

MODERNIDADE E REGIME ESTÉTICO DAS ARTES

Pedro Hussak van Velthen Ramos
UFRRJ

Resumo: Quando consideramos a formulação "regime estético das artes", o que está em jogo é o fato de que nem sempre a arte foi apreendida sob a esfera da estética. Rancière delimita outros dois regimes de identificação das artes na história do ocidente, o ético e o representativo. A estética, que estabelece a recepção das obras no âmbito da sensibilidade e produz as categorias de sua análise, no entender de Rancière, embora tenha nascido como uma ciência, tal como definida por Alexander von Baumgarten, deve antes ser entendida como um a priori histórico que dá as condições ao mesmo tempo materiais e perceptivas da arte a partir do século XVIII. Os modos de circulação das obras, os seus sistemas de legitimação, as suas categorias de avaliação, tudo isso deve ser considerado no modo de abordagem das obras. Um regime, portanto, não sendo uma teoria, mas um conjunto de condições historicamente dadas, promove portanto uma determinada forma que pode mudar historicamente. Assim, esta comunicação pretende sustentar que o método histórico-crítico de Rancière - o qual aborda não apenas as obras, como também as condições de possibilidade de sua identificação em determinado momento histórico - pode justamente ser confrontado com toda uma tendência da estética atual que tende a desconsiderar a dimensão da história da estética na forma de analisar as obras de arte.

Palavras-Chave : Jacques Rancière, estética, filosofia francesa contemporânea, arte política, dissenso

Abstract: When one considers the formulation "the aesthetic regime of art", what is at stake is the fact that art has not always been apprehended under the sphere of aesthetics. Rancière delineates other two art identification regimes in Western history, the ethical and the representative. Aesthetics, which establishes the reception of works in the context of sensitivity and produces the categories for their analysis, in Rancière's understanding, despite being born as a science, such as defined by Alexander von Baumgarten, must before be understood as a historical a priori which sets the material as well as the perceptive conditions of art since the XVIII Century. The means of circulation of works, their legitimation systems, their evaluation categories, all this must be considered in the way one approaches the works. A regime, therefore, no being a theory, but a set of historically given conditions, promotes therefore a determined way which can be changed historically. Thus, this communication aims at supporting that Rancière's historical-critical method - which approaches not only the works but the possibility conditions of their identification in a determined historical moment - may justly face with a whole present aesthetic trend that wants to disregard the dimension of the aesthetics history in the analysis of artworks.

Keywords: Jacques Rancière, Aesthetics, Contemporary French philosophy, Political art, Disagreement

Uma das contribuições de Jacques Rancière para debate contemporâneo em estética pode ser entendida da perspectiva do método. Trata-se de retomar, com os “regimes de identificação das artes”, um modelo histórico-crítico que se contrapõe, mesmo que não seja o seu objetivo declarado, a certa tendência, crescente nos debates atuais no campo da estética, da filosofia analítica, que, de uma maneira geral, desconsidera, com base em uma distinção entre fazer “filosofia” e “história da filosofia”, o pano de fundo das constelações históricas em que a arte se insere. Quando parte de proposições para analisar seus desdobramentos lógicos, a abordagem da filosofia analítica em estética retira-lhe o que é mais fundamental, a saber, a *experiência sensível* que deve acompanhar toda abordagem conceitual da obra de arte. Dado que a obra, na perspectiva de Rancière, não pode ser “purificada” dos discursos, afetos e percepções que a acompanham, toda visão que acredita que o objeto encarna as propriedades pelas quais é possível chamá-lo de obra de arte independente do tecido sensível em que ela se insere está aqui descartada. Não uma visão essencialista da obra, mas em consonância com um modelo de ligado à filosofia transcendental – que segundo Kant não se ocupa de objetos, mas do nosso modo de conhecê-los – os regimes das artes aparecem como as condições de possibilidade de identificação de um objeto singular *como* obra de arte.

No entanto, se o modelo de pensamento é kantiano, a questão não é a análise da capacidade cognitiva do sujeito, mas do conjunto de fatores intelectuais, sociais, culturais, históricos que constituem este ou aquele modo de identificação da arte. Por isso, é justa a aproximação do regime rancieriano com a noção de *epistémê*, tal como apresentada no livro *As Palavras e as coisas* de Michel Foucault¹, ou seja, "aquilo que, numa dada época, recorta na experiência um campo de saber possível, define o modo de ser dos objetos que aí aparecem, arma o olhar cotidiano de poderes teóricos e as condições em que se pode sustentar sobre as coisas um discurso reconhecido como verdadeiro." (Foucault, 2017, p. 219) Como é sabido, Foucault determina três *epistémês* como *a priori* históricos que constituíram o *pano de fundo* a partir do qual poderia

¹ Rancière diz que deve a Foucault “uma atitude que consiste em se perguntar não mais o que fazia pensar, ou sobre o que repousava o pensamento, mas o que fazia que tal coisa fosse pensável, que tal enunciado fosse formulado. Eu retive dele a ideia que o que é interessante é pensamento atuando nas práticas, nas instituições, o pensamento que participa na paisagem do que é. E eu retive dele também uma certa disjunção entre o que chamamos de teoria e prática, a ideia de que as articulações não fazem sobre o modo de uma teoria que se aplica, de um saber sobre a sociedade, mas muito mais sob a forma de encontros entre formas de discursos e de práticas que se elaboram em lugares diferentes.” (Rancière, 2012e p. 90)

florescer na Europa a constituição dos saberes: a renascentista (séc. XVI); a clássica (séc. XVII) e a moderna (séc. XX).

Naturalmente, o pano de fundo ao qual Rancière interessa-se é o pensamento das condições que permitem a formação dos modos de identificação das artes e não a constituição dos saberes em geral, mas, tal como as *epistémês*, também são considerados três regimes históricos: o ético, o representativo ou poético e o estético. Embora seja possível pensar uma correspondência entre os regimes e épocas históricas determinadas – a antiguidade, o renascimento e a modernidade –, não se trata de uma evolução dos momentos: “o regime estético das artes não opõe o antigo e o moderno. Ele opõe mais profundamente dois regimes de historicidade” (Rancière, 2014, p. 35). Assim, não se trata de pensar a história da arte a partir das rupturas artísticas, baseadas em um elemento formal, ou no “estilo”, mas justamente a própria constituição da historicidade, o que faz com que o regime estético não se baseie em um sentido unívoco de arte, como é o caso do regime representativo, mas nas decisões de como se interpreta e re-interpreta a obra, produzindo uma co-presença de temporalidades heterogêneas (Rancière, 2014, p. 37).

O que é um regime? Em primeiro lugar, é importante destacar, em se tratando do pensamento de Rancière, que este é um termo que pertence também ao universo político, podendo significar o próprio ato de governar como também o sistema de governo em vigor, como por exemplo, "regime monárquico" ou "regime parlamentarista". No entanto, todo o espectro semântico do termo ajuda a compreender o que se tem em vista como a ideia de uma de regulamentação, como por exemplo, quando se fala em um "regime geral de seguridade social", ou então em certas ciências em que ele é usado como o conjunto das condições gerais que definem os processos de certos fenômenos, tal como "regimes das chuvas".

No entanto, para entender a formulação rancieriana, talvez seja interessante recorrer a uma sentença negativa: o regime *não* é uma teoria. O desdobramento desta afirmação, em princípio, contradiz a própria constituição do pensamento estético que, no esforço de disciplinarização típico do século XVIII, foi definido como uma “Ciência do Belo”². Ocorre que a disciplina ultrapassou o seu próprio limite e ganhou a esfera

² Para Rancière, embora o livro de Alexander Baumgarten, *Estética*, publicado em 1750, seja considerado como o marco do surgimento do pensamento estético, ele ainda não posiciona certos objetos como pertencentes à esfera da arte, o que só vai ocorrer no idealismo pós-kantiano e no romantismo. "Estética designa", antes, a ciência do conhecimento sensível que, pertencendo a uma esfera "inferior", não pode

social: "a palavra estética não reenvia a uma teoria da sensibilidade, do gosto e do prazer dos amantes de arte. Ela reenvia ao modo de ser específico do que pertence à arte, ao modo de ser dos seus objetos" (Rancière, 2014, p.31)³. A questão é entender como historicamente a estética veio a constituir-se como um pensamento, o que ocorreu a partir do século XVIII quando a sensibilidade foi erigida como horizonte da compreensão da arte. Assim, a obra *nem sempre* foi apreendida a partir deste regime particular posto que outros regimes, o ético e o representativo, foram também modos históricos de identificação das artes.

Não sendo uma "teoria", mas, antes muito mais, uma noção *difusa* que opera socialmente, agregando os discursos, as percepções, as emoções e as categorias de pensamento a fim de fornecer certos parâmetros que guiam a compreensão da arte, o regime estético é a maneira a partir da qual se compreende a arte no ocidente desde o século XVIII.

Os regimes

O regime ético é caracterizado como um regime de *imagens* as quais são consideradas quanto à sua origem a fim de verificar a conveniência ou não de apresentá-las a certo público. Não apenas a normatização que Platão propõe no livro III d'*A República* dos mitos contados nos ginásios deveriam ser previamente analisados com vistas ao seu conteúdo moral, como também toda a discussão teológica sobre a proibição ou não das imagens no contexto religioso pertence ao regime ético. Em *Partilha do sensível*, Rancière discute os três regimes, mas, de um modo geral, é possível afirmar que o "regime ético", no todo de sua obra, não tem a mesma importância em relação à discussão sobre a passagem do regime representativo para o regime estético porque ainda não encontramos ali propriamente um processo de identificação da arte como tal, mas apenas um regime que regula o conteúdo de verdade de certas imagens (Rancière, 2014, p. 27).

Sem dúvida, a delimitação do que se entende no ocidente por arte foi realizada pelo regime representativo. Rancière considera que o ponto de inflexão para a formação desse regime foi a reabilitação, na *Poética* de Aristóteles, da *mimésis* contra a sua redução feita por Platão a um mero simulacro, cuja ilusão desviava do caminho da

designar senão conhecimentos "confusos" em oposição aos conhecimentos "claros e distintos" do conhecimento racional. Cf. Rancière, 2011, p. 12.

³ As citações em português são traduções minhas a partir das edições francesas indicadas na bibliografia.

verdade (Rancière, 2014, p. 28). Se, preocupado com a formação pedagógica da cidade, Platão condenava a poesia por se apresentar como um discurso que fala do que não sabe e embaralha a partilha que define as funções e ocupações na *pólis*, Aristóteles, por seu turno, define a *mimésis* como uma atividade como outra qualquer, argumentando que todo seu potencial negativo para a cidade seria neutralizado uma vez que se soubesse que não se está diante não da própria realidade, mas de uma *representação*. Assim, a Tragédia pode mesmo significar uma formação para a política, pois não representa o que aconteceu, mas o que poderia acontecer, e a catarse provocada no público diante do sofrimento poderia levar o cidadão a agir de forma virtuosa na cidade, evitando a *hýbris* que levou o herói a seu destino trágico.

Mais tarde, o Renascimento vai transformar a afirmação aristotélica de que a arte imita a natureza em uma missão para a obra e para o artista, nomeadamente, representar o real. A noção *imitatio*, a tradução latina para *mimésis*, aponta para a compreensão de que sendo o mundo guiado por princípios racionais, seria preciso conhecer as regras de composição baseadas em princípios matemáticos para dar uma imagem verdadeira do mundo. Com tal concepção, o Renascimento criou um campo próprio para a arte como atividade socialmente reconhecida, emancipando o artista, que passa a ter um *métier* com técnicas e materiais que lhe são próprios, da figura do artesão na medida em que passa a ser considerado um criador dotado de uma inteligência superior em relação aos que se ocupam apenas de trabalhos manuais. No regime representativo, a arte sai do plano das *artes mecânicas* – que pressupunham uma atividade voltada para a prática e não para a “estética” – e passa às *artes liberais*, em cuja categoria os humanistas italianos colocaram a pintura e a escultura, dando-lhes nova estatura na hierarquia social em relação ao trabalho artesanal (Rancière, 2012, pp. 29-30).

Já o regime estético é caracterizado basicamente pela ruptura com as hierarquias estabelecidas pelo regime representativo, identificando a obra de arte em sua singularidade, fora de qualquer gênero ou tema que lhe seria próprio. No Prelúdio de *Aisthesis*, pode-se ler:

O termo *Aisthesis* designa o modo de experiência segundo o qual, há dois séculos, percebemos coisas muito diversas por suas técnicas de produção e suas destinações como pertencendo conjuntamente à arte. Não se trata da 'recepção' das obras de arte. Trata-se do tecido de experiência sensível dentro do qual elas são produzidas. Estas são condições completamente materiais – lugares de

performance e exposição, formas de circulação e de reprodução –, mas também modos de percepção e os regimes de emoção, categorias que as identificam, modelos de pensamento que as classificam e interpretam. Estas condições tornam possíveis que palavras, formas, movimentos, ritmos sejam sentidos e pensados como a arte. (Rancière, 2011, p. 10)

Um regime de identificação só pode se formar uma vez que se crie, em torno da obra, um *tecido sensível* que é tramado tanto pelos aspectos objetivos das condições materiais, que permitem que a arte apareça como fenômeno social, quanto pelo lado subjetivo dos regimes de emoção e modelos de pensamento sobre a arte. No primeiro caso, é preciso considerar que a obra de arte não pode ser conceituada como um objeto isolado do mundo em que ela insere-se porque também as instituições e os discursos legitimadores pesam na sua definição. De mais a mais, o contexto que daí resulta prefigura, de certo modo, a fruição estética do público, pois não apenas a dimensão espacial – lugares de performance e exposição – como também as palavras de críticos e curadores formam o ambiente que possibilita que um conjunto de objetos extremamente diferentes entre si sejam reconhecidos como arte.

Entretanto, embora seja um aspecto importante, não se pode reduzir a percepção da obra de arte apenas aos discursos legitimadores e institucionais, tal como quer certa sociologia da arte que se atém apenas às disputas simbólicas de poder no mundo da arte já que, em grande medida, tal redução sociológica infantiliza o espectador por considerá-lo completamente capturado pelas instâncias legitimadoras, tornando-o incapaz de produzir um julgamento estético próprio a partir de sua experiência singular. Considerar, como faz essa abordagem sociológica, que o acesso à cultura reduz-se apenas a um sinal de distinção social significa recusar-se a pensar o poder da arte enquanto produção de subjetividade⁴, independente da classe social a qual o sujeito pertença. Por isso, todo o esforço do pensamento de Rancière, pelo menos desde *A noite dos proletários*, é o de mostrar como fruição artística pode justamente diluir as fronteiras que separam a dita cultura burguesa refinada e a cultura popular.

É assim que além de estabelecer as condições de exposição da obra, o regime estético também define os regimes de emoção e os modelos de pensamento, posicionando, no primeiro caso, as coisas da arte como pertencentes à esfera da *sensibilidade*, o que engendra uma forma de pensar diferente daquelas comandadas

⁴ Para a crítica de Rancière à sociologia da arte de Pierre Bourdieu, ver a introdução de *Malaise dans L'esthétique*. Rancière, 2004. *Entrevista com Jacques Rancière*. Revista Aisthe, vol. VII, no. 12, 2013, p. 108.

unicamente pela razão – a ciência e a filosofia – e incorpora a intuição e a criatividade como elementos a serem considerados na formação do conhecimento. Na realidade, a estética liberta o sensível do acordo que o aprisiona a determinadas regras, como acontece no regime representativo, o que não significa que com isso ele tenha se tornado o *sensorial*, ou seja, uma pura informação ou um puro estímulo produzido pelo sentido. O sensível, ao contrário, já chega prefigurado pelo sentido, que, engendrando uma relação entre o dito e o não-dito; o visível e o invisível, é distribuído possibilitando a interpretação, a avaliação, em suma, o debate em torno dele⁵.

No entanto, não apenas a estética posiciona os objetos no âmbito da sensibilidade como também fornece as *categorias* pelas quais a arte é analisada e avaliada e que servem de base para as considerações teóricas que fundam a história e a crítica de arte que se valeu de conceitos como belo, sublime, expressão, construção, entre outros para formar todo o quadro teórico que constituiu a base das considerações artísticas na modernidade.

De um regime a outro

À passagem do regime representativo para o regime estético, Rancière chama de "revolução estética", o que significa simplesmente a produção de uma equivalência sensível contra as hierarquias do regime representativo. Embora o âmbito político e o estético não coincidam, Rancière estabelece uma analogia que compara as hierarquias da representação artísticas e com aquelas do âmbito social. Portanto, o regime estético pode ser entendido como a *democracia* em matéria de arte que mantém uma promessa em relação à política real: "revolução social é filha da revolução estética". (Rancière, 2011, p. 17).

O regime representativo corresponde à esfera das *Belas letras* e das *Belas artes* que definem as normas de composição e estabelecem as diferenças respectivamente entre os gêneros literários e artísticos: no primeiro caso, trata-se de definir as regras de verossimilhança que estruturam a narrativa, cujo acento é ação que produz as relações causais até chegar a um desenlace final e, no segundo, as regras da composição artística baseadas na norma do corpo proporcionalmente constituído, cuja totalidade orgânica é alcançada pela relação harmônica entre as partes entre si e entre as partes e o todo.

⁵ Cf. a entrevista publicada no primeiro dossier Rancière da revista Aisthe.

Na primeira cena de *Aisthesis* (Rancière, 2011, pp. 19-40), Rancière analisa uma passagem de *História da arte na antiguidade* de Winckelmann, na qual pode-se ler elogio de uma estátua mutilada. A escolha desta cena por parte de Rancière é estratégica na medida em que o autor alemão ficou reputado justamente por dar as bases de toda concepção que vai guiar o neoclassicismo. Rancière quer mostrar, ao contrário, que ali encontra-se base para toda concepção do regime estético que consiste em romper com a totalidade orgânica e instaurar o horizonte da fragmentação que mudou toda a percepção e construção do sentido da obra arte, como ocorreu no caso do princípio da montagem cinematográfica.

No que toca ao problema da narrativa literária, dá-se o mesmo processo uma vez que a ação também aponta para uma unidade entre princípio, meio e fim por meio da estrutura conflito, ação e desenlace. À ordem causal representativa, opõe-se, na literatura no século XIX, uma tendência descritiva que, tal Rancière aponta no seu último livro *O fio perdido*, não deve ser entendida como a expressão do mundo burguês em decadência, mas como “a ruptura da ordem representativa e do que estava no seu cerne, a hierarquia da ação. E esta ruptura está ligada ao que está no centro das intrigas romanescas do século XX: a descoberta de uma capacidade inédita dos homens e das mulheres do povo de aceder a formas de experiência que lhes eram até então recusadas” (Rancière, 2014b, p. 20). Na descrição, por exemplo, dos objetos de uma cozinha, Rancière observa uma igualdade sensível que supera o privilégio da ação na narrativa tradicional, uma igualdade de fragmentos e sensações. Não mais estabelecer uma lógica causal, mas um agenciamento de signos, o que faz com que as partes não concorram mais para constituir um todo orgânico, mas tenham uma importância equivalente na construção do sentido. Daí o pensador francês considerar que junto com a literatura, o cinema, ao se firmar como o puro jogo entre movimento e luz, encarnava, nos seus primórdios, a promessa do regime estético de não contar mais histórias: “a arte nova das formas visuais em movimento opõe-se à arte da representação, ou seja, a arte fundada na reprodução passiva de um dado pré-existente. Ele é performance sem mediação, sem modelo copiado nem texto interpretado, sem oposição de uma parte passiva e de uma parte ativa” (Rancière, 2011, p. 228).

Para compreender como acontece este processo de quebra das hierarquias, é possível dividir em três aspectos de como se define a prática artística no âmbito do regime estético: *como fazer, o que fazer, e a quem se dirige o fazer*. Em primeiro lugar,

o regime representativo estabelece regras de como bem representar que servem como um modelo de avaliação previamente colocado, cujo conhecimento por parte de quem vai julgar torna a arte um assunto de *especialista*. Por outro lado, produz-se a ideia de que o artista tem um *métier* que lhe é próprio. O modo de abordagem da obra de arte próprio ao regime estético implica na sua abertura para *qualquer um* na medida em que as hierarquias entre os gêneros e entre a arte e os objetos comuns se desfaz. Além disso, há uma transformação no modo de compreender o artista, que passa então a ter um estatuto complicado, o que animou em grande medida a utopia do século XX, como no caso de Joseph Beuys, de que *qualquer um* pudesse ser artista.

O regime representativo separou as artes segundo os gêneros, produzindo discussões sobre como é possível formar um sistema que estabelecesse uma hierarquia entre as artes. Estava em jogo, por exemplo, saber se as artes do tempo – a música, a dança – seriam superiores ou inferiores às artes do espaço – as artes plásticas. No regime estético, por sua vez, diluem-se as fronteiras entre as artes, o que ao mesmo tempo conduz a uma equivalência entre elas, permitindo um diálogo ente as diversas linguagens.

Em segundo lugar, trata-se de pensar que o regime representativo produziu uma hierarquia com relação aos temas que são e não são dignos de serem representados, o que é particularmente visível, por exemplo, na pintura histórica e o destaque dado aos “grandes homens”. Se Hegel admirava a representação de cenas prosaicas na pintura holandesa, ou de dois mendigos no quadro de Murillo – cuja menção na *Estética* é analisada por Rancière em *Aisthesis* (Rancière, 2011, pp. 41-60) –, não é apenas porque elas opõem-se aos grandes temas, mas, sobretudo, porque revelam, no novo regime de fruição que surgia, uma *indiferença* em relação ao que deve ser tratado. Assim como *qualquer tema*, mesmo o mais “mediocre”, passa a ser digno de ser representado e *qualquer um*, mesmo uma personagem supostamente “desinteressante”, passa a ser digna de representação.

Por fim, há a questão de saber a quem se dirige tal ou qual representação. Tanto no regime ético quanto no representativo há uma delimitação do público que pode ou não fruir a obra de arte: no primeiro caso, ocorre uma normatização prévia quanto ao conteúdo moral de determinadas imagens; no segundo a delimitação de hierarquias de gêneros corresponde a certa delimitação de um público específico. O exemplo clássico é a distinção que Aristóteles faz da tragédia como uma expressão para os “homens livres”

ao passo que a comédia seria a expressão popular. A partir do regime estético, a obra de arte passa a ser compreendida como um conjunto de indeterminações que suscita um processo comunicativo do qual nem sequer o autor tem a palavra final sobre o seu sentido.

Um pensamento que não pensa

Em *O inconsciente estético*, Jacques Rancière comenta o fato de que, em 1659, Corneille ao fazer uma adaptação do *Édipo Rei* tentou superar um problema que lhe parecia dificultar o entendimento da plateia moderna em relação aos gregos posto que no esquema de Sófocles a cultura grega dos oráculos deixava saber muito cedo o que deveria permanecer ignorado, o que corresponderia, aos olhos do dramaturgo francês moderno, a uma falta de verossimilhança no que se refere ao desenvolvimento dramático. Por isso, ele tentou corrigir a tragédia grega ao formular uma *intriga* com a introdução de novos personagens, uma irmã de Édipo e seu marido, para produzir uma incerteza sobre a quem recai a culpa da morte de Laio já que permitiria três interpretações possíveis do oráculo. (Rancière, 2001, pp. 17-23)

Corneille incomodava-se com a falta da ordem do sistema representativo que coloca as ações em uma relação de causalidade, pois a estrutura dramática pressupõe que uma ação consciente seja o motor da narrativa, superando o âmbito da passividade, a fim de chegar a um desenlace final. Ora, é justamente este privilégio do *lógos* sobre o *páthos* que o regime estético trata de problematizar, ao suspender a relação entre o *ativo* e o *passivo*. Produzir uma zona de indiferença em relação a esta divisão constitui uma das novidades de um regime pelo qual a arte é identificada a um regime sensível que "subtraído às suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que é ele mesmo tornado estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, *lógos* idêntico a um *páthos*, intenção do inintencional." (Rancière, 2012, p. 30)

Tal pensamento pode ser entendido a partir da argumentação da *Crítica da faculdade de julgar* de que o juízo de gosto é um universal *sem conceitos*. Isso ocorre, segundo Kant, porque há um "livre jogo das faculdades", no qual imaginação e entendimento encontram-se para chegar a um pensamento que não nem é lado *ativo* da formação dos conceitos, nem a *passividade* da pura sensação.

A estética introduz um tipo de pensamento paradoxal na história da filosofia, um *pensamento que não pensa* (Rancière, 2001, p. 14), cuja característica maior é a de colocar em suspensão as dicotomias do pensamento filosófico tradicional na medida em que reúne em si elementos contraditórios. Quando Schelling, por exemplo, fala na experiência estética como a unidade entre a consciente e o inconsciente (ou entre a liberdade humana e a necessidade da natureza), ele defende que na experiência estética há um passo além da dicotomia sujeito-objeto que caracteriza a ciência e que a arte seria a via de acesso privilegiada para a unidade metafísica buscada pelo idealismo alemão.

Schelling está em consonância com a noção kantiana de que o Gênio é aquele que tem uma dimensão paradoxal de, ao mesmo tempo, ser o poder ativo da criação do modelo, da norma estética, e aquele que "faz sem saber como faz", aquele que realiza, mas é incapaz de comunicar a regra do seu fazer. A abordagem de Rancière, assim, busca afastar a compreensão do senso comum do Gênio como um talento que está para além das capacidades humanas normais. Ao contrário, a construção dessa noção relaciona-se com um ideal igualitário no modo de fruição da obra, pois se as regras não podem ser comunicadas conceitualmente, isso significa que a obra possui um *je ne sais quoi* que não pode ser explicitado apenas pelo conhecimento especializado em arte. A conclusão de Kant quanto ao fato de o juízo estético ser um *juízo livre* que contém a hipótese de que esse sentimento intangível possa ser comunicado universalmente pode ser transposta em termos de Rancière na compreensão de que *qualquer um é capaz* do mesmo sentimento e de tentar expressar o que é o Belo⁶.

O pensamento paradoxal da estética ao desfazer a arte de qualquer regra específica coloca o espectador diante da singularidade de toda obra de arte a qual por si mesma apresenta-se como um desafio para interpretação. Isso significa que o regime ao mesmo tempo em que identifica a obra, estabelece uma relação com ela que impede toda a captura.

O efeito estético

Todo esforço despendido no livro *O espectador emancipado* consiste em mostrar que a dimensão política da arte não pode consistir na retirada do espectador, por exemplo, por um dispositivo crítico, de sua condição "passiva" para colocá-lo na

⁶ Nesta perspectiva, deve-se recusar a ideia do crítico de arte como um "especialista" que visa esclarecer ou desmistificar a obra para o público leigo. O crítico deve ser alguém que aumenta a partilha do sensível no sentido de dar sua contribuição na construção discursiva em torno da obra.

dimensão “ativa” da luta política. Como exemplo disso, são apontadas duas estratégias opostas, mas que buscam o mesmo efeito: por um lado, aquela que busca eliminar a distância do espectador à cena (Artaud); por outro, aquela que ao contrário estabelece certas táticas de distanciamento, o que deslocaria sua condição de espectador passivo (Brecht). A política da estética estaria, ao contrário, na capacidade de o juízo estético de superar as dicotomias do pensamento, entre atividade e passividade; olhar e saber; aparência e realidade (Rancière, 2007, pp. 10-12). Sendo um julgamento livre, ele não deve ser privilégio do “homem de gosto” que se afirma a cultura como uma distinção de classe, por isso, tal como relatado no final da introdução do livro, o jovem pesquisador dos arquivos da memória operária do século XIX na França, que buscava elementos para entender as formas de consciência dos trabalhadores daquele tempo, teve uma surpresa ao notar que em uma troca de cartas entre dois operários, um relatava ao seu companheiro não sua doutrina massacrante e exploradora do trabalho, mas ao contrário um passeio no campo em uma tarde de primavera em um dia de feriado, revelando o “lazer dos estetas que desfrutam as formas, as luzes e as sombras da paisagem” (Rancière, 2007, p. 25), e mostrando que promessa do *ne rien faire*⁷ e da contemplação desinteressada que caracterizam o pensamento estético podem ser alcançados por qualquer um.

Rancière quer mostrar que as alternativas de Brecht e Artaud no fundo reproduzem a tentativa do efeito do teatro no regime representativo na medida em que toda a construção das regras de composição no teatro no século XVIII buscava uma adequação entre as formas sensíveis da arte e as formas do pensamento do espectador visando produzir um efeito moral espectador. Isso ocorre na proposta de Molière de uma educação para a virtude por meio de uma correção dos costumes pelo riso, ou então na ideia de Rousseau de um teatro que alcança o efeito ético não quando apresenta no palco o vício, mas ao produzir os laços comunitários por meio de uma integração da arte à vida sob a forma da festa coletiva. À busca de um efeito direto da obra no espectador

⁷ Sobre a questão do *ne rien faire* em Rancière, ver a terceira cena de *Aisthesis, Le Ciel du plèbléin* em que é analisada uma passagem no final de *O vermelho e o negro* no momento em que Julien Sorel está preso após tentar assassinar Madame de Renal: “Ao longo de todo romance, nós vemos o herói calcular a cada instante seus gestos, palavras e atitudes. Nós vemos os representantes dos diversos círculos da sociedade – carpinteiro iletrado desejoso de obter alguns sumos a mais, vigário em busca de regalias ou distinções, moça nobre sonhando com aventuras romanescas – multiplicar em torno dele os cálculos de fins e meios.” (Rancière, 2011, p. 65). Na prisão Julien Sorel desfrutará de uma estranha felicidade uma felicidade que “se resume em uma fórmula simples: desfrutar desta qualidade de experiência sensível que se espera desde que se pare de calcular, de querer e de esperar, a partir do momento em que nós resolvemos nada fazer” (*Ibidem.*, p. 67)

no regime representativo, Rancière opõe o que ele chama de efeito estético, cuja eficácia paradoxal é “a eficácia da separação mesmo, da descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística pelas quais esta é apreendida pelos espectadores, leitores ou ouvintes. A eficácia estética é a eficácia de uma distância e uma neutralização”. (Rancière, 2007, p. 62).

A eficácia estética suspende toda relação entre a intenção do autor e o olhar do espectador pode ser expressa no princípio da *indiferença*. Em *Mal-estar na estética* Rancière mostra que quando Schiller nos coloca imaginariamente diante de uma estátua grega, *Juno Ludovisi*, ele aponta que ela é “livre aparência”, fechada sobre si mesma, liberta dos fins e das estratégias para realizá-los (Rancière, 2004, pp. 31-64). Diante da indiferença da escultura em relação aos meios e fins da vida cotidiana, o espectador é colocado na dimensão do “livre jogo”, ou seja, em uma suspensão de toda atividade do mundo produtivo que aponta para a promessa de uma vida que supere a servidão do trabalho para criar a alegria do *ne rien faire*.

A estátua assim cumpre uma função dupla: ao mesmo tempo autônoma e formadora de um princípio da liberdade da vida coletiva, o que dá à obra de arte na era estética um caráter paradoxal que pode ser formulado da seguinte maneira: a arte na era estética afirma-se ao mesmo tempo como não-arte.

Aqui uma importante distinção é preciso ser feita: por um lado, só foi possível o pensamento estético no século XVIII porque houve uma autonomia do *estético* em relação à esfera moral e do conhecimento; por outro, a autonomia da *arte* liberou-a de todo constrangimento temático por parte, por exemplo, da religião e também das regras de composição das Belas artes. No entanto, o que Rancière quer mostrar é que o processo de autonomização da arte promove uma zona de tensão da qual a arte não pode sair, pois ao mesmo tempo em que ela singulariza-se, a falta de parâmetros prévios retira-lhe a capacidade de uma resposta definitiva sobre seu conteúdo. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que a autonomia fecha a obra sobre si mesma, esse mesmo movimento coloca-a em uma fronteira na qual não é mais possível discerni-la dos objetos cotidianos

É possível dizer que o princípio da indiferença garante, no regime estético, o modo de apreensão da obra em sua singularidade uma vez ela se apresenta como um conjunto de indeterminações as quais impede à arte uma captura completa. A ideia da obra como singularidade complica os discursos da história e crítica da arte que muitas

vezes apresentam um discurso fechado que opera com a ideia de rupturas e continuidades ao longo do desenvolvimento da modernidade.

Modernismos

Se Rancière demonstra pouco interesse pela noção de modernidade, isso é porque ele não quer pensá-la a partir das rupturas artísticas, mas dentro do quadro do regime estético (Rancière, 20014, p. 26). O pensador francês, assim, crê dar sua contribuição ao debate estético quando defende que a modernidade artística não deve ser entendida a partir do desenvolvimento formal, mas pela quebra das hierarquias do regime representativo. Desta feita, as duas vertentes do modernismo discutidas em *Partilha do sensível* (Rancière, 2014, pp. 37-40), a integração da arte com a vida das vanguardas e a arte autônoma, na realidade acontecem num mesmo movimento da constituição da arte dentro do regime estético, por isso não é de se espantar o interesse, expresso na constituição de uma cena de *Aisthesis*, pelos movimentos das artes decorativas – *art déco*, *Bauhaus*, *arts and crafts* –, que, tomados de um ponto de vista social, promovem uma integração da arte com a vida, ao se apropriarem do mundo industrial nascente. (Rancière, 2011, pp. 161-183), o que produz uma dialética com a narrativa do modernismo ligada ao fechamento da obra em seu “meio específico”, ou da obra como uma “mônada” em relação às formas heterônomas da indústria cultural.

Não apenas as alternativas do modernismo dependem da revolução estética, como também toda sorte de oposições que muitas vezes simplificam demasiadamente a história da arte podem ser desativadas a partir da consideração da modernidade como o regime estético. É possível verificá-lo, por exemplo, a partir das oposições entre realismo *versus* abstracionismo ou moderno *versus* pós-moderno: no primeiro caso, é preciso considerar que o que foi tomado como o "realismo" no século XIX só foi possível graças à quebra de hierarquias em relação ao regime representativo que promoveu uma indiferença em relação aos temas, chegando mesmo ao ponto de prescindir de qualquer tema a ser representado, portanto a “não-figuração” não seria uma ruptura em relação à figura, mas, de alguma maneira, outra face de um mesmo processo. No segundo caso, a narrativa que coloca o pós-modernismo como um processo de hibridização entre as linguagens e diluição das fronteiras só pode afirmar-se como tal porque se coloca contra o formalismo que marcou a teorização sobre a arte moderna de estilo greenbergiano, mas se adotarmos a perspectiva de Rancière, veremos

que a possibilidade de fluidificar as fronteiras entre as artes já estava dada no próprio momento em que se quebram as hierarquias entre os gêneros que marcaram a formação dos sistemas das artes no regime representativo.

Museu e idade estética

O espaço privilegiado reservado à obra de arte no regime estético é o museu que retirou a obra do lugar onde ela foi destinada, como sua ligação com a religião. Desde a sua origem, o museu dá uma materialidade pública à arte porque se constituiu no momento em que as coleções particulares, que vinham formando-se desde o Renascimento, são expostas não mais no plano privado, mas, dentro do espírito iluminista do século XVIII, para o público em geral, democratizando a fruição estética na medida em que *qualquer um* pode ter acesso à obra e produzir discursos que aumentam a partilha.

No entanto, seria possível fazer uma objeção referente ao fato de que há uma linha de interpretação que liga o surgimento do pensamento estético do século XVIII com o modo de vida burguês que nascia. Este é o caso de Peter Bürger em seu *Teoria da vanguarda* que sustenta que a noção filosófica do *desinteresse* quando é transposta para o plano social implicaria não tanto na promessa política ligada à democratização da cultura, mas antes, por meio da suspensão momentânea da racionalidade de fins e meios que caracteriza o mundo do trabalho que surgia, na possibilidade do “descanso” do indivíduo burguês diante da luta pelo trabalho do dia-a-dia e uma (Bürger, 2008, p. 91). A visão "desinteressada" da arte significaria o acesso do burguês a uma "sensibilidade superior" em relação aos trabalhadores destinados à servidão do trabalho (os remadores com cera no ouvido segundo a interpretação de Adorno na *Dialética do esclarecimento* do episódio das sereias), já que poderia no fim-de-semana frequentar o novo templo que substituiu a religião mundo secular - o museu.

Sob o risco de cair em uma posição paradoxal, é possível afirmar que ambos, Rancière e Bürger, estão corretos nos seus diagnósticos a respeito da influência do pensamento estético a partir do século XVIII. Tal paradoxo pode ser encarnado na própria figura de Schiller que era ao mesmo tempo entusiasta dos ideais revolucionários e pensador e poeta ligado à burguesia. Portanto, a estética ainda que ligada à formação da sociedade burguesa também encarna promessa da revolução política de que seja possível superar a servidão do trabalho no sentido de estabelecer o *Spieltrieb* como uma

suspensão desinteressada não apenas para a esfera da arte autônoma como também como um princípio de organização social da vida.

Em *Noite dos proletários* (Rancière, 2012a), Rancière quer mostrar que, para além da construção pela ideologia marxista de uma consciência da classe operária em formação, foi possível encontrar, pesquisando, por exemplo, em críticas literárias em jornais de classe, um sentido de emancipação muito diferente daquele prometido pela ação política posto que ligado à circulação da literatura, a qual, movendo os sonhos noturnos e a imaginação daqueles operários, refletia o desejo da superação da servidão do trabalho e da possibilidade de igualmente participar do mundo da cultura que não seria mais um privilégio de alguns. O estabelecimento deste mundo comum, promoveu um certo tipo de emancipação que andou em paralelo às promessas de emancipação por meio da luta política.

Com o conceito de *partilha do sensível*, Rancière quer mostrar como a construção da arte e da literatura como pertencentes à esfera da sensibilidade pôde engendrar um processo no qual o acesso à dimensão cultural promovia uma reconfiguração nos modos de subjetivação que embaralhava os lugares e ocupações socialmente destinados a cada qual.

O dissenso sensível

Rancière é particularmente atento ao advento do romance no século XIX que apontaria para a relação entre arte e política muito distante da formulação do que seria uma "cultura revolucionária", colocando-se, por exemplo, distante dos debates, por exemplo, sobre a "forma adequada" para a arte revolucionária. Trata-se, antes, de encontrar elemento democrático na literatura mesmo em artistas que possuem posições claramente elitistas de um ponto de vista cultural, como Flaubert. No entanto, não é o caso de levar a cabo uma posição ingênua que acredita no "poder da arte" levar a democracia para todos os lados, mas apenas a constatação de que a circulação das obras, na medida em que se dirigem a qualquer um, promove, pela partilha dos discursos, uma *comunidade de iguais*.

Neste sentido, a relação entre a política da arte e a política *tout court* não passa pelo esforço, tantas vezes verificado no século XX, de instrumentalização da estética pela política já que a estética não pode ser transformada em outra coisa além dela mesma. A arte se torna política na medida em que intervém, em sentido largo, no

mundo político e social produzindo dispositivos singulares de intervenção modificando os modos de percepção e os regimes de emoção socialmente destinados.

O conceito *partage du sensible*, na realidade, é de difícil tradução já que Rancière joga com um sentido ambivalente do termo: em primeiro lugar, o termo *partage* significa distribuição, o que foi acentuado na tradução inglesa *Distribution of the sensible*, mas encarna também o sentido de compartilhamento, por isso, a tradução inglesa deveria incorporar o sentido que está na palavra *share*. A partilha do sensível define os modos de ocupação, de visibilidade e de linguagem, definindo quem pode ocupar estas posições como "destinos naturais" no âmbito social, o que define uma divisão de tempos e espaços específicos, configurando uma esfera particular da experiência que distribui quem pode e quem não pode tomar parte nesta experiência específica. Para Rancière, a política começa justamente quando aqueles que, submetidos à servidão do trabalho, "não têm o tempo necessário" para se colocar como habitantes de um espaço comum.

Partilha do sensível significa o reconhecimento como falantes daqueles que em princípio só eram vistos como seres capazes de fazer ruído e não de articular um juízo a fim de encaminhar uma deliberação no campo da política. Trata-se, portanto, de dar *visibilidade* a quem antes não podia tomar parte na partilha política, ou seja, a sensibilidade deve ser compreendida como o processo em que os *sans part* reivindicam a sua parte no mundo comum. A arte articula-se com a política não porque apresenta um conteúdo engajado em tal ou qual causa defendida pelo artista, mas porque promove uma reconfiguração nos modos de divisão, fazendo aparecer o que a cultura acha que deve ou não entrar no quadro. Neste sentido é que se deve entender a admiração que Rancière demonstra pelo cinema do realizador português Pedro Costa (Rancière, 2007, p. 90-91), que fez uma trilogia passada em um bairro pobre de Lisboa, habitado em sua maioria por imigrantes: *Ossos*, *Juventude em marcha* e *No quarto da Vanda* expressam um tipo de ficção paradoxal, onde os sujeitos e suas questões interpretam-se a si mesmos criando certas tensões cuja visibilidade para aquelas vidas passa a ser a tônica: Vanda trancafiada em seu quarto, enquanto o bairro do lado de fora é destruído e logo seus habitantes terão de ser removidos.

Todo quadro é um limite que define quem e o que vai ou não entrar na imagem. (Rancière, 2012b, p. 14) O regime estético produz a possibilidade de que aqueles que estão fora da imagem possam participar de um mundo comum, pois ao definir uma

indiferença em relação aos sujeitos e aos temas a serem tratados, reviram as hierarquias do regime representativo e apontam para a visibilidade daqueles que se encontram encobertos pela cultura.

*

Rancière pensa três regimes historicamente constituídos. Naturalmente, há uma grande tentação em se imaginar que a estes três poder-se-ia acrescentar outros, e não faltam trabalhos neste sentido. Da nossa parte, acompanhamos a delimitação proposta por Rancière, entendendo que o regime estético, não sabemos quando, pode também vir a ser substituído por outro regime de fruição da obra de arte que venha a se constituir historicamente.

Referências bibliográficas:

- BÜRGER, P. *Teoria das vanguardas*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- RANCIÈRE, J. *Le spectateur émancipé*. Paris: Fabrique, 2009.
- _____. *La nuit des prolétaires: archives du rêve ouvrier*. Paris: Fayard, 2012a. (Collection Pluriel).
- _____. *Aisthesis*. Paris: Galilée, 2011.
- _____. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.
- _____. *Le Partage du sensible*. Paris: Fabrique, 2014.
- _____. *Le Maître ignorant: cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Paris: Fayard, 1987.
- _____. *O Mestre ignorante: cinco lições de emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- _____. *La parole muette*. Paris: Fayard, 2010. (Collection Pluriel).
- _____. *Figures de l'histoire*. Paris: Puf, 2012b.
- _____. *La mésestante*. Paris: Galilée, 1995.
- _____. *O desentendimento*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 34, 1996.
- _____. *Les écarts du cinéma*. Paris: Fabrique, 2011.
- _____. *As distâncias do cinema*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012c. (Coleção Artefissil).
- _____. *Aux bords du politique*. Paris: Galimard, 2012d.
- _____. *L'inconsient esthétique*. Paris: Gallié, 2001.
- _____. *La méthode de l'égalité*. Paris: Bayard, 2012e.
- _____. *Le fil perdu*. Paris: Fabrique, 2014b.

[Recebido em junho de 2014; aceito em julho de 2014.]