

# Política, polícia, estética e cenas dissensuais: desafios impostos à pesquisa em Comunicação no diálogo com Rancière<sup>1</sup>



*Ângela Cristina Salgueiro Marques*

*Doutora em Comunicação Social  
Professora do Programa de Pós-graduação em  
Comunicação Social da UFMG  
E-mail: angelasalgueiro@gmail.com*

*Ana Karina de Carvalho Oliveira*

*Mestre pelo Programa de Pós-graduação em  
Comunicação Social da UFMG  
E-mail: anakarina.akco@gmail.com*

*Thales Vilela Lelo*

*Mestre pelo Programa de Pós-graduação  
em Comunicação Social da UFMG  
E-mail: thales.lelo@gmail.com*

**Resumo:** Este artigo pretende discutir os desafios impostos pela articulação entre o pensamento de Rancière e os objetos empíricos da Comunicação. Primeiro abordamos o problema da pontualidade versus processualidade da política à luz das estratégias de captura institucional de práticas de pixação no contexto das Bienais de Arte de São Paulo e Berlim. Em seguida, exploramos a teatralidade e espontaneidade da ação dos atores que produzem cenas de dissenso no Programa Papo de polícia, visando refletir acerca de uma política da estética. **Palavras-chave:** Política, estética, comunicação.

*Política, policía, la estética y escenas dissensuais: retos para la investigación de la comunicación en el diálogo con Rancière*

**Resumen:** Este artículo discute los desafíos de la articulación entre el pensamiento de Rancière y los objetos empíricos de la comunicación. Primero acercamos al problema de la puntualidad contra la procesualidad de la política a la luz de las estrategias de captura institucional de prácticas de pixação en las bienales de arte de São Paulo y de Berlín. Después, exploramos la teatralidad y la espontaneidad de los agentes que producen escenas de dissenso en el programa de TV Papo de Policía, para pensar sobre una política de la estética. **Palabras clave:** Política, estética, comunicación.

*Politics, police, aesthetics and scenes of dissensus: challenges imposed to Communication research in the dialogue with Rancière*

**Abstract:** The aim of this article is to discuss the challenges imposed by the articulation between the thought of Rancière and Communicational empirical objects. Firstly we present the problem of punctuality versus processuality of the politics in the light of the strategies of institutional capture of pixação in the context of the Biennials of Art in São Paulo and Berlin. Then we explore the theatricality and spontaneity of the actors's actions in producing political scenes of dissensus in the Program Papo de polícia, in order to reveal the politics of aesthetics. **Keywords:** Politics, aesthetics, communication.

Jacques Rancière (1995, 2001, 2004) caracteriza a política enquanto interrupção da distribuição não problemática espaços ocupados e dos nomes atribuídos a um sujeito em função de suas “competências para” participar do comum. Sua abordagem estética da política foi já assunto de aprofundadas discussões em outras edições deste GT

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética do XXIII Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal do Pará, Belém, de 27 a 30 de maio de 2014.

(Marques, 2010, 2011, 2012). Acreditamos que um dos principais desafios que esse autor nos apresenta consiste em nos apropriarmos de sua reflexão de modo a investigar processos e práticas comunicacionais perpassadas por uma poética que costura a “política da estética” e a “estética da política”. Ao lado desse desafio acrescentamos a dificuldade de lidar com essa reflexão em processo:

*A experiência democrática  
dissensual é também  
permeada pela estética:  
o sujeito democrático  
é um ser que toma a  
palavra encenando-a  
diante do outro*



Rancière, em suas inúmeras entrevistas e textos escritos em resposta às críticas que vem recebendo, reformula constantemente suas afirmações e abordagens, o que torna bem intrincado o trabalho de interpretação e apropriação da rede de conceitos por ele utilizada para falar de política.

Além disso, um dos aspectos mais complicados de trazermos Rancière para nos auxiliar a olhar para os objetos comunicacionais é o fato de ele apresentar a política em contraponto à polícia (ainda que defenda seu intrínseco entrelaçamento). De modo geral, a polícia não se confunde com o poder em sua estrutura institucional (nem com a violência ou os agentes das Forças Armadas), mas opera a partir de uma lógica ou de um regime: “distribui os corpos no espaço de sua invisibilidade ou visibilidade e coloca em concordância os modos de ser, do fazer e do dizer que convêm a cada um” (Rancière, 1995, p. 50). Nessa lógica de adequação de funções, espaços e maneiras de ser não haveria lugar para “desencaixes”: todos estão devidamente inseridos em

lugares pré-definidos. Por sua vez, a política teria como função principal perturbar esse arranjo, intervindo sobre o que é definido como visível e enunciável.

A articulação entre polícia e política feita por Rancière tem sido abordada pelos críticos como bastante problemática: de um lado, a política não se reduz à polícia e, de outro, não pode existir sem ela (Bosteels, 2009). Trata-se de duas formas de partilha do sensível<sup>2</sup> que são opostas em seus princípios e interligadas em seu funcionamento. Essa forma de interrelacionar as duas noções remete, não raro, ao entendimento da política como momento ou ação pontual, destinada a intervir superficialmente nas lógicas policiais, e não como processo que objetiva transformações mais profundas. Contudo, Rancière é o primeiro a problematizar, é preciso haver uma inscrição ou verificação de um efeito da política sobre a polícia. Como assume Rancière, “a política age sobre a polícia, justamente nos espaços e palavras que são comuns a ambas, o que muitas vezes implica que a ação política reconfigura esses espaços e muda o status dessas palavras” (Bosteels, 2009, p. 170). Para Patton (2012, p. 133), Rancière nos oferece uma definição restrita e estipulativa da política, preocupando-se com modos de transgressão dos limites dos arranjos políticos e sociais. A política, para Patton, seria um termo vazio porque significa a rejeição de classificações características de uma dada ordem policial. “O conceito permanece aberto porque nomeia um processo de desafio de uma determinada ordem social ou política, mas não dá nome a nenhum resultado particular o estado final” (Patton, 2012, p. 139).

Um segundo aspecto da abordagem de Rancière que nos coloca problemas em nossas tentativas de aproximá-lo de nossas

<sup>2</sup> O sensível, para Rancière, se refere a lugares e modos de performance e de exposição, formas de circulação e de reprodução dos enunciados -, mas também aos modos de percepção e dos regimes de emoção, às categorias que os identificam, esquemas de pensamento que os classificam e os interpretam.

investigações é o fato de ele afirmar que a política é uma cena dissensual que combina elementos dramaturgicos/ teatrais e argumentativos para reconfigurar a partilha do sensível. Seria a encenação de um “dano”<sup>3</sup> pelos “sem-parte”<sup>4</sup> algo espontâneo que interrompe e promove rasgos no cenário policial de fundo à cena dissensual? O que significa dizer que a política é uma esfera teatral? Segundo Rancière (2004), essa metáfora da cena do teatro para caracterizar a cena de dissenso promovida pela partilha política do sensível dá a ver situações, personagens, manifestações e enunciações que constroem um tipo de participação que implica a constante reinvenção dos sujeitos, de suas ações e dos espaços de sua “aparência”. Por isso, a experiência democrática dissensual é também permeada pela estética: o sujeito democrático é um ser que toma a palavra encenando-a diante do outro, e é também um sujeito poético que reconfigura materialmente e simbolicamente o território do comum.

Diante desses dois âmbitos dilemáticos da perspectiva de Rancière sobre a política e sua relação com a estética, este artigo pretende apresentar e discutir os desafios a nós impostos quando tentamos olhar para objetos empíricos da Comunicação. Especificamente, faremos essa discussão a partir de duas pesquisas de mestrado concluídas (Lelo, 2015; Oliveira, 2015). Não é nosso intuito produzir desenhos metodológicos ou oferecer respostas às dificuldades por nós enfrentadas, mas, ao delimitar melhor os problemas que

<sup>3</sup> Na cena conflitual da política, um dano é nomeado e apresentado como algo que expressa a falha da ordem social policial em reconhecer a igualdade que deveria existir entre as partes que integram uma comunidade. Segundo Rancière, “o conceito de dano (*tort*) não está ligado a nenhuma dramaturgia de victimização. Ele pertence à estrutura original de toda política. O dano é simplesmente o modo de subjetivação no qual a verificação da igualdade adquire figura política” (1995, p. 63).

<sup>4</sup> O conceito de “sem-parte” não designa uma categoria social inferior, uma coleção de membros da comunidade ou mesmo as classes trabalhadoras da população. Ele aponta para formas de inscrição que dão a perceber uma conta dos que não são contados. “A existência dos sem-parte está ligada a uma desidentificação, ao questionamento da naturalidade com que aos sujeitos é atribuído um lugar e à abertura de um espaço de sujeito no qual qualquer um pode ser contado” (Rancière, 1995, p. 60).

nos instigam em nossos trabalhos, pretendemos tornar claras as potencialidades e fragilidades do diálogo que buscamos estabelecer com esse autor.

A primeira parte do texto é dedicada ao problema da pontualidade versus processualidade da política. À luz da pesquisa desenvolvida acerca das estratégias de captura institucional de práticas de pixação no contexto das Bienais de Arte de São Paulo e Berlim, interessa-nos indagar acerca da possibilidade de que a pixação possui de produzir política a partir de duas formas entrelaçadas de ação: uma mais pontual (insurgência) e outra processual, capaz de garantir maior fôlego para as dinâmicas que ganham corpo nas cenas polêmicas derivadas de diferentes intervenções de pixadores.

A segunda parte do artigo volta-se para a questão da teatralidade e espontaneidade da ação dos atores que caracterizariam as cenas de dissenso produtoras da política. A partir da pesquisa que explora a constituição dessas cenas no programa *Papo de polícia* (Multishow), procuramos problematizar o caráter “improvisado/espontâneo” da política e as reais possibilidades de que o sensível seja transformado pela encenação de uma situação que coloca sob suspeição a partilha policial dos corpos em comunidade. Por fim, buscamos encontrar uma possibilidade de dialogar com Rancière a partir da análise comunicacional da intervenção dos pixadores e da encenação policial em *Papo de polícia*, destacando o papel da estética em produzir uma poética da política, na qual são as ações situadas dos sujeitos que produzem a política e, nesse mesmo gesto, encontram e agem sobre as lógicas policiais sob as quais vivemos.

### A política não aparece do nada: entre o pontual e o processual

Em julho de 2008, dezenas de jovens munidos de latas de spray invadiram e pixaram o Centro Universitário Belas Artes, em São Paulo. A invasão foi coordenada por Rafael

Augustaitiz, pixador e estudante do Centro que propunha a ação como apresentação do seu trabalho de conclusão de curso, que teria como objetivo questionar e discutir o conceito de arte e seus limites.<sup>5</sup> Ainda em 2008, invasões semelhantes foram promovidas, no mês de setembro, na Galeria Choque Cultural (cuja proposta é abrigar obras de artistas urbanos e *underground*);<sup>6</sup> e, no mês de outubro, na 28ª Bienal de São Paulo, que mantinha o 2º andar do prédio do evento completamente em branco de maneira proposital.<sup>7</sup>

Nos três eventos, três espaços destinados à arte, seja ao seu estudo, apreciação ou comercialização foram alvo da intervenção dos pixadores com a pretensão de questionar a existência de tais espaços, seus usos e suas funções. “É tudo nosso”,<sup>8</sup> brada Augustaitiz, para quem a pixação é uma forma vanguardista de arte para a qual o mundo artístico ainda não estaria preparado. De fato, nos três casos as ações foram entendidas, pelas instituições que delas foram alvos, como “vandalismo”, “terrorismo”, “crime”. Imprensa e polícia foram acionadas. Os vestígios das intervenções foram apagados nos dias seguintes, o funcionamento dos locais normalizado, a segurança reforçada. Contudo, as marcas simbólicas dessas ações não puderam ser tão facilmente extintas, e elas deram origem a uma série de eventos que entrelaçaram, de forma polêmica e controversa, a pixação ao mundo da arte.

Em julho de 2009, o pixador Djan Ivson, o Cripta, foi convidado pela Fundação Cartier, em Paris, para participar da exposição “Nascido nas Ruas – Grafite”, que tinha como objetivo promover uma retrospectiva

mundial sobre essa forma de arte urbana.<sup>9</sup> Lá, Djan foi recebido como artista, ganhou cachê e teve liberdade para intervir com seu pixo na fachada e nas paredes do prédio que abrigou o evento. Para ele, o convite representou uma mudança no olhar do mundo artístico sobre a pixação. De volta ao Brasil, em abril de 2010, Djan Ivson e alguns outros pixadores que haviam participado das intervenções de 2008 são convidados a participar da 29ª Bienal de São Paulo.<sup>10</sup> A proposta de participação se resumia à exibição de materiais fotográficos e audiovisuais, além das “folhinhas” com as assinaturas de pixadores e que são colecionadas por eles. No entanto, duas obras de outros artistas foram pixadas durante a Bienal e a polêmica discussão sobre os limites entre arte, política e vandalismo foi novamente trazida à cena, de forma ainda mais intensa.

Em 2012, convidados pelos curadores da Bienal de Berlim, os pixadores Djan Ivson, Biscoito, William e R.C. foram à Alemanha para oferecer um *workshop* de pixação. Desejando mostrar que a pixação só pode existir e ter sentido em seu contexto de subversão, os pixadores escalaram as paredes da igreja histórica destinada à realização do evento, subindo acima da área preparada para o mesmo, e pixaram o interior da igreja. Segundo Djan, essa teria sido uma demonstração real da pixação paulista. Já para os curadores, tratou-se de uma “irresponsabilidade”.<sup>11</sup>

O cenário descrito acima, que se desenrola de 2008 a 2012, oferece elementos instigantes para a observação das formas encontradas por sujeitos marginalizados para

<sup>5</sup> *Pixadores vandalizam escola para discutir conceito de arte*. Publicada em 13/06/2008. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1306200820.htm>. Acesso em: 13 fev. 2014.

<sup>6</sup> *Cerca de 30 pixadores invadem galeria de arte*. Publicada em 09/09/2008. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff09092008835.htm>. Acesso em: 13 fev. 2014.

<sup>7</sup> *Grupo invade a Bienal e pixa o segundo andar*. Publicada em 26/10/2008. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u460634.shtml>. Acesso em: 13 fev. 2014.

<sup>8</sup> Idem 8.

<sup>9</sup> *Pixadores paulistanos são destaque em retrospectiva na França*. Publicada em 04/07/2009. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/folha/cotidian/ult90u590688.shtml>. Acesso em: 13 fev. 2014.

<sup>10</sup> *“Pixo” na Bienal de São Paulo provoca racha nas artes*. Publicada em 15/04/2010. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/721033-pixo-na-bienal-de-sao-paulo-provoca-racha-nas-artes.shtml>. Acesso em: 13 fev. 2014.

<sup>11</sup> Paulista “picha” curador da Bienal de Berlim. Publicada em 13 de junho 2012. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1104025-paulista-picha-curador-da-bienal-de-berlim.shtml>. Acesso em: 03 fev. 2013.

se fazerem visíveis em locais e situações em que são comumente ignorados. Se pensarmos, junto com Rancière (2009), na política como a criação de uma cena dissensual capaz de reenquadrar o comum de forma polêmica, torna-se instigante tentar olhar para essas intervenções utilizando as lentes conceituais fornecidas por sua reflexão filosófica. Sabemos que na cena dissensual da política, a autonomia dos atores, a validade de seus argumentos e horizontes de ação não são dadas a priori, mas derivam de uma produção dos sujeitos que, a partir da verificação de uma igualdade pressuposta, conseguem perturbar a ordem policial vigente e fazer com que sua fala passe a ser contada como palavra e não mais como ruído.

A política estaria vinculada, então, a essa potência poética e produtiva de criação de cenas de dissenso, que abrem espaço para aqueles que não eram considerados passem a ser por meio do ato de tomar a palavra e enunciá-la/performá-la diante dos outros. Nesse movimento, os sujeitos reconfiguram o comum de uma comunidade e promovem uma nova partilha do sensível, fazendo visível e audível o que não era, desconectando capacidades de funções (o que Rancière coloca como a base estética da política).

Lançando, assim, o olhar sobre os eventos aqui abordados, não é difícil perceber esse processo. De saída, o argumento utilizado pelos pixadores é o questionamento sobre certa ordem colocada pelo mundo da arte, que estabelece quem pode fazer o quê e em que momentos. Ao subverterem essa ordem, seja nas invasões ou nas transgressões a participações programadas, os pixadores a desestabilizam e se tornam atores nas cenas que eles mesmos criam. Da completa marginalização ao embaralhamento e à controvérsia. Na imprensa, pixadores têm suas falas capturadas e articuladas àquelas de curadores, artistas e pesquisadores para construir juntas, e em tensão, aquele quadro de sentidos. Naqueles momentos, ainda que assimetrias de poder atuem na hierarquização dessas

falas, é possível dizer que ter a sua palavra exposta no espaço de visibilidade da mídia promove a manifestação (e não uma real interlocução) de uma parte suplementar que perturba a comunidade e incita a invenção de nomes para esses sem parcela. Artistas? Criminosos? Vândalos?

A grande questão que se coloca, então, é se e de que forma a pixação consegue avançar nessa reconfiguração do comum para além da tentativa de deslegitimar a ordem policial ali estabelecida. Como perceber e analisar as mudanças suscitadas pelos pixadores nas cenas polêmicas que instauram?



*A política produz uma memória, uma história através de um modo de pensar um dado evento em termos de uma multitemporalidade*

É nesse ponto que surgem algumas lacunas no conceito de política de Rancière que têm suscitado, além de inúmeras críticas, uma dificuldade em sua utilização para a análise de casos empíricos.

Autores como Žižek (2004), Tambakaki (2009) e Hallward (2009) apontam justamente para o fato de que Rancière apresenta a política sempre como uma irrupção perturbadora, não deixando claro o processo desencadeado por ela, o que seria fundamental para compreender se tal perturbação da ordem policial avança para um efetivo processo de mudanças. Žižek (2004) acusou Rancière de focar sua reflexão nos momentos em que a política perturba a ordem policial, evitando desenvolver melhor apontamentos sobre o processo por meio do qual esses momentos são reabsorvidos por essa ordem que pretendem reconfigurar. Com isso, ele estaria negligenciando uma segunda dimensão que

é vital para a política emancipatória. Para ele, a verdadeira tarefa não está nas explosões democráticas momentâneas que minam a ordem policial estabelecida, mas na dimensão processual que desempenha o papel de traduzir/inscrever a explosão democrática na ordem policial, impondo à realidade social uma nova ordem. Žižek também argumenta que a falta de escrúpulos de Rancière em permanecer esperançoso de que os meios oprimidos vão vencer faz com que ele falhe em analisar o principal obstáculo à mudança re-

pixando onde e quando não deveriam, promovem novas cenas de dissenso, novas irrupções políticas, ou são desdobramentos em um processo contínuo, dentro de uma cena maior? E se cada cena secundária tende a ser incorporada e capturada pela ordem policial, qual a sua efetividade?

Rancière afirma que a política produz uma memória, uma história através de um modo de pensar um dado evento em termos de uma multitemporalidade, em termos do entrelaçamento de enredos.

*O questionamento dos limites da arte pelos pixadores parece não representar, então, um desejo de fazer parte de seu circuito*



Há uma história da política, que é a história das formas de confrontação – e também das formas de confusão entre política e polícia. A política não aparece do nada. Ela está articulada a certa forma da ordem policial, o que significa certo equilíbrio de possibilidades e impossibilidades que essa ordem define (Rancière, 2009, p. 287).

volucionária, ou seja, o desejo que as pessoas têm de serem policiadas e dominadas. Como traduzir/inscrever a explosão democrática na ordem policial, impondo à realidade social uma nova ordem?

As próprias metáforas frequentemente utilizadas por Rancière para caracterizar a política como cena teatral e artificial (tema do próximo tópico deste texto) abrem espaço para a crítica de Hallward: se a política é uma cena, o que ocorre quando ela se desfaz? De que formas, então, ao fim da ebulição de cada irrupção, a política consegue reconfigurar, de fato, o comum de uma comunidade?

Esse abismo que parece separar irrupção pontual e luta processual nos leva a indagar se cada evento apresentado acima pode ser considerado uma nova irrupção. Quando os pixadores subvertem as formas de participação propostas pelos convites a eventos,

Ainda sobre as possibilidades de articulação entre a ação política de ruptura e a ação política processual, Rancière (2005b) afirma que o que é visto como uma “reincorporação” das irrupções à distribuição hierárquica dos corpos em comunidade, por ele é avaliado enquanto um processo de “sedimentação” em que se constrói uma “viva memória da política” que poderá ser reencenada em uma ocasião posterior oportuna. Em suas palavras, “os lugares de sedimentação são também lugares para inscrição de significantes democráticos que podem abrir, e que abrem, novos espaços para o dissenso” (2005b, p. 298). Por isso, ainda que considere as realizações operadas pela ação política como provisórias, não as aprecia como trágicas. Cada cena é uma irrupção, mas também o resultado de um processo. Não há separações e oposições rígidas, mas heterogeneidades que convivem, são mutuamente dependentes e podem, em muitos momentos, se confundir.

Não há, portanto, dificuldade em compreender os eventos de 2008 a 2012 como um processo em que um evento se abre a e é aberto por outro. Particularmente no caso

observado, a questão claramente não se encerra na Bienal de Berlim: a transgressão das propostas de participação e as reações de curadores, pixadores e público deixam ver que ainda há litígios na partilha do comum.

Afinal, o que é colocado em comum pelas partes em negociação? Trazer à esfera do sensível é colocar em comum? Ver a pixação não faz com que todos compartilhem do que ela propõe. Convidar para um evento não significa propor um horizonte comum. Para Djan Ivson, os eventos trouxeram um reconhecimento artístico que ainda não havia, mas, na rotina do pixo, nada mudou:

Esse reconhecimento serviu apenas pra mostrar para a sociedade que, mesmo a pixação sendo odiada e considerada um crime, ela não deixa de ser uma expressão artística, nem tudo que é arte a sociedade é capaz de aceitar ou de entender plenamente. Mesmo com esse reconhecimento pra nós pixadores nada mudou, continuamos nas ruas transgredindo, correndo riscos, sendo processados e espancados pela polícia. E isso não nos abala, por que esse é nosso papel, somos a resistência das ruas, a arte não tem que se submeter aos interesses do Estado e da burguesia, o papel da arte e de qualquer artista é ser livre, revolucionar, questionar, a arte não é apenas instrumento de decoração, por isso não seja um escravo do Estado nem se submeta as leis estabelecidas (Ivson, 2013).<sup>12</sup>

O questionamento dos limites da arte pelos pixadores parece não representar, então, um desejo de fazer parte de seu circuito. Para Djan, é a isso que a pixação resiste. A questão que permanece em aberto é se o não desdobramento efetivo daqueles eventos, após quatro anos de desestabilizações e reconfigurações sensíveis (ainda que efêmeras) invalida a sua potência política. O desafio que se coloca, portanto, é, explorar as riquezas e lacunas dos conceitos de Rancière (e, claro, de outros

autores que permitam o avanço do estudo), mas, principalmente, a partir do contato com os próprios pixadores, buscar entender qual é, de fato, a potência política da pixação.

### Da “espontaneidade” e da política das cenas encenadas

Mesmo em uma visada menos atenta para o pensamento sobre política em Rancière, sobressai claramente na lógica de sua argumentação uma constante associação com a estética através do teatro (Citton, 2009). De acordo com Citton (2009), a política é a constituição de uma esfera teatral e artificial. O sujeito político muitas vezes se apresenta como um tipo de ser teatral, temporário, e localizado. O *demos*, para Rancière é o nome de um ato de subjetivação, não um tipo de grupo ou massa. Tal ato se desenha em uma esfera da política que aparece como cena teatral e não como campo de batalha, como uma questão de desempenhar papéis em vez de uma negociação ou debate.

Na política teatral de Rancière, os subalternos nunca falam diretamente por si mesmos: são eles que falam, mas fazem isso sob uma máscara que pintaram sobre sua face, debaixo de uma fantasia que produziram coletivamente para si mesmos, em uma cena carnavalesca que constroem com cada uma de suas intervenções (Citton, 2009, p. 132).

Ainda que seja possível discordar de alguns aspectos da crítica elaborada por Citton, é preciso considerar que as análises de Rancière podem levar a crer que a política diz do estabelecimento de uma esfera teatral e artificial (Hallward, 2009, p. 146). Metáforas empregadas pelo autor como “cena”, “encenação do dano”, “redistribuição dos papéis” dão a ver essa dimensão espetacular da política, que, diferentemente da visão edificada pelo situacionismo francês (representada principalmente por Guy Debord), credita a força da interrupção da ordem vigente às competências dos sujeitos em dissociar-se dos lugares que lhes

<sup>12</sup> Extraído da página de Djan Ivson no Facebook. Publicado em 05/12/2013. Disponível em: <[https://www.facebook.com/djanivson/media\\_set?set=a.1301272868243.33599.1723105692&type=1](https://www.facebook.com/djanivson/media_set?set=a.1301272868243.33599.1723105692&type=1)>. Acesso em 14 fev. 2014.

foram previamente distribuídos por meio de uma ficção, “uma forma de esculpir na realidade, de agregar a ela nomes e personagens, cenas e histórias que a multiplicam e a privam de sua evidência unívoca” (Rancière, 2010, p. 55). Não é que realidade e ficção (articulada pelas alegorias à “montagem do espetáculo teatral”) sejam opostas ou estejam num regime de impossível contato. É que ambas configuram o sensível de formas distintas. Se nem tudo pode ser percebido (ou contado, para ficarmos mais próximos a noções caras à Rancière como a de “sem parte”), porque extravasa a possibilidade de percepção (ou ao menos nossa capacidade atual de perceber aquilo que é relevante em uma situação) devido a um modelo de seleção do “perceptível” historicamente constituído, então é por meio das cenas ficcionais que se torna viável redefinir (ou transformar) esse modo de seleção do que é ou não levado em conta.

Por que é por meio do teatro e da ficção que se redefine o sensível? E por que ele por vezes precisa ser redefinido? De um lado, a redefinição política do sensível precisa, segundo Rancière, de momentos poéticos nos quais se formam “novas linguagens que permitem a redescritção da experiência comum, por meio de novas metáforas que, mais tarde, podem fazer parte do domínio das ferramentas linguísticas comuns e da racionalidade argumentativa” (1995, p. 91). E, de outro, a partilha política do sensível requer um investimento gradativo dos sujeitos em uma comunicação argumentativa e teatral capaz de permitir a verificação da igualdade e a transformação de vozes desorientadas em discursos de contestação e resistência. “Assim, não se pode separar uma ordem racional de argumentação de uma ordem poética do comentário e da metáfora, pois a política é produzida por atos de linguagem que são, ao mesmo tempo, argumentações racionais e metáforas poéticas” (Rancière, 1995, p. 86).

Por isso, sua concepção de política, como enfatiza Hallward (2009), pode ser concebida como uma teatrocracia. Para Rancière,

Platão temia o teatro, dentre diversas razões, porque o artista (ou fazedor de *mimeses*) é: 1) um tipo de “trabalhador que faz duas coisas ao mesmo tempo” (2005, p. 84), ou seja, é alguém que interpreta um outro diferente daquele que ele convencionalmente deveria ser, e, neste processo, revela que é admissível ser ao mesmo tempo “artesão”, “pedreiro”, “alfate” mas também “poeta”, “músico”, “nobre”. A visibilidade fica aqui deslocada, e o sensível se reconfigura nesta demonstração, via cena ficcional, da contingência das divisões (alguém pode ser mais que aquilo que deveria “naturalmente” ser); 2) torna público de maneira espetacular aquilo que antes estava invisível, enclausurado no domínio privado; 3) age pela via da improvisação, o sujeito faz algo além do esperado, fora do que habitualmente deveria fazer ou cumprir enquanto horizonte profissional. Neste movimento, ele atua nas bordas das funções delimitadas e das regulações de tempo (de trabalho e de descanso).

Em Rancière (2012), o sensível precisa ser alterado e exposto à transformação exatamente porque, na contramão de Platão, não há só uma função para cada ator: todos possuem inteligências equivalentes para conseguir criar mundos significativos nos quais atuam de maneiras distintas. Quem diz que um trabalhador não pode ser poeta é a partilha do sensível vigente, que “naturaliza” desigualdades na maneira da contagem dos corpos em comunidade. No momento não cabem maiores questionamentos a esta premissa da “igualdade de inteligências”, pois o que desejamos salientar é como esta igualdade se faz perceptível pela via da política. Assim, problematizaremos a seguir o caráter pretensamente “improvisado/espontâneo” da política (em direta associação com a metáfora teatral), e as reais possibilidades de que o sensível seja transformado pela encenação de uma situação que coloca sob suspeição a partilha problemática dos corpos em comunidade.

O caso concreto que nos ajuda a lançar luzes sobre esses dois aspectos é o da primeira



temporada da série *Papo de polícia*, exibida pela emissora Multishow, da Globosat, em 2011, e produzida pelo *Grupo cultural Afroreggae*. Sucintamente, a série toma como protagonista Roberto Chaves, inspetor da Polícia civil. Roberto (ou “Beto”, como é apresentado no programa), atuou na operação de pacificação das favelas cariocas em 2009, e seu “desafio” seria se hospedar sete dias no Complexo do Alemão (RJ), no intuito de relatar, por meio de um diário em vídeo, as vivências no local e a interação com os moradores. O resultado desta experiência foi registrado em sete episódios de aproximadamente 10 minutos exibidos em formato seriado. Nesse processo, Beto é instado a ver os moradores do Morro do Alemão como interlocutores e, por isso, dignos de serem ouvidos e considerados em uma relação de reciprocidade (ainda que, na prática, trate-se de uma atuação).

Ao longo dos episódios e das deambulações de Beto pela favela, o protagonista se esforça em não revelar para nenhum de seus interlocutores (os moradores locais), sua função profissional, ensejando estabelecer (no âmbito do cumprimento de seu contrato com a emissora) com eles outro tipo de relação, mais igualitária talvez, em que não se colocariam frente a frente um morador de periferia (historicamente acuado e desconfiado das pretensões do policial) e um sujeito blindado por um tipo de discurso (o da Corporação). Neste sentido, Beto “encena” seu papel em uma situação bastante desigual: ele finge ser “da comunidade”, enquanto os moradores de nada sabem (mas nem por isso deixam de encenar outros papéis diante das câmeras de TV). Por mais que nos sete episódios de *Papo de polícia* ele alegue ter se identificado com os moradores, o suposto campo comum construído entre eles é frágil e dificilmente resistirá aos princípios policiais que Beto carrega. Parece, além disso, que o comum que pretensamente os aproxima é delineado por Beto através de um tom melodramático e piegas, característico da narrativa ficcional:

Olha que contradição: eu vejo num menino desses que segura uma arma de certa forma uma resistência. Mas eu vejo também num cara que acorda cinco e meia da manhã com sua marmita debaixo do braço uma resistência. O que é contraditório até pra mim meu irmão, pensar nisso. Porque eu me coloquei na posição de um moleque desses. Eu sou filho da classe média. Eu não sou herói. Esses homens e mulheres, meninos e meninas que viveram sob a opressão do tráfico são heróis. Que resistem todos



*Não há aqui uma partilha política do sensível, mas uma reafirmação da divisão policial entre mundos que se relacionam por meio da violência*

os dias. São heróis. Não sou eu, não são os policiais (Depoimento de Beto coletado no sétimo episódio da primeira temporada).

Não criticamos a construção do comum via características ficcionais, mas simplesmente ressaltamos que o comum precisa ser construído e compartilhado por todas as partes em interação. Nesse caso, como os moradores definiriam um policial caso fossem instados a se colocarem sob sua pele? Como a contrapartida não ocorre e os moradores permanecem alheios ao contrato estabelecido na instância de produção do programa, seria possível dizer que esse jogo de encenação permitiria uma nova articulação do comum que vincula policiais e moradores?

Evidentemente, a “encenação” de igualdade feita por Beto é tensionada em diversos momentos ao longo da trama de *Papo de polícia*. Duas entrevistas extraídas do primeiro episódio ilustram esse processo: a primeira delas, com uma mãe que teve seu filho assassinado em um confronto com a polícia. E a

segunda estabelecida com um comerciante local ameaçado por policiais a fechar o estabelecimento. Em ambas, as denúncias e indignações dos moradores se direcionam especificamente à corporação policial. E por esta mesma razão, nos dois casos Beto Chaves se vê pressionado a revelar sua profissão. Mas não só ele revela que é policial, como também expõe claramente o quadro de sentidos que fundamenta seu julgamento acerca dos moradores de favela. No primeiro caso, o efeito desta revelação (que não ocorre totalmente), é o de forçar o protagonista de *Papo de polícia*

*A proposta do programa, desde o início, era expor o “buraco” que a imprensa não teria mostrado no processo de pacificação*



cia a questionar a mulher que denunciava os policiais por supostamente terem assassinado seu filho em um ato de covardia e injustiça. Apesar de não se alinhar explicitamente como profissional, Beto assume o “lugar de fala” do policial para questionar as posições dicotômicas que a mulher atribui a seu filho e aos agentes. Contudo, neste movimento Beto não sai impune, pois o tenso encontro entre ele e a mulher é enfocado pelo dispositivo do programa como algo que pretensamente sensibilizaria a ambos e, por meio de um abraço, demonstram que, apesar de não estarem confortáveis naquela situação, seus papéis foram remodelados. Esse abraço, em vez de torná-los próximos, parece acentuar ainda mais a distância que caracteriza seus universos.

É em cenas como essa que fica patente que por mais que se esforcem Beto Chaves e a equipe do *Afroreggae*, alguns dos litígios que

cercam a relação do Estado com as comunidades periféricas não são passíveis de solução. Acreditamos que nessas ocasiões emergem aspectos de uma politicidade sensível que transborda as imagens de *Papo de polícia*, manifestações de uma política que não anseia uma resposta determinada do espectador (como as listadas no início dessas considerações que caminham na trilha do dispositivo da série), e que nos permitem, dentro da lógica interna do programa, questionar seus regimes de visibilidade, suas ordens discursivas (que envolvem a distribuição do tempo e do espaço das cenas), bem como as identificações impostas aos interlocutores de Beto Chaves (alvos, vítimas, aliados).

Na conversa com o comerciante, Beto se vê em uma situação análoga, mas, nesse caso, ao invés de questionar seu interlocutor, não consegue se manifestar de outro modo que não com um pedido de perdão para o homem em nome da Corporação que representa, reconhecendo seu sofrimento e partilhando de sua indignação (ele promete acompanhar o caso de perto, garantindo ao comerciante sua integridade física e moral). Interessante notar que, nesses dois casos em que Beto se apresenta como policial, o comerciante encarna o cidadão de bem, trabalhador honesto que precisa ser respeitado. Entretanto, o rapaz assassinado parece se encaixar no perfil do “bandido”, de um “elemento” que provavelmente “mereceu” punição. Certamente, não há aqui uma partilha política do sensível, mas uma reafirmação da divisão policial entre mundos que se relacionam por meio da violência.

Sem ir muito além na descrição da narrativa de *Papo de polícia*, duas questões se sobressaem: se, como Beto revela em uma entrevista à Revista *Época* anterior ao lançamento da série, sua proposta com o programa era “dar visibilidade para histórias e pessoas que talvez nunca fossem conhecidas” (Depoimento, 2010), e se ele “encena” sua igualdade com os moradores para permitir que seja criado um terreno para exposição destas vozes afetadas por uma distribuição

injusta do sensível, pode-se dizer que ele “encena” de modo improvisado? Ou ainda: é possível que sua “encenação” seja de algum modo política (além de teatral)?

O grande impasse emerge nas respostas a estas duas questões, que tendem a ser negativas. Beto Chaves não atua improvisadamente. Retomando Hallward, “sem dúvida nada é mais teatral que o trabalho puramente improvisado, mas por isso mesmo não há forma de teatro (...) que não requeira habilidade ou experiência” (2009, p. 155). Assim sendo, se não dizemos que o contato do protagonista de *Papo de polícia* com seus interlocutores não é sujeito a fissuras (como ficou explícito acima nas entrevistas que o fizeram, de algum modo, rever sua posição enquanto agente do sistema de Segurança Pública), também não podemos dizer, na contrapartida, que Beto se movimenta nas cenas do programa somente através das brechas que ganham corpo em sua “encenação” espontânea. Há uma organização prévia, um interesse prévio (ou um projeto) do protagonista que materializa sua vivência na favela, ou ainda uma proposta arquitetada em sintonia com os interesses do *Afroreggae*, idealizador do programa. Como a entrevista de Beto Chaves com Jô Soares torna explícita (veiculada em 24 de março de 2011 na Rede Globo) a proposta do programa, desde o início, era expor o “buraco” que a imprensa não teria mostrado no processo de pacificação, dando “voz” ao morador das regiões alvo dos conflitos entre narcotraficantes e policiais (que ficou esquecido ao longo da operação de “tomada dos morros”). Este contraponto não desmerece a riqueza das conversas gravadas entre Beto e os habitantes do Complexo do Alemão, mas destaca que esta “riqueza” e sua possível coloração “política” só é concebível em um universo de encenações arranjadas previamente e expostas à improvisação em menor escala que Rancière supunha em sua concepção de política.

Mas se pensarmos que a trama se organiza não só revelando as fissuras do processo

de pacificação, mas também explorando, mesmo que sutilmente e sob um viés otimista, o processo estatal de implementação de políticas de reestruturação das favelas, tendo como base o programa de pacificação das favelas, abre-se outro flanco de inquietação: o que vemos se desenrolando na primeira temporada de *Papo de polícia* é uma tentativa de construção de novos sujeitos políticos que podem expor seus dramas, antes tidos como privados em situações que os conferem uma visibilidade antes ignorada (cidadãos que podem “protagonizar” e “dramatizar” suas próprias agruras) ou a presença de Beto Chaves no Complexo sinaliza um tipo de participação política dos moradores “planejada” pelos organismos instituídos (em outras palavras, aquele almejado nos planos de reestruturação urbana previstos pelo Governo)? Não parece haver uma solução fácil para esta interrogação, tal qual não fica claro se o “sensível” foi efetivamente reorganizado politicamente em *Papo de polícia* ou se o que temos em tela é tão somente uma redistribuição não problemática dos lugares e funções dos sujeitos (antes sujeitos invisíveis pelo Estado, agora cidadãos sujeitos às formas de organização social articuladas nos projetos de revitalização das favelas).

As cenas de dissenso depreendidas do programa nos revelam que o dispositivo condutor de *Papo de polícia* (fundado no ocultamento da identificação profissional de Beto Chaves com sua revelação acontecendo na maior parte das vezes somente nas situações de entrevista gravadas para o programa) promove um afastamento entre o protagonista da série e seus interlocutores do Complexo. Ao longo dos sete episódios do programa, o lugar conferido aos habitantes do Alemão é delimitado e fixado de antemão: a eles é estipulado um tempo para que falem, mas esse tempo é determinado em função das perguntas e intervenções feitas pelo condutor das entrevistas, o inspetor Beto Chaves. A imobilidade dos moradores nas cenas também é reforçada pelas diferentes dimensões do dispositivo da temporada: ora

eles são “alvos” da surpresa que lhes é reservada por Beto, que, em determinado momento, confessará a eles sua verdadeira ocupação profissional (e o espanto decorrente da revelação já é sabido de antemão por nós, espectadores), ora são os futuros “parceiros” de um pacto que Beto, enquanto agente da corporação policial, anseia selar com os moradores de periferia através de um sistema de policiamento comunitário, de modo que os habitantes são apresentados nas cenas como os futuros “aliados” dessa nova estratégia.

### Alguns apontamentos finais

Rancière não desconsidera ser necessário levar em conta o processo de inscrição e mobilização que segue o momento da ruptura e nem tampouco estabeleceu uma separação dicotômica entre ambos. Apenas ele se mostra mais enfaticamente preocupado com o processo político-estético de criação e instauração de cenas de dissenso pelos sujeitos quando desejam colocar à prova o estatuto que lhes é imposto. Desafiar regimes de classificação, visibilidade, audibilidade e disposição/controlados dos corpos e de suas habilidades e produções significa desafiar a percepção social dominante por meio de potências próprias do processo de constituição dos sujeitos enquanto interlocutores autônomos.

Há uma estética da política no sentido em que todos os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer disso e que sujeitos são capazes de fazê-lo. Há uma política da estética no sentido de que as formas novas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção de afetos determinam capacidades novas (Rancière, 2012, p. 65).

A estética da política destaca a qualidade dos homens enquanto seres falantes, que

tomam a palavra de forma criativa para gerar intervenções na ordem do sensível que divide o mundo comum entre regimes de visibilidade e invisibilidade. Ela atua na construção da cena. Já a política da estética parece evidenciar o que se desprende da cena, que perdura no desenvolvimento e aprimoramento de novas capacidades. Mas é preciso sempre nos perguntarmos em que condições os sujeitos redefinem a partilha do sensível e passam a ser vistos e nomeados como interlocutores. Um pixador pode ser momentaneamente agraciado institucionalmente com o título de interlocutor, quando de fato ainda tem sua palavra reduzida a “ruído” nas várias cenas de enunciação social. Do mesmo modo, um morador de favela e um policial podem ser momentaneamente filmados “em interlocução” por um programa de TV, ainda que, na verdade, encenem laços sociais muito determinados, aqueles que são prescritos pelas formas do mercado, pelas decisões dominantes e pela comunicação midiática.

Ainda que a ordem policial seja resistente às irrupções da política, muitas vezes cooptando-as e reduzindo-as a manifestações esporádicas, os modos de agir, ser e dizer daqueles que constituem as cenas de dissenso são modificados pela dinâmica intensa de conexões e desconexões entre os nomes e lugares que os definem como sujeitos de discurso e agentes. Como admite Rancière (2011), a política não possui terreno próprio e deve construir seu palco (stage) no campo da polícia. “Não há lugar fora da polícia, mas há modos conflitantes de fazer coisas com os ‘lugares’ que a polícia aloca: reordenando-os, reformando-os ou desdobrando-os” (2011, p. 6). Essa é uma resposta elegante para várias das questões de pesquisa aqui compartilhadas, mas seria ela suficiente?

*(artigo recebido mai.2015/aprovado mai.2015)*

## Referências

- BOSTEELS, B. Rancière Leftism, or, Politics and its Discontents. In: ROCKHILL, G.; WATTS, P. (eds.). **Jacques Rancière: History, Politics, Aesthetics**. Durham and London: Duke University Press, 2009, p.158-175.
- CITTON, Y. Political Agency and the Ambivalence of the Sensible. In: ROCKHILL, G.; WATTS, P. (Orgs.). **Jacques Rancière: History, Politics, Aesthetics**. Durham and London: Duke University Press, 2009, p.140-157.
- HALLWARD, P. Staging Equality: Rancière's Theatrocracy and the Limits of Anarchic Equality. In: ROCKHILL, G.; WATTS, P. (Orgs.). **Jacques Rancière: History, Politics, Aesthetics**. Durham and London: Duke University Press, 2009, p.140-157.
- MARQUES, A. C. S. Inter-relações entre estética e política: o papel das emoções, da experiência e da narrativa ficcional. **Compós** (GT Comunicação e Experiência Estética), 2010 (online).
- MARQUES, A. C. S. Relações entre comunicação, estética e política: uma abordagem pragmática. **Compós** (GT Comunicação e Experiência Estética), 2011 (online).
- MARQUES, A. C. S. Três bases estéticas e comunicacionais da política: cenas de dissenso, criação do comum e modos de resistência. **Compós** (GT Comunicação e Experiência Estética), 2012 (online).
- MEIRELLES, M. **Beto Chaves: o homem atrás do fuzil**. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI206254-15252,00-BETO%2BCHAVES%2BO%2BHO MEM%2BATRAS%2BDO%2BFUZIL.html>>, Acesso em: 14 de fev. de 2014.
- OLIVEIRA, A. K. C. **Agora é a vez do pixo: cenas de dissenso e subjetivação política nas relações entre pixação e arte**. Dissertação de Mestrado, UFMG, 2015.
- LELO, T.V. **A dimensão política das interações comunicativas em Papo de polícia: cenas de dissenso e reconfigurações do mundo comum**. Dissertação de Mestrado, UFMG, 2015.
- PATTON, Paul. Ranciere's Utopian Politics. In: J-P. DERANTY; A.ROSS, A. (eds.), **Jacques Rancière and the contemporary scene: the philosophy of radical equality**. London, Continuum International Publishing Group, 2012, p. 129-143.
- RANCIÈRE, J. **La Méésentente**. Paris: Galilée, 1995.
- RANCIÈRE, J. Ten Thesis on Politics. **Theory & Event**, v.5, n.3, 2001, p. 1-16.
- RANCIÈRE, J. **Aux bords du politique**. Paris: Gallimard, 2004.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO Experimental, 2005a.
- RANCIÈRE, J. Interview to BLECHMAN, M.; CHARI, A.; HASAN, R. Democracy, Dissensus and the Aesthetics of Class Struggle: An Exchange with Jacques Rancière. **Historical Materialism**, 13(4), 2005b, p. 285-301.
- RANCIÈRE, J. The method of equality: an answer to some questions. In: ROCKHILL, G.; WATTS, P. (eds.). **Jacques Rancière: History, Politics, Aesthetics**. Durham and London: Duke University Press, 2009, p. 273-288.
- RANCIÈRE, J. Sociedad del espectáculo o sociedad del cartel? In: RANCIÈRE, J. **Momentos Políticos**. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2010, p. 53-58.
- RANCIÈRE, J. The thinking of dissensus: politics and aesthetics. In: BOWMAN, P.; STAMP, R. **Reading Rancière**. London: Continuum International Publishing Group, 2011, p. 1-17.
- RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- TAMBAKAKI, P. When does politics happen? **Parallax**, v.15, n.3, 2009, p. 102-113.
- ŽIŽEK, S. The Lesson of Rancière. In: RANCIÈRE, J. **The politics of aesthetics**. London, Continuum, 2004, p. 67-79.

