

ENTRE FORMAS HARMÔNICAS DA NATUREZA E OS CONFLITOS ESTÉTICOS E SOCIAIS^I

uma resenha de *O tempo da paisagem*
de Jacques Rancière

<https://doi.org/10.26512/rfmc.v13i3.58841>

Michelly Alves Teixeira*
Universidade de Brasília

<http://lattes.cnpq.br/6860370367827142>
<https://orcid.org/0000-0002-0842-8824>
michellyteixeira@hotmail.com

* Doutoranda em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade de Brasília com estágio doutoral na École Normale Supérieure.

I O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

Para Jacques Rancière, o objeto que temos em mãos, assim como os demais objetos constantemente analisados por ele no palco político ou na composição de cenas estéticas, também se constitui por meio de conflitos e emerge da busca pela igualdade na diversidade sensível. O sintoma desse processo é a busca irrefreável pela modificação de uma configuração existente do que é perceptível nos objetos do pensamento. E na busca pela modificação destas configurações existentes, a harmonia e a desarmonia das formas, como veremos, contribuem para o conflito em torno do que a tradição define como belo e como “arte”, mas não apenas isso, pois o tumulto gerado por esse objeto não escapa ao sentido de natureza.

Palavras-chave: Tempo da Paisagem. Conflitos Estéticos. Jacques Rancière.

Para Jacques Rancière, o objeto que temos em mãos, assim como os demais objetos constantemente analisados por ele no palco político ou na composição de cenas estéticas, também se constitui por meio de conflitos e emerge da busca pela igualdade na diversidade sensível. O sintoma desse processo é a busca irrefreável pela modificação de uma configuração existente do que é perceptível nos objetos do pensamento. E na busca pela modificação destas configurações existentes, a harmonia e a desarmonia das formas, como veremos, contribuem para o conflito em torno do que a tradição define como belo e como “arte”, mas não apenas isso, pois o tumulto gerado por esse objeto não escapa ao sentido de natureza.

Para o autor, que já abordou temas semelhantes em outras obras, onde se debruçou sobre a obra de arte como objeto de transformação, seja na identificação de seus personagens, espaços e tempos, seja na implicação política dessas escolhas no cenário do regime estético das artes, o objeto a ser refletido agora é o tempo da paisagem, movido pela urgência de pensar as configurações do espaço e do tempo.

Ao ater-se a isso, é fundamental atentar-se também ao sentido de sociedade que o tempo da paisagem carrega, já que, implica, igualmente, formas de organização social. Nesse sentido, a fim de nos localizarmos, o tempo de que fala Rancière coincide com o nascimento da estética, compreendida aqui como “regime de percepção e pensamento da arte”, que contida em um *sensorium* específico, não tem por critério a perfeição técnica, mas sim uma forma de apreensão sensível. Assim como também é contemporâneo à Revolução Francesa, marcada não por tumultos institucionais, mas pela percepção da ideia de constituição de uma comunidade humana. Afinal, para o autor, é da natureza que a sociedade toma de empréstimo algumas de suas metáforas, incluindo a própria busca por harmonia.

Nesse livro, portanto, razão desta resenha, o autor discute um processo cujo tempo revela a conjunção entre a estética e a comunidade e cujo horizonte comum resulta no vislumbre “de uma revolução que não tra-

ta mais das leis do Estado ou das formas da arte, mas das próprias formas da experiência sensível” (Rancière, 2024, p. 2). Mesmo que, para isso, seja necessário percorrer um amplo escopo de conceitos que compõem o estatuto da filosofia da arte, como a especificidade do belo e do sublime, também se deve considerar categorias que, ao serem demandadas pelo pensamento, estabeleceram novos parâmetros para a análise da obra de arte. Entre elas, destacam-se o pitoresco, o grandioso, o grotesco, o realista e o naturalista, entre outros. Além de percorrer uma ampla trajetória na história do pensamento, em uma busca insaciável pelas contradições que, de uma forma ou de outra, determinam o desenvolvimento do debate filosófico acadêmico no âmbito da arte.

Partindo desse princípio, para além das exigências analíticas que conferem atributos positivos ao desenvolvimento da resenha, busca-se aqui oferecer a tese e o problema teórico dos capítulos aprofundados por Jacques Rancière, a fim de alcançar o movimento do argumento, evitando análises excedentes que, de maneira nenhuma, contribuiriam para o aprofundamento da obra do autor. Nesse sentido, a resenha tem como objetivo não só desintrinchar teses e debates subjacentes ao pensamento do autor, mas também percorrer, a contrapelo e junto dele, os acontecimentos sob uma perspectiva crítica, revelando as rupturas e descon continuidades ocultadas por uma visão linear. Assim, busca-se, por meio desse percurso, construir uma composição de cenas, tão caras a Jacques Rancière, que de acordo com as palavras do autor, permitem “perceber a gênese e as transformações de um regime da arte, bem como do mundo sensível comum que ele desenha” (Rancière, 2024, p. 2).

Natureza e imitação: o paradoxo da perfeição na arte dos jardins

No capítulo 1, intitulado “Uma recém-chegada às Belas-Artes”, Jacques Rancière nos introduz ao que há de recorrente no aprofundamento da arte do século XVII, período em que eram comuns as distinções entre o manuseio das artes mecânicas e a criação das artes liberais ou belas-artes, cuja busca frequentemente visava à imitação idealizada da natureza. Nesse sentido, o primeiro capítulo se debruça sobre a inclusão da

arte dos jardins, ou seja, a prática de dispor e organizar os elementos naturais, no universo das belas-artes, bem como sua adequação a um contexto comum à época, em que se valorizavam a qualificação do belo e a busca pela perfeição.

Para justificar essa tese, o autor articula debates teóricos sobre arte, paisagem e pitoresco, argumentando que a arte dos jardins funciona como mediadora na compreensão da natureza como fundamento para a definição de arte. Surge, com isso, um paradoxo a ser pensado: se a perfeição exigida às belas-artes pressupõe a imitação da natureza, como incluir entre elas uma arte que utiliza a própria natureza como matéria e modelo?^{II}

Rancière enfrenta esse problema recorrendo a Kant^{III}. Assim como a pintura, a arte dos jardins produziria aparências destinadas apenas ao prazer contemplativo, por meio do jogo entre elementos naturais e efeitos de luz e sombra. O conceito kantiano de jogo, no entanto, não remete a uma manipulação formal isolada, mas a um movimento que começa na natureza, passa pelas formas e culmina na atividade das faculdades mentais, configurando um convite à invenção.

Nesse contexto, nos capítulos seguintes, com o objetivo de conferir à paisagem um estatuto de pitoresca, Rancière destrincha, por meio de diversos autores, os sentidos da definição de belo e sublime. Para ele, importante lembrar, o desafio diante da grandeza da natureza não é humilhar o espírito, mas “conduzi-lo a uma potência superior de liberdade”, afinal, “se a imaginação confessa sua impotência, é para melhor mostrar ao espírito o reino do supracensível que é seu destino”

II Para que a arte dos jardins fosse considerada parte das belas-artes, precisaria superar sua função utilitária e criar composições tão idealizadas que a própria natureza, por si só, não poderia conter. É nesse sentido que Rancière questiona a possibilidade da imitação como um fim em si mesma, pois reproduzir a natureza em sua perfeição implica recriar seus traços em objetos que não são naturais, levando ao paradoxo da perfeição.

III É Kant quem introduz a arte dos jardins como uma subdivisão das belas-artes, categorizando-a como parte das artes figurativas. É possível perceber, nesse contexto, as mediações entre Rancière e Kant, bem como as bases da discussão rancièrreana sobre o jogo das formas, que estabelece uma nova forma de vida comum.

(Rancière, 2024, p. 14). Portanto, partindo deste pressuposto, veremos aproximações e limites entre o seu pensamento e o deslocamento desencadeado por Kant na construção das relações entre natureza e arte, e o que torna essas relações possíveis.

A natureza como artista: paisagem pitoresca e a busca pela harmonia na diversidade

No capítulo “Cenas da natureza”, Rancière desloca a relação entre arte e natureza ao afirmar que esta não é apenas modelo de imitação, mas artista. A partir dessa ideia, a natureza passa a ser norma, oferecendo cenas que tocam o observador não por seus resultados formais, mas pela ligação entre seres, gestos e paixões, cuja causalidade reconhecemos. Trata-se, portanto, da novidade, cuja a natureza é artista porque produz cenas. Esse deslocamento rompe o paradigma anterior, no qual imitar a natureza significava obedecer a regras rigorosas de composição, já que quando ela própria cria, sua arte se manifesta como liberdade^{IV}. Porém, essa liberdade supõe uma unidade, a sua “energia livre” não é caos, mas organização espontânea que combina variedade e coesão, uma harmonia, portanto, na heterogeneidade das formas.

O desafio, então, consiste em compreender como a natureza pode ser simultaneamente livre e una. Para isso, Rancière toma como referência os jardins ingleses, que se opõem à geometria rígida do modelo francês. A paisagem inglesa, para ele, oferece um espaço sem controle centralizado, aberto à imaginação, sustentado por três características: *vastness* (que amplia mentalmente a cena), *intricacy* (que conduz o olhar por movimentos variados) e a linha serpentina, que, na teoria de Burke, torna-se um critério do belo. Esse conjunto culmina em uma estética do jardim inglês, ilustrada por espaços como o Jardim de Stowe, o Parque

IV Enquanto os antigos exaltavam o campo como cenário idealizado, os modernos admiram a natureza como um todo, incluindo o simples e o acidental. Assim, “a natureza como potência una que se exprime nos encantos do campo” se torna central.

de Painshill e o Jardim de Leasowes^V. Neles, aquilo que está fora da visão torna-se motor da imaginação, transformando o belo em sublime. No entanto, indo além, Rancière identifica algo nessa oposição burkiana entre beleza e terror: o pitoresco, que oferece modelos de composição não porque a natureza deseja fazer arte, mas precisamente porque não a deseja. Assim, suas cenas fornecem exemplares perfeitos para que a arte se aproprie, organizados por duas operações fundamentais, a divisão em partes e arranjo em um todo. Nesse sentido, a paisagem pitoresca manifesta a natureza em plena liberdade, portadora da justa unidade do diverso por meio do contraste^{VI}, como veremos nos capítulos adiante.

Uma tensão entre o belo, o sublime e o pitoresco: como a natureza se torna objeto de pintura

Em “A paisagem como pintura”, Rancière afirma que compreender a paisagem exige reconhecer que a natureza possui uma organização estética própria, anterior a qualquer intervenção humana. Para ele, o que está em jogo não é transformar a natureza em objeto passivo da pintura, mas perceber seu dinamismo: luzes, sombras, cores, texturas e composições que se produzem espontaneamente e podem ser artisticamente interpretadas, afetando a percepção do espectador. É, nesse sentido, que a partir de Kant, Rancière argumenta que a arte dos jardins é um desdobramento da pintura não por imitar seus temas, mas porque deve ins-

V Importante reforçar que alguns exemplos citados pelo autor ao longo do livro tornam a discussão mais clara por meio das ilustrações apresentadas. Essas ilustrações podem ser de ordem figurativa, como pinturas de artistas que retratam com precisão a geometria das formas dos jardins, ou de ordem literária, como descrições de experiência do sublime em poemas, cartas e narrativas de viagem.

VI Para aprofundar esse ponto, Rancière remete ao debate entre Gilpin e Price, cujas posições tensionam o conceito de pitoresco. O que emerge daí é uma ordem natural que rompe divisões artificiais da propriedade e da arte, configurando um espaço familiar partilhado, sem linhas que separam ou hierarquizam. Esse universo irregular funda uma simpatia geral, ou seja, o olhar sensível capaz de tornar uma cena digna de ser pintada.

pirar-se na maneira como a natureza compõe inconscientemente suas formas.

Desse modo, o exercício fundamental consiste em aprender a ver ao de-ter-se diante de fenômenos aparentemente insignificantes, reconhecer neles o trabalho da natureza e, por fim, compreender que é esse trabalho que a arte deve imitar. Esse aprendizado, longe de ser evidente, constitui uma nova educação do olhar. Afinal, observar as formas naturais exige esforço semelhante ao do pintor que percorre a natureza em busca de um tema. Para que haja pintura, portanto, antes é preciso identificar a ação que organiza a cena, assim como planos que definem fundo e relevo. Contudo, esse reconhecimento não ocorre sem a imaginação, já que em determinado ponto, ela é convocada a completar o que a paisagem oferece.

Tal transformação do olhar provoca, segundo Rancière, uma alteração no próprio regime da arte. Isto, para ele, é o que aproxima a arte dos jardins da pintura, por exemplo, distinguindo-a de práticas como arquitetura e escultura, que traduzem ideias por meio de volumes sólidos. A dimensão pictórica do jardim, no entanto, preserva a unidade do conjunto e produz um pitoresco que individualiza, no espetáculo sensível de campos, bosques, colinas e lagos, uma cena dotada de dramaturgia específica, articulada pelo contraste. É nesse processo que o artista identifica aparências sensíveis, e a tela funciona como prolongamento do olhar, acionando outro olhar artístico. Com isso, para o autor, a arte já não busca produzir formas perfeitas, mas formar um modo de sentir e olhar, ampliando o efeito de simpatia atribuído à natureza. Logo, essa percepção torna-se experiência estética porque a natureza excede o que é visível, ela, portanto, sugere um sentido que se conecta ao sublime.

Quando, e, aqui, encontra-se a tese determinante que confere validade às formas de percepção, a potência da natureza ultrapassa a cena representada, o artista não consegue traduzi-la integralmente. Contudo, essa impotência é compensada pela imaginação, mas não a do artista que compõe temas ideais, mas a do espectador, que deve prolongar a força natural insinuada pelo quadro. A virtude da pintura, então, consiste em sugerir essa totalidade não dada, exercitando a imaginação para ul-

trapassar o visível e projetar-se além do dado. Com isso, a imaginação, nesse contexto, entra em um estado de contínuo reforço, inapta a abarcar a totalidade do infinito, tornando-se necessário recorrer à razão. Entretanto, se a razão também não tem domínio do universo suprasensível, e isso escapa ao espírito, confirma Rancière, o resultado disso é a percepção de ineficácia do espírito ao se ver diante de sua própria limitação, ao experienciar uma espécie de humilhação diante do inconcebível.

A paisagem como metáfora política: igualdade, estética e organização social

Em “A paisagem como metáfora política”, Rancière analisa como a paisagem serve para pensar a organização social, aproximando as estéticas dos jardins e da pintura das formas políticas. Para ele, isso configura um problema, que surge quando se tenta transpor a harmonia estética para a vida coletiva. Tal paralelo, como veremos, direciona a discussão a um debate acerca das limitações da paisagem em oferecer um cenário idealizado, como defendido por Burke, Price e Knight. O exemplo disso, portanto, conduz ao fracasso dessa concepção diante de acontecimentos como a Revolução Francesa, cujo conflito revela a impossibilidade de converter hierarquias sociais em um equilíbrio harmonioso, isento de tensões.

Para ele, Burke interpreta a ordem aristocrática inglesa como extensão da paisagem, um espaço coletivo apaziguado, onde a liberdade parece ordenada e hereditária. Essa visão ignora, no entanto, o *parliamentary enclosure*, que eliminava espaços comunitários, convertendo o jardim inglês em instrumento de exclusão. Assim, a paisagem funciona como legitimadora de desigualdades, sustentando a dominação sob a aparência de harmonia. Rancière, importante reforçar, identifica, nesse momento, o limite da metáfora: se a paisagem reflete a ordem social, ela

tanto projeta ideais de igualdade quanto justifica privilégios^{VII}. Aqui, para ele, o “gênio do lugar”, entendido como força livre que organiza a paisagem, tem paralelo com o “espírito das leis” que organiza a sociedade. Porém, sob essa suposta harmonização, coexistem exploração e dominação, evidenciadas pelos projetos de Brown, que substituem a diversidade orgânica, *intricacy*, por isolamentos que reforçam a separação entre proprietários e comunidade.

O que isso confirma é que a criação de grandes parques, impulsionada pelo desejo privado dos aristocratas e amparada pelo governo, institui um nivelamento que não democratiza, mas elimina os espaços comuns. O resultado, nesse caso, é a produção de um horizonte unificado que apenas evidencia a pobreza generalizada da população, ao mesmo tempo em que reafirma o poder da elite. Dessa tensão, contudo, emergem duas concepções políticas da paisagem fundamentais para Rancière: uma que preserva as hierarquias e outra que imagina uma harmonia social pela integração dos elementos, ambas apoiadas em modelos pictóricos.

Partindo disso, Rancière mostra que os jardineiros inspirados pelos pintores procuram essa integração. Para ele, os pintores valorizam a diversidade de objetos que compõem o quadro e rejeitam tanto a uniformidade quanto a rigidez, pois o interesse pictórico depende dessas formas de relação entre elementos distintos. Burke, Price e Knight associam o equilíbrio social à unidade tonal do quadro, e, para eles, a coexistência das classes deveria refletir a fusão pacífica das diferenças alcançada na pintura e nos jardins. Entretanto, a Revolução Francesa interrompe esse programa ao não criar uma “paisagem comum”, mas desencadear um confronto que expõe o conflito de interesses, destruindo a ideia de uma harmonia natural entre classes. Isso confere a Rancière justificar que a mesma estética que fornece o sonho político de fusão pacífica demonstra sua impotência quando aplicada à realidade, levando à conclusão de

VII A paisagem não é apenas uma composição natural ou estética, mas também um reflexo de valores e estruturas de poder, pois “há um espírito das leis, um conjunto de maneiras de ser sobre o qual repousa a força real da legislação” (Rancière, 2024, p. 72).

que apenas as artes seriam capazes de realizar essa composição ideal que a política promete, mas não sustenta.

Portanto, a arte dos jardins opera em ambas as dimensões: dissolvendo barreiras visíveis e projetando um horizonte de igualdade que configura a percepção de um mundo comum. Ainda que Kant diferencie belo e sublime, e este último não ofereça modelo para uma ordem comunitária, o sublime revela a potência da liberdade racional que ultrapassa a natureza. Ele não funda uma comunidade sensível, mas um “reino dos espíritos”, reforçando o abismo entre o sonho político de igualdade e a experiência estética que apenas o anuncia.

Epílogo: Hegel, o sublime e a natureza excluída

No epílogo apresentado por Rancière, que vem bem a calhar, devido ao esforço apresentado de conferir um sentido para a paisagem pitoresca, ele se debruça, para justificar de maneira simples, mas não adverso, devido a dimensão complexa, um dos debates mais intensos ao longo da história da estética. No século XVIII, filósofos como Kant e Hegel ofereceram visões contrastantes sobre a relação entre arte e natureza, refletindo diferentes concepções sobre a função da arte e sua autonomia.

Como vimos, Kant incluiu a arte dos jardins no domínio das belas artes, associando a ela à experiência estética do belo e do sublime. Em contraposição a isso, Hegel, décadas depois, não só rejeita essa inclusão, como argumenta que a arte tem por objetivo justificar sua origem espiritual, sem imitar a natureza. É importante reforçar as especificidades desta discussão porque além de não se restringir à estética dos jardins, ela revela uma transformação ampla no pensamento filosófico sobre a arte, sua relação com a natureza e com o espírito.

Para tanto, Rancière confirma que, ao contrário de Kant, que vê nos jardins a ponte entre belo e sublime, Hegel reduz a paisagem à mera funcionalidade, negando-lhe qualquer papel no aperfeiçoamento do espírito. Para ele, a unidade estética da paisagem não provém de uma “natureza artista”, mas do olhar humano, que organiza a diversidade

em um “sentimento de conjunto” (Rancière, 2024, p. 90). Consequentemente, a beleza só interessa à estética quando transformada pelo espírito, e, neste momento, a natureza só possui valor artístico quando mediada pela atividade humana^{VIII}.

Essa separação, com isso, implica uma reconfiguração do sublime. Diferente de Kant, Hegel não o entende como experiência de exaltação diante da natureza. Para ele, o sublime pertence unicamente à esfera da arte, pois apenas o espírito possui a potência de expressar aquilo que escapa ao sensível. Daí decorre o paradoxo central que Rancière assinala: a arte sublime busca exprimir o ilimitado, mas falha, porque “a significação espiritual não pode se figurar em nenhuma forma visível” (Rancière, 2024, p. 91). A grandeza do espírito manifesta-se, então, como impossibilidade de representação, o que mina os fundamentos da estética tradicional baseada em modelos, cópias e fronteiras claras entre funções artísticas.

Nesse sistema, o artista se torna paradoxal, uma vez que cria sem intenção de fazer arte e só é artista “na medida em que não o era” (Rancière, 2024, p. 94). Aqui, portanto, a distinção entre arte e não arte torna-se instável porque ao excluir a natureza do domínio da arte, Hegel fortalece a autonomia do espírito, mas não consegue erradicar completamente aquilo que exclui. Ou seja, a arte, subordinada ao espírito, continua dependente de condições materiais, coletivas e sensíveis que lhe dão forma. É nesse ponto que Rancière o contradiz: a “não arte” permanece estrutural, porque a obra não nasce de uma interioridade pura, mas de uma forma de vida que produz arte sem a intenção de produzi-la (Rancière, 2024, p. 95).

VIII É por isso que, Rancière reforça, mesmo ao valorizar a “prosa da vida” retratada pelos pintores holandeses, Hegel não toma como ponto de partida as paisagens naturais, mas sim os testemunhos da atividade humana: servos, mulheres, o brilho do metal, camponeses fumando cachimbo, sujeitos jogando cartas, etc. Isso o aproxima, em certa medida, dos teóricos da mimese, pois, para ele, o valor de uma obra de arte não está na representação da natureza em si, mas na representação da atividade humana.

Logo, a arte segue indispensável sempre que o espírito necessita figurar-se sensivelmente para transformar o real^{IX}. Afinal, “há arte em qualquer lugar onde o espírito [...] tem necessidade de se dar uma figura, onde ele deve buscar os elementos dessa figuração na realidade mais prosaica” (Rancière, 2024, p. 95). E, essa continuidade se deve à técnica, que reintroduz o legado da indistinção: a mistura entre arte e não arte, antes expressa nos jardins e paisagens, reaparece como efeito de processos produtivos coletivos e materiais. Com isso, a tentativa hegeliana de libertar a arte da natureza produz o efeito contrário, pois termina por absorver aquilo que tentou excluir. Assim, como conclui Rancière, o espírito “colhe o seu legado” e reintegra à arte a indistinção entre o que é e o que não é arte (Rancière, 2024, p. 97).

Portanto, ao apresentar a visão de Hegel, o que Rancière mobiliza é o pensamento em direção a um outro ponto de ruptura, que se afasta das concepções anteriores. Diante disso, fica claro que, por mais que haja um esforço para afastar a natureza da arte, isso não é possível, devido a sua forte influência, uma vez que a criação artística depende de formas sensíveis e da experiência coletiva. Nesse contexto, fica evidente, como vimos, que Rancière permanece na mesma tese que fundamenta seu pensamento em outras obras: a busca por formas de transformação social mediado pela arte. Logo, ao fazer uso da paisagem como objeto do pensamento, fica provado que, a partir da indistinção entre arte e não arte, presente tanto na técnica quanto na arte revolucionária, o que prevalece é a concepção da arte que nunca se desprende do mundo material.

IX Diversos são os exemplos defendidos por Rancière, mas no epílogo, o mais sintomático continua sendo a arte da Rússia revolucionária, que, segundo Rancière, se insere nesse projeto ao apresentar uma arte funcional e transformadora. Para ele, essa arte revolucionária não se limita às formas tradicionais, mas se manifesta em cartazes, quiosques e placas, que se tornam veículos para expressar um espírito voltado à construção de um mundo igualitário e sem propriedades.

Conclusão

Ao percorrer o trajeto que define a grandeza da natureza, como um afastamento da redução do espírito, mas como forma de “conduzi-lo a uma potência superior de liberdade”, Rancière nos apresenta um cenário em que a natureza é artista. Nela, de acordo com suas palavras, para que a paisagem seja representada enquanto cena, é necessário que “os personagens desempenhem ações e nos tornem sensíveis por meio de sua expressão de sentimentos e paixões cuja ligação causal reconhecemos” (Rancière, 2024, p. 19). Isso confere uma certa originalidade ao pensar o espaço, o que, em *O tempo da paisagem*, quer dizer que há, por trás de um certo movimento, como vimos, uma ordem natural que rompe com as divisões artificiais, sejam aquelas desencadeadas por um regime representativo da arte, seja pela propriedade que isola e hierarquiza. Essa dimensão pitoresca, de não só compor a paisagem, mas também de olhar para ela, contém um universo familiar partilhado, composto por caminhos igualmente abertos a todas e todos; daí sua dimensão una, destituída de uma linha de separação. Nesse cenário, ela faz parte de um espaço livre em sua irregularidade, no qual o olhar sensível do homem percebe e transforma algo digno de ser interpretado e transformado.

O que a obra de Jacques Rancière nos apresenta mais uma vez, e, acima de tudo, nos faz pensar, são as novas formas de percepção do sujeito e os mecanismos de transformação utilizados, voltando-se para o tempo de que faz parte e para o espaço em que se encontra. Nesse sentido, não é estranho aos leitores do autor identificar, em afirmações como a de que impotência do artista diante da natureza é, assim, compensada pela imaginação, “não mais a imaginação do artista, que inventa temas e compõe cenas segundo as normas da natureza ideal, mas a imaginação do espectador, que deve sentir e traduzir essa potência da natureza que atravessa o quadro onde estão encerradas tais representações” (Rancière, 2024, p. 49), uma aproximação com outras obras em que o autor também confere ao artista um novo olhar diante do objeto, seja ele o cinema, a literatura, a fotografia, a dança ou a música. Isso confirma a ideia de que não importa o objeto, mas as formas de percepção

que transferem ao sujeito o poder de transformação. Portanto, é o espectador, através da imaginação, quem dá continuidade à potência da natureza^X. É essa habilidade que sugere e desperta no espectador a força da natureza, criando um espaço onde ela pode desencadear uma experiência estética, uma vez que “a virtude da pintura é desenhar os esboços dessa totalidade não dada e exercitar a potência da imaginação, que consiste em ultrapassar aquilo que o olho percebe e projetar-se além do dado” (Rancière, 2024, p. 50). No entanto, como vimos, a intervenção de Hegel radicaliza essa disputa, uma vez que, no contraste que há entre o sublime hegeliano e o kantiano, abre-se um horizonte que sustenta a tese de Rancière de que a arte continua essencial, onde o espírito ainda precisa de formas sensíveis para se expressar e transformar a realidade.

Como ele justifica, “há arte em qualquer lugar” (Rancière, 2024, p. 95). Ao apresentar a visão de Hegel, o que Rancière mobiliza é o pensamento em direção a outro ponto de ruptura, que se afasta das concepções anteriores. Diante disso, fica claro que, por mais que haja um esforço para afastar a natureza da arte, isso não é possível devido à sua forte influência, uma vez que a criação artística depende de formas sensíveis e da experiência coletiva. Nesse contexto, é notável que Rancière permanece na mesma tese que fundamenta seu pensamento em outras obras: a busca por formas de transformação social mediadas pela arte. Ao fazer uso da paisagem como objeto do pensamento, fica provado que, a partir da indistinção entre arte e não arte, presente tanto na técnica quanto na arte revolucionária, o que prevalece é a concepção de que a arte nunca se desprende do mundo material.

Nessa operação, não nos escapa o efeito dessa perspectiva em que a arte dos jardins opera em dois níveis: primeiro, dissolvendo barreiras visíveis; segundo, mantendo a percepção de um mundo comum, ao criar o horizonte de igualdade. Essa configuração contribui para formas de percepção de um mundo comum que reforçam a experiência simbólica

X Como reforçado em *O espectador emancipado*, o que excita a imaginação é o seu poder de criar, “não como o vago devaneio suscitado pela paisagem ou pela tela, mas como o trabalho que elas exigem: aquele que ‘exalta a ideia’ ao fazer ver as coisas não vistas”. Desse modo, “a imaginação não vai mais da ideia à forma que a realiza. Ela vai do efeito experimentado à sua ideia ainda indeterminada” (Rancière, 2024, p. 51).

de um mundo partilhado, conferindo-lhe um sentido de igualdade e de partilha tão caros a Jacques Rancière.

REFERÊNCIAS

RANCIÈRE, Jacques. *O tempo da paisagem*. Tradução de Pedro Taam. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2024.

Recebido em 02 de julho de 2025

Aprovado em 29 de outubro de 2025

Publicado em 20 de fevereiro de 2026

RFMC