sua tese da tríplice *mimesis*, desenvolvida ao longo dos três volumes de *Tempo e Narrativa* –, o autor defende que a representação historiadora difere da narrativa ficcional porque se distinguem “pela natureza do pacto implícito ocorrido entre o escritor e seu leitor” (RICOEUR, 2007, p. 274). O próprio filósofo francês exemplifica esta assertiva. Quando o leitor abre um romance, ele pressupõe um universo irreal, ao mesmo tempo em que voluntariamente “suspende sua descrença” – o que Coleridge chama de *willful suspension of disbelief* – para que a história seja interessante. De outro lado, quando abre um livro de história, espera encontrar um “mundo de acontecimentos que aconteceram realmente”, cujo discurso é pelo menos “plausível, admissível, provável e, em todo caso, honesto e verídico” (RICOEUR, 2007, p. 274-275). Ou seja, uma primeira diferença crucial entre a narrativa de ficção e a narrativa histórica está encerrada em um *jogo dialético* entre autor e leitor, por meio da capacidade eminentemente *persuasiva* do discurso do historiador. A persuasão, como bem lembra Ricoeur, é o “tema recorrente da retórica” (RICOEUR, 2007, p. 277). Ademais, é na fase representativa que o historiador fecha o ciclo representativo: da representação mnemônica do testemunho, passando pela representação social/coletiva da memória como prova histórica, chega-se à representação como “expressão literária” na qual o “discurso historiador” declara sua ambição de “representar em verdade o passado” (RICOEUR, 2007, p. 240). A expressão literária da representação historiadora estaria vinculada, nas palavras do próprio autor, a uma “relação *mimética* entre a representação-operação, enquanto momento do fazer história e a representação-objeto, enquanto momento de

registrar a história” (RICOEUR, 2007, p. 241). Não estaria, portanto, para Paul Ricoeur, a representação historiadora ao mesmo tempo próxima e distinta da literária pela atualidade da *mimesis* e dos critérios da poética e retórica aristotélicas, que definem o “elo entre o persuasivo e o verossímil”(RICOEUR, 2007, p. 277)? Lembremos que o autor cita, no final do capítulo sobre a representação historiadora em *A memória, a história, o esquecimento*, o debate levantado por Gadamer acerca da ideia de representação na hermenêutica da obra de arte para pensar aspectos relevantes desta noção para o campo da história (RICOEUR, 2007, p. 295-296). Ainda que o autor defenda uma ideia de “representância” que procure substituir os problemas da representação, entendemos que Ricoeur, assim como os demais autores aqui citados, possuem uma convergência muito nítida em suas considerações a respeito da ideia de representação como conceito-chave para a resolução – ainda que parcial – das aporias da escrita historiadora.

5. Jacques Rancière: a atualidade do “regime estético da arte”

Diante da exposição das ideias de autores que são tomados como referências teórico-metodológicas acerca do fazer do historiador, por que a abordagem do filósofo Jacques Rancière seria singular? Inicialmente, pela retomada da abordagem kantiana e pela *atualidade da estética*, considerada fundamental na compreensão do regime de verdade das obras de arte e da escrita da história. Trataremos, inicialmente, das relações entre arte e política para chegarmos ao ponto no qual o autor defende que a história, como prática específica de escrita, está enredada em uma questão eminentemente *estética* no seu regime de verdade.

Rancière afirma que se interessou pelo binômio Kant-Schiller pela questão da

[...] reconfiguração global de um campo de fenômenos que escapam à distribuição hierárquica das formas de vida. O que me interessa na relação Kant-Schiller é que a suspensão estética é, em primeiro lugar, a suspensão de um regime hierárquico [...] (RANCIÈRE, 2012, p. 137).

O autor entende que a categoria de *jogo* em Kant e Schiller – ao contrário do que Gadamer supõe – induz a uma categoria da experiência sensível que não está mais submissa a uma distribuição hierárquica, mas que, ao contrário, remete a um horizonte da humanidade que não está mais dividido (RANCIÈRE, 2012, p. 138). Em outros termos, o senso comum produzido pelo juízo estético não é o da “subjetividade plenipotenciária”, mas sim, o do *dissenso*. Como o próprio autor assevera em seu artigo *A comunidade estética* [2002],

O enfraquecimento da relação estável entre o inteligível e o sensível é a essência da experiência estética em geral. O senso comum estético é em si mesmo um senso comum dissensual (RANCIÈRE, 2011 a, p. 175).

Este “senso comum dissensual” não é, da mesma forma, o reino de um suposto “relativismo” fundamentado na ideia de que tudo é permitido em proveito próprio, mas, ao contrário, o resultado de uma experiência estética que produz uma identificação entre *autonomia* e *heteronomia*, entre arte e vida em comum:

Arte e política não se opõem como autonomia e heteronomia. Ambos são postos na mesma condição pela experiência estética: a de um senso comum suspensivo, de um senso comum de exceção. No seu regime estético, a arte é da arte, na mesma medida em que ela é coisa diferente da arte, o contrário da arte. Ela é autônoma na mesma medida em que é heterônoma. E a comunidade política – mais precisamente metapolítica – que ela determina, se encontra sob a mesma condição paradoxal. Ela é a realização de uma autonomia revelada em uma experiência de heteronomia (RANCIÈRE, 2011 a, p. 175).

Ora, os conceitos de *autonomia* e de *heteronomia*, próprios da crítica kantiana (KANT, 2009, p. 259; 2011, p. 55), são empregados por Rancière para contrariar a ideia que a arte é o espaço da livre criação subjetiva que se opõe – ou mesmo complementa – às regras de constituição da comunidade. Para ele, tanto a arte quanto a política produzem uma ideia de comunidade que não se encontra hierarquizada pelo fundamento de *autoridade* baseada na *tradição*. Ao contrário, assim como a arte produz um sensível que só pode ser compreendido para *além* de sua materialidade, a política produz, em sua característica eminentemente

dissensual, uma comunidade que sempre é *diferente* de si mesma. Ou seja, arte e política não se opõem, mas ambas estão relacionadas a uma comunidade de sujeitos que, em sua *autonomia* dissensual, produzem uma nova ideia de coletividade: a *democrática*.

O autor critica a ética hierárquica da autoridade em toda a sua obra. Por exemplo, em seu livro *O espectador emancipado* [2008], afirma:

O “instinto de jogo” próprio à experiência neutraliza a oposição que tradicionalmente caracterizava a arte e seu enraizamento social: a arte se definia pela imposição ativa de uma forma à matéria passiva, e esse efeito a coadunava com uma hierarquia social na qual os homens da inteligência ativa dominavam os homens da passividade material (RANCIÈRE, 2012, p. 58).

Assim, a ideia de “eficácia estética” proposta por Rancière está em oposição ao regime de “mediação representativa”, na medida em que

Eficácia estética significa propriamente a eficácia da suspensão de qualquer relação direta entre a produção das formas da arte e a produção de um efeito determinado sobre o público determinado (RANCIÈRE, 2012, p. 58).

Desta forma, o “regime estético” não compreende a verdade da obra de arte – tal qual a proposição de Gadamer – como um *jogo dialético* entre autor e leitor no momento da *representação* da obra, mas sim, em um *dissenso* produzido pela experiência da obra, pois ela “não produz nenhuma correção dos costumes nem nenhuma mobilização dos corpos” (RANCIÈRE, 2012, p. 58). A obra de arte, considerada no seu “regime estético”, permite quebrar com a noção de *mimesis*, na medida em que não prevê uma *comunidade consensual de sentido* no momento de assisti-la, nem mesmo prevê uma *fusão dialética de horizontes* entre autor e leitor: ela permite uma “circulação de informação e formas de discussão política que tentam opor-se aos modos dominantes de informação e discussão sobre as questões comuns” (RANCIÈRE, 2012, p. 59).

Dito de outra forma, o “regime estético da arte” permite romper com uma

hierarquia da comunidade fundamentada pelas regras da retórica/poética aristotélicas – que se encontram imersas em uma ética da autoridade dos sábios sobre os que trabalham – estabelecendo uma nova “partilha do sensível”, em que a comunidade discutirá o que é comum de modo distinto a um critério dominante que se impõe como autoridade para todos.

Assim, para compreender uma obra de arte em sua verdade, não é necessário compreendê-la com o auxílio de um *orador* que explique sua intencionalidade a partir de uma relação estável entre forma e conteúdo – caracterizando o efeito que se pretende ter a partir de tal ou qual figura de linguagem – mas sim, que o espectador, *emancipado* de uma relação estável entre as palavras e as coisas colocadas pela retórica/poética, possa fazer usos da arte para a vida que não estejam mais sob as regras da *representação*.

Por isso, Rancière opõe dois regimes de compreensão da arte: o “regime estético” e o “regime representativo”. Este último submete as imagens da arte a 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, 2011 b, p. 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, 2011 b, p. 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, 2011 b, p. 22-23).

É neste sentido da “palavra muda” que a escrita da história – sobretudo a da nova história braudeliana – está inserida no regime estético. Em *Os nomes da história* (1992), Rancière trata da mudança que a nova história instaura como regime de verdade, fundamentada em outro regime de escrita. A partir da inspiração de Émile Benvéniste acerca da distinção entre “relato” e “discurso”, o filósofo sustenta que

[...] todo o trabalho da nova história é de desregular o jogo desta oposição, de construir um relato no sistema do discurso. [...] 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, p. 23).

Portanto, diferentemente da tese levantada por Michel de Certeau, Rancière compreende que a confusão das esferas do relato e do discurso não submete a narrativa histórica às regras da retórica e da poética, mas sim, estabelece uma ruptura com o regime representativo, na medida em que, confundindo ambas, acaba-se por quebrar a mediação representativa instaurada pela *mímesis*:

A ciência histórica não se ganha contra as tentações da narrativa e da literatura, ela se ganha pelo encadeamento da *mímesis* no relato. Ela não se ganha apenas os exageros do romantismo, ela se ganha no próprio seio deste movimento chamado romantismo que significa primeiro o fim do reino mimético e a transformação das regras das Letras no incondicionado da literatura. É afirmando-se em seu absoluto, desligando-se da *mímesis* e

da divisão dos gêneros, que a literatura torna a história possível como discurso da verdade (RANCIÈRE, 1994, p. 60).

Dito de outra forma, a literatura e a história são formas de escrita que se afirmam como verdade não a partir da manutenção da *diferença* entre o fazer do poeta e o fazer do historiador, inserido em seu lugar social e com seus procedimentos próprios de análise. Por outro lado, ambas se afirmam como verdade na medida em que se fundamentam na “indefinição das fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções” (RANCIÈRE, 2005, p. 54). Ora, destronar o rei como principal sujeito da história se dá ao mesmo tempo em que se colocam as massas de anônimos e suas atividades corriqueiras em um novo regime de verdade:

Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstruir mundos a partir de seus vestígios, é um programa literário, antes de ser científico (RANCIÈRE, 2005, p. 49).

É importante lembrar aqui que esta mudança não se faz a partir da autoridade do historiador como uma espécie de orador, que valida a veracidade do testemunho e a constitui como representação coletiva da memória, tal como escreve Paul Ricoeur. Colocar os anônimos como sujeitos da história requer a *ausência de um orador* que articule as várias representações do passado de modo a persuadir o leitor. As explicações se articulam ao mesmo tempo em que se desenrolam os acontecimentos, sem os torneios retóricos que dividem a experiência da palavra em dois momentos – o da exposição e o da explicação. É como *palavras mudas* que os anônimos aparecem como sujeitos da história.

Quando Rancière confere à escrita de Michelet a “arte de fazer os pobres falarem calando-os, de fazê-los falarem como mudos” (RANCIÈRE, 2005, p. 54), não está afirmando que Michelet está fazendo um exercício de retórica. Michelet, ao contrário, usa a própria capacidade *literária* da palavra para nela inserir a verdade da história, na medida em que iguala o escritor do vilarejo ao orador das grandes

idades, que afirma serem os processos verbais das comunas rurais “semelhantes a flores selvagens que parecem ter crescido do seio das colheitas”(RANCIÈRE, 1994, p. 56). Entretanto, esta operação é contraditória. Ao mesmo tempo em que trata a massa dos anônimos como superfície literária de inscrição de sentido histórico, o historiador está também se colocando como aquele que deve identificar cada fala a seu “lugar” e “época”, driblando a própria singularidade de cada ato. Para Rancière, é no mesmo modelo do *realismo literário*, presente na narrativa de Michelet sobre a Revolução Francesa, que as falas revolucionárias são inscritas em uma comunidade de sentido estabelecida, na qual a “territorialização do sentido” ou a “geografização do sentido” não é nada mais do que colocar a *heresia* em seu devido lugar, “destinada a seu tempo e a seu lugar” (RANCIÈRE, 1994, p. 74-75). Para que exista uma história das mentalidades – e mesmo uma história das *representações* do social – não pode haver heresia, pois ela “rasga o corpo social por questões de palavras”, porque “ela é antes de tudo a própria perturbação do ser falante”, uma vida do sentido que “resiste a todo jogo da natureza e de sua simbolização” (RANCIÈRE, 1994, p. 74-75).

Desta maneira, talvez seja possível perceber neste momento o quanto Rancière se distancia das análises de Lucien Febvre e Emmanuel le Roy Ladurie da “história das mentalidades” e até mesmo de autores como Roger Chartier e Carlo Ginzburg sobre a *dissidência*: tratar como historiador sobre a dissidência não é o mesmo que trabalhar sobre os dados de um “sociólogo contemporâneo” aos acontecimentos, “que lhe permitiria compreender as realidades sociais exatas designadas e escondidas ao mesmo tempo pelas palavras da história” (RANCIÈRE, 1994, p. 44), mas sim, de tratá-la como uma fala que estabelece uma singularidade autônoma, que no exercício da política como suspensão da ordem entre os que mandam e os que obedecem, produz uma nova experiência de coletividade:

Uma identidade de combatente social não é assim a expressão de nenhuma “cultura” de algum grupo ou subgrupo. Ela é a invenção de um nome para a tomada em consideração de alguns atos de fala que afirmam ou recusam uma configuração simbólica das relações entre a ordem do discurso e a ordem dos estados. Ela é primeiro a denegação de uma exclusão fixada pela fala de um outro quando, por exemplo, a greve

moderna se declara “sob um governo que pretende que nós somos
homens como os outros” (RANCIÈRE, 1994, p. 104).

O maior exemplo de sua distinção dos demais autores aqui levantados está na maneira em que conduziu sua pesquisa documental no livro *A noite dos proletários* (1981). Ao ler os arquivos de imprensa operária, encontrou operários que, ao contrário de sua identidade coletiva de “proletários”, dividiam seu tempo livre “entre cafés de estudantes e a leitura dos grandes pensadores” (RANCIÈRE, 1988, p. 10-11). Estes mesmos operários se tornaram líderes de movimentos e greves entre os anos de 1833 e 1840 – como André Troncin – não porque seus poemas ou as prosas de seus “jornais operários” representavam uma identidade proletária, nem mesmo representavam “o cotidiano de seu trabalho e de sua raiva”, mas porque o termo “proletário” não seria mais o nome de uma *vítima* a qual se deve atender a partir dos mecanismos do direito e da administração, e sim, o nome de um *sujeito* que constrói sua própria materialidade, *contra* qualquer comunidade de sentido pré-estabelecida. Em outros termos, os ativistas do movimento operário não esperaram a permissão de um intelectual estabelecido que definisse um conceito de proletário condizente com o “espírito da época” para que pudessem agir politicamente. Exploraram a própria indeterminação da palavra “proletário” para caracterizar sua ação política. Os movimentos proletários foram também movimentos políticos porque empregaram a própria capacidade *literária* da linguagem de não possuir uma regra específica, a fim de expressar o seu “não-lugar” na sociedade de sua “época” (RANCIÈRE, 1996).

Assim, é possível ver que a dissidência não é entendida pelo autor como *representação* social coletiva da memória tornada prova histórica, mas sim, que as palavras, no universo democrático,

[...] não se prestam a territorializações de sentido. A democracia é tecida de palavras e figuras que não constituem jamais uma territorialização. Não que a democracia seja a odisséia absoluta. Mas ela é a ausência de base da comunidade [...] Seus sujeitos são sempre provisórios e locais, suas formas de subjetividade não são encarnações ou identificações, mas são como intervalos entre vários organismos, entre várias identidades. A

democracia nunca aparece com uma “cara própria” (RANCIÈRE, 2010, p. 38).

Por último, gostaríamos de apontar que as considerações de Rancière acerca da especificidade da história – em descontinuidade com a ideia de representação – diferem bastante da abordagem de Hayden White e dos autores “pós-modernos”. Longe de ser um “relativista”, Rancière estabelece uma profunda crítica à relação entre a estrutura narrativa da escrita historiadora e suas figuras retórico-poéticas – tal como foi debatido calorosamente por autores como Hayden White e Carlo Ginzburg. Com ou sem provas, a escrita da história não se dá como revalorização da retórica/poética presente na “operação historiográfica”, mas como um problema pertencente às contradições inerentes ao “regime estético”. Da mesma forma, Rancière não se apoia em Kant e na estética para entrar, à maneira de Lyotard, no “grande concerto do luto e do arrependimento do pensamento modernitário” (RANCIÈRE, 2005, p. 42). Pelo contrário, Jacques Rancière entende, ao contrário dos “pós-modernos”, que a estética não é a “loucura moderna de uma ideia de uma auto-emancipação da humanidade do homem e sua inevitável e interminável conclusão nos campos de extermínio” (RANCIÈRE, 2005, p. 43), mas que sua revalorização da estética é um contraponto singular ao “ressentimento antiestético” contemporâneo:

O ressentimento antiestético é então o resultado do grande ressentimento em relação à era das utopias e das revoluções, quer dizer, definitivamente, do ressentimento em relação às divergências políticas (RANCIÈRE, 2011 a, p. 169).

Poderíamos, enfim, entender todos estes movimentos de crítica à estética, a partir de Gadamer, como expressões de um ressentimento em relação às divergências políticas? Não saberíamos afirmar prontamente. Entretanto, se há uma relação entre a verdade da história e a experiência da arte, ela não se dá na obra de Rancière por intermédio da *representação*, mas pela própria *ambivalência* do nome “história”, que designa simultaneamente o relato literário e sua vertente científica. Como o filósofo francês aponta, de modo perspicaz na conclusão de *Os nomes da*

história, “a história não tem que se proteger contra nenhuma invasão estrangeira. Ela tem somente necessidade de se reconciliar com seu próprio nome”(RANCIÈRE, 1994, p. 109).

Referências Bibliográficas

- ARISTÓTELES. Tópicos. In: _____. **Órganon**. São Paulo: EDIPRO, 2010. p. 347-543.
- BARTHES, Roland. O discurso da história; O efeito de real. In: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 163-180; 181-190.
- BENVÉNISTE, Émile. As relações de tempo no verbo francês. In: _____. **Problemas de linguística geral**. São Paulo: Ed. Nacional; EDUSP, 1976. p. 260-276.
- CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre incertezas e inquietude. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: DIFEL, 1990.
- DE CERTEAU, Michel. A operação historiográfica. In: _____. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982. p. 65-119.
- GADAMER, Hans-Georg. Retórica, hermenêutica e crítica da ideologia – comentários metacríticos a *Verdade e método I* (1967). In: _____. **Verdade e Método II**. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 270 – 292.
- GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método I**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- KANT, Immanuel. **Crítica da razão prática**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- KANT, Immanuel. **Fundamentação da metafísica dos costumes**. São Paulo: Discurso Editorial; Barcarolla, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. A comunidade estética. **Revista Poiésis** (UFF), Niterói, n. 17, p. 175, jul. 2011 a.
- RANCIÈRE, Jacques. **A noite dos proletários**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: EXO experimental; Editora 34, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. A poética do saber. Sobre *Os nomes da história*. **Urdimento**, Florianópolis, n. 15, p. 33-43, out. 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. **La méthode de l'égalité**. Montrouge (FR): Bayard, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**. São Paulo: Editora 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Lisboa: Orfeu Negro, 2011 b.

RANCIÈRE, Jacques. **Os Nomes da História**: Ensaio de Poética do Saber. São Paulo:
EDUC/Pontes, 1994.

RICOEUR, Paul. História/Epistemologia. In: _____. **A memória, a história, o
esquecimento**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007. p. 143-296.