



A REVOLUÇÃO SENSÍVEL¹

Bernard Aspe
Dr. em Filosofia pela Un. de Paris VIII
Editor e pesquisador independente

Resumo: A revolução no fim do século XVIII é ao mesmo tempo uma revolução política e estética. Não se pode separar política, como redefinido pela revolução francesa, e, mais ou menos ao mesmo momento, o aparecimento da "arte" - no singular. Ao mesmo tempo, "arte" é o nome de uma forma específica da experiência. A ainda, esta forma específica não tem um conteúdo específico: cada objeto, cada percepção ou afeto, cada evento pode agora ser um material ou componente para a obra de arte. No coração do é chamado "arte", há a não-arte. Mas no mesmo sentido, no coração da política, há algo além da política - algo que é precisamente indicado pela arte: uma promessa de felicidade que repousa na inatividade, na alegria de compartilhar uma experiência do sensível sem uma intenção, sem objetivo. Política e estética estão ligadas desta forma.

Palavras-chave: política, estética, autonomia, vanguarda, felicidade

Abstract: Revolution at the end of the eighteenth century is at the same time a political and an aesthetical revolution. One cannot separate politics, as redefined by the French Revolution, and, at more or less the same moment, the appearance of « art » - in the singular. At that time, « art » is the name of a specific form of experience. Yet, this specific form has no specific content: each object, each perception or affect, each event can now be a material or a component for a work of art. At the heart of what is called « art », there is non-art. However, in the same way, at the heart of politics, there is something else than politics – something which is precisely indicated by art: a promise of happiness that lay on inactivity, on the joy of sharing an experience of the sensible with no intention, no aim. Politics and aesthetics are tied together in that way.

Key-words: politics, aesthetics, autonomy, avant-garde, happiness

¹ Tradução do francês de Pedro Hussak van Velthen Ramos.

Uma revolução estética aconteceu. Mas esta revolução é ao mesmo tempo inacabada e esquecida. Ela não é levada em conta como tal nem nas histórias da arte, nem nas da política. No entanto, redefiniu tudo o que se podia entender por “arte” assim como por “política”. E ela operou esta redefinição de modo que deveria ser impossível continuar a escrever separadamente suas duas histórias. Essas dão somente cada uma sua plena inteligibilidade se forem escritas simultaneamente, e se esta simultaneidade restituir seu entrelaçamento.

Mas não é preciso apressar-se a crer que tal entrelaçamento poderia corresponder a uma indistinção. Muito pelo contrário: é preciso justamente poder separar os efeitos da arte daqueles da ação política para compreender onde situá-la exatamente. A revolução estética, ou que chamaremos preferivelmente de revolução sensível, é o contrário do fantasma da indistinção ou da indiferenciação, que dispensa tanto os artistas de se voltarem para o real da política quanto os militantes de se preocuparem com real das invenções do pensamento.

Aisthesis, o livro de Jacques Rancière, é a investigação “dos laços paradoxais” entre a arte e a política gerados por esta revolução (Rancière, 2011, p. 15). Paradoxais porque ela pode ser concebida apenas partir destas duas exigências simétricas: primeiramente, as obras de arte como tais não fazem a revolução política – elas podem em contrapartida acompanhá-la, ou mesmo rivalizar com ela. Em segundo lugar, elas indicam contudo o que constitui o seu desafio mais profundo, ou o seu conteúdo mais substancial como diria Hegel. Apenas por esse viés é possível medir a amplitude da perturbação associada à própria ideia de “revolução” desde o século XVIII. O quiasma assim revelado permite visualizar que a política assim como a arte existem para nossa contemporaneidade apenas descentradas em relação a elas mesmas. Faz-se necessário sem dúvida precisar as formas deste descentramento. Mas para isso, é necessário em primeiro lugar esclarecer o que nos permite falar de “arte” – e de “política”.

Tecido

O título do livro indica que se tratará de estética. Mas há imediatamente um contrassenso a evitar: o propósito de Rancière não é o de participar da reabilitação da estética entendida como disciplina acadêmica, ou como esfera do julgamento de gosto. Não se trata de reabilitar Kant contra Nietzsche que, na *Genealogia da moral* (III, 6),

queria substituir o ponto de vista do espectador pelo do “criador”. Se é verdade que Rancière convoca mais Kant que Nietzsche, não é porque ele não se interessa pelas próprias obras, e pelas singularidades criativas às quais elas estão conectadas, mas porque ele quer liberar o momento em que se constituiu o que foi indissociavelmente uma nova região do pensamento e uma nova região da experiência; e conectar a este momento a própria possibilidade de falar da “arte”. “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. Essas condições tornam possíveis que palavras, formas, movimentos, ritmos sejam sentidos e pensados como a arte.” (Rancière, 2011, p.10).

Essa passagem solicita várias observações que permitirão vislumbrar melhor o que abordagem rancieriana demarca. Em primeiro lugar, trata-se de acabar com o conforto nominalista que rejeita qualquer enunciado sobre a “arte” como algo que procede necessariamente de uma abstração generalizante que não levaria em conta a realidade das “práticas”. A “arte” seria então, em conformidade com uma perspectiva que pode querer-se nietzschiana, uma falsa unidade que paira no ar, passando ao largo da irreduzível singularidade das práticas. Na realidade, “uma arte é sempre mais que uma arte, mais que a reunião de meios específicos para ordenar a palavra, os sons, as cores, os volumes ou os movimentos. Ela é também uma ideia do que faz a arte” (Rancière, 2011, p.156-157). Uma ideia que corresponde a uma certa expectativa do poder que ela tem de operar no mundo, da diferença que a sua existência introduz nele. Ela pode reenviar a uma vocação explícita – por exemplo, fazer progredir a vida espiritual da humanidade, como poderia desejar Vassily Kandinsky. Essa vocação pode ser expressa nos discursos que a tomam por objeto, nos comentários que acompanham as obras e polarizam o campo da sua recepção, ou mais amplamente nos jogos de referência que vão mobiliza-los para abordar perguntas metafísicas, ética ou políticas.

Mas vemos então apontar outra objeção, que é talvez apenas a versão sofisticada da primeira. Entende-se, hoje, geralmente por “estética” um setor específico da filosofia

ou da história da arte, que corresponde precisamente ao conjunto dos discursos que podem ser mantidos sobre as obras. Ora, várias abordagens contemporâneas da arte rejeitam precisamente a estética assim entendida. Enunciam substancialmente que a arte deve antes de mais nada ser desobstruída do discurso sobre a arte, e que ela deve ser restituída às suas “operações próprias”. Nos casos em que Rancière demorou-se em outras obras, de Jean-Marie Schaeffer a Jean-François Lyotard, passando por Alain Badiou, esta separação bem intencionada entre a arte e o discurso sobre a arte, que é o fato de que filósofos estejam presumidamente preocupados em limitar os poderes da filosofia, abafa sempre aquilo mesmo que deveria constituir o seu ponto de partida. Uma investigação sobre a arte não pode ser uma apreensão das obras sem ao mesmo tempo levar em conta a inseparabilidade das operações próprias da arte e os esquemas de inteligibilidade que nos permitem reconhecê-las como operações de arte. Ora, esses esquemas não poderiam existir sem os discursos que são feitos sobre a arte, sobre a sua função ou a sua vocação, e sobre o valor intrínseco das suas operações.

Essas não seriam simplesmente discerníveis como tais sem estes discursos “supérfluos” que alguns filósofos parecem dispostos a desconsiderar. O filósofo bem intencionado é também aquele que quer reencontrar a sua própria filosofia (uma pragmática conforme os requisitos da tradição analítica, uma ocorrência do Outro irrepresentável ou um pensamento da irrupção do acontecimento) no diálogo sem mediação com singularidade das obras. O que ele deixa fora da sua vista, é o solo que lhe permitiu conferir-lhes este estatuto. É bem verdade que se ele levasse em conta este solo, este tecido de experiência, para si mesmo, talvez tivesse mais dificuldade de reencontrar ali a sua própria filosofia (Rancière, 2004).

Mas se há efetivamente uma inseparabilidade entre a arte e os discursos sobre a arte, poder-se-ia então achar estranho que Rancière preocupe-se muito pouco com debates contemporâneos que animam o campo do que, até o aparecimento dos seus trabalhos, surgia precisamente como o “domínio” da estética: de fato fala-se de Greenberg em *Aisthesis*, mas maneira apenas negativa e quase incidente; e em nenhuma parte aparecem os nomes de Didi-Huberman, Rosalind Krauss ou Thierry de Duve. Mas o desenvolvimento da estética assim entendida desde os anos 1960 tem muito pouco interesse para Rancière. Primeiro porque ela opera uma espécie de saturação do que se pode pensar sobre a arte – em todo caso, da arte feita nestes anos. Mas, sobretudo, porque ela descansa sobre um pedestal solidificado que não se deixa questionar. Ora,

não se trata de andar sobre uma terra supostamente firme, mas de liberar “um continente de discursos”², a exemplo da *épistémè* foucaultiana, que é na realidade uma trama indestrinçável de discursos e de experiência: um tecido de experiência e de inteligibilidade a partir do qual podem desenrolar-se “as evidências” que permitem aos teóricos da arte ter um objeto.

Mas as obras de arte não são apenas inseparáveis dos discursos sobre a arte: elas são também condições materiais da sua apresentação, modelos de condução que solicita sua recepção, e modalidades pelas quais elas poderão ser conservadas – “arquivadas”, diria Boris Groys – e por isso mesmo susceptíveis de serem re-expostas em contextos diferentes. A arte é sempre também o conjunto dos dispositivos institucionais e materiais que permitem a existência da arte, sua identificação, e a delimitação de uma região de experiência específica. A “arte” designa não apenas as obras, não apenas os discursos que a acompanham, legitimam ou avaliam, mas também os modos da sua apresentação (museus, salas de projeção), de sua identificação e de sua valorização. Se há um sentido a falar do “dado”, este apresenta-se sempre sob forma de uma montagem heteróclita: uma composição sempre in-fundada, instável, das maneiras de dizer, de fazer e de sentir. É o caso do “dado” da arte. Na “arte”, é necessário, por conseguinte, compreender também os espaços de exposição, as instituições subvencionadas, e as suas transmissões midiáticas. E é necessário também compreender ali maneiras de entrar em relação com as obras, modos da sensibilidade, regimes de emoção, que não se confundem de modo algum com os suportes naturais invariáveis, e dos quais se trata também de traçar incidentemente a genealogia.

A arte é tudo menos uma Ideia atemporal situada num lugar imaterial. Por isso, não se trata de modo algum de participar do concerto da “desmistificação”, tão de acordo com o cinismo ambiente. A Sociologia crítica da arte perderá ela também seu objeto se confundir as suas condições com os seus próprios elementos institucionais. O que ela esquece é este tecido de experiência que configura as maneiras de dizer, fazer e sentir desenrolando a trama da sua indissociabilidade. Esse tecido de experiência é o que introduziu uma novidade no mundo. Uma novidade que pode ser apreendida por meio dos seus efeitos derivados – e é isto efetivamente que Rancière considerou nos seus trabalhos precedentes, nos quais se tratava de medir a perturbação produzida na

² Cf. sobre este ponto a entrevista que Jacques Rancière deu à revista *Site*, publicada no número 3, intitulada “Senses” (Stockholm, 2013, p. 31).

filosofia, que se viu obrigada a dar-lhe um lugar. Mas trata-se aqui de apreendê-la por si mesma.

Cenas

Em *Aisthesis*, fala-se de “cenas”, mas estas não se confundem com as cenas da política (ou “cenas do povo”, para retomar o título da compilação dos artigos provenientes das *Revoltas lógicas*). Não se trata de descrever as maneiras pelas quais comunidade pode apresentar à si mesma a sua própria divisão sob a forma do conflito político. A cena é aqui “uma pequena máquina ótica que nos mostra o pensamento ocupado em tecer laços que unem percepções, afetos, nomes e ideias, a constituir a comunidade sensível que estes laços tecem e a comunidade intelectual que torna o tecer pensável” (Rancière, 2011, p.12). A cena é o que permite introduzir-nos dentro da operação de tecer, no lugar mesmo onde se trata de juntar o sensível e o pensável. E o gesto privilegiado desta operação é efetivamente a descrição; entretanto não qualquer tipo de descrição, mas uma *descrição visionária*, ou seja, uma descrição que não pode ser exata senão com a condição de ver no seu objeto algo além do que há ali de fato.

Aquele que redige tal descrição pode às vezes, mas nem sempre, ser um autor célebre (Stendhal, Mallarmé); ela pode eventualmente ser extraída de uma de suas obras (cn. 3: *O vermelho e o negro*). Mas a cena é geralmente a descrição da obra de outro. Essa obra pode ser muito classicamente uma estátua (cn. 1) ou uma pintura (cn. 2). A maior parte do tempo, contudo, mais do que descrição (à exceção notável da cn. 14) seria necessário falar de uma evocação, que pode ter por “objeto” obras teatrais (cn. 7), fotográficas (cn. 12) ou cinematográficas (cn. 11, 13), assim como espetáculos de dança (cn. 5, 6) ou móveis e vasos procedentes da arte “decorativa” de Emile Gallé (cn. 8). Mas a cena pode também ser a projeção imaginária de um espetáculo que ainda não aconteceu (cn. 10) ou a glorificação de um país que é já todo poema (cn. 4).

O que chama a atenção nesta montagem compósita é, em primeiro lugar, a turvação sistemática que se opera entre “a grande” arte e a arte popular, às vezes dentro da própria cena (Mallarmé falando de Loïe Fuller, Chklovski de Carlitos, ou Théodore de Banville dos Hanlon Lees); e de maneira mais geral na montagem realizada pelo livro onde vão lado a lado o radicalismo das vanguardas e os espetáculos populares. Essa não-separação está certamente no coração da obra: todas as cenas são primeiramente visionárias pelo fato de que dão a ver o laço necessário existente entre a

redefinição das formas da experiência sensível em jogo na arte e a indeterminação de seu endereçamento, o qual deve referir-se ao conjunto da humanidade, em vista de uma humanidade nova.

As cenas de *Aisthesis* assim não são tanto cenas de teatro, mas visões. Essas não são portanto projeções ilegítimas de um discurso sobre obras que “falariam de outra coisa” por si mesmas, ou não teriam nada a dizer. Primeiro porque se trata muito frequentemente de chegar a descrever o que pode ser por exemplo a potência do “não ter nada a dizer”; mas também porque se trata de chegar a apreender o que as obras evocadas fazem realmente, eventualmente a despeito delas: deslocar o acordo entre a “arte” e a sua função no mundo. E, para isso, é necessário efetivamente que a descrição seja visionária, que ela conecte o que é exposto em uma divulgação implícita que toca na desordenação das formas mesmas da experiência. Mas é necessário também que aquilo que constitui esta descrição como uma “cena” seja ele mesmo, muito embora ele possa defender-se disso, um tanto visionário.

Isso se pode observar exemplarmente no uso que é feito da estética de Hegel. A passagem que é extraída das Preleções sobre estética reenvia à pintura holandesa e às crianças de rua pintadas por Murillo. É possível ver ali várias coisas ao mesmo tempo: em primeiro lugar glória do comum, onde se revela a beleza do mundo que só pode ser abordado na suspensão da ação; em segundo, a fratura do próprio trabalho artístico, e a clarificação de uma irredutibilidade do elemento sensível no sentido daquilo que se quer que ele veicule; enfim, em tensão com este último ponto, o “conteúdo” destas cenas de gênero, que é para Hegel a liberdade que um povo soube conquistar.

Só que estas cenas de gênero são precisamente para Hegel apenas um momento no curso de um desenvolvimento. Algumas linhas após a passagem citada por Rancière, Hegel recorda-nos que a arte deve encontrar materiais mais elevados para se ajustar melhor à expressão do “ideal”. O “repouso em si mesmo” que caracteriza a divindade e que figuram as esculturas clássicas é somente o primeiro momento da determinação do ideal artístico. Para aprofundar esta determinação, é necessário justamente passar à ação. Permanecer na inação equivale a cair no risco de permanecer nesta figura que a *Fenomenologia do Espírito* ensinou-nos considerar como o apogeu do fracasso existencial: “a bela alma” (Hegel refere-se a Novalis ao mesmo tempo em que visa também ao seu antigo camarada Hölderlin). Para não permanecer abstrata, a idealidade deve ser capaz de se confrontar com o mundo, e as artes da representação da ação,

epopeia ou teatro trágico, terão a responsabilidade de figurar esta confrontação, fazendo das ações empreendidas pelos heróis a expressão dos seus “caráteres” e de situações que permitem a inserção destes caracteres no mundo real.³

O “*coup de force*” que Rancière empresta a Hegel – ou a Winckelmann (Rancière, 2011, p. 22) – assemelha-se, por conseguinte, muito ao que ele mesmo opera quando os lê. Pode-se mesmo dizer que o *coup de force* é, como tal, um elemento essencial do seu método. Neste caso preciso, ele permite que o movimento do pensamento hegeliano seja interrompido. Para que uma retirada possa operar-se ali, é necessário que o movimento da especulação hegeliana já tenha sido desativado. Mas é necessário também que a retirada autorizada por esta interrupção seja posta em relação com outros elementos obtidos por métodos similares. Neste sentido, não é apenas surpreendente que Rancière retorne várias vezes às *Historie(s) du cinéma* de Godard, e também não é surpreendente que ele tivesse por um tempo considerado concluir este livro retomando este filme. Porque o método, aqui, é efetivamente o da montagem, e o que é montado conjuntamente, são “pequenas máquinas óticas”: portanto cenas mais cinematográficas do que teatrais.

A cena é ao mesmo tempo um dos motes do tecido e o que torna possível operação de tecer: poder-se-ia dizer que cada cena constitui um paradigma. Mais exatamente: elas mostram “menos as transformações internas de tal ou qual arte do que a forma como tal emergência artística obriga a alterar os paradigmas da arte” (Rancière, 2011, p. 11). Ou ainda: elas encontram lugar “na constelação em movimento onde se formam os modos de percepção, os afetos e as formas de interpretação que definem um paradigma da arte” (Rancière, 2011, p12). Assim, as cenas não são tanto paradigmas, mas visões que nos dão acesso à gênese dos paradigmas capazes de deslocar as maneiras de identificar o que pertence à “arte” e à vocação que lhe é assim atribuída.

As catorze cenas são a evidenciação do carácter paradigmático da constituição da “arte”. O bom método não consiste em encontrar a forma de pensamento que poderá “ser aplicável” a uma diversidade de objetos. Ele consiste em isolar paradigmas, dar acesso às operações que os fabricaram, e em desdobrar sobre a base de seu único apoio um espaço de pensamento que não pode ser outra coisa senão a sua colocação em relação – a sua montagem. O erro reside sempre no gesto de separar o método e o

³ Cf. HEGEL, G. W. F. *Cours d'esthétique*. Tome I, trad. J-P. Lefebvre et V. von Schenck. Paris : Aubier, 1995. Première partie, troisième chapitre, A et B I et I.

objeto. Ora, é necessário começar por recusar justamente esta separação, mesmo com o risco de confessar aqui uma dívida com Hegel, que teve ao menos este imenso mérito de desdobrar um pensamento no qual método e objeto não podem ser discernidos. “Hegel é para mim o exemplo do filósofo para quem a questão do processo do pensamento não se distingue da questão do seu objeto e do seu resultado”. Deve-se por conseguinte tomar o conjunto das reflexões de Rancière sobre a arte também como reflexões sobre o seu próprio método: “noções como 'partilha do sensível' são noções que propõem modos de inteligibilidade do mundo e que, ao mesmo tempo, não fazem outra coisa senão descrever que faço.” (Rancière, 2012, p. 92 e p. 152).

Polaridade

No início era a divisão. Qualquer objeto de pensamento só pode ser abordado a partir da sua divisão – ele é “colocado” imediatamente como dividido. E em qualquer lógica o conceito que exprime a divisão é ele mesmo dividido. A “partilha” diz ao mesmo tempo: 1) a distribuição efetiva das “partes” de tal modo que funda a ordem corrente das coisas. 2) O questionamento desta distribuição que transforma o espaço inicial num espaço dividido, polarizado. Mas também: 3) o que transita entre estes dois espaços, que tem necessariamente a forma de um estabelecimento do comum. A “partilha do sensível” diz ao mesmo tempo a distribuição dos lugares no estado das coisas; a operação de divisão que vem complicar esta distribuição; e o “conteúdo” desta operação, ou melhor o seu desafio. Mas isto quer também dizer que a partilha é ao mesmo tempo o que é descrito e o que o pensamento da divisão dá ao que ele descreve: por um lado, a possibilidade de dividir novamente o que parece dado de modo compactamente intacto; por outro lado e simetricamente, juntar o que parecia até o momento desatado. Duas condições essenciais para poder conceber por exemplo uma comunidade política sem reduzi-la a uma identidade social, nacional, ou mesmo “comunitária”.

O *trabalho* da divisão não pode ser objeto do pensamento sem ser ao mesmo tempo a sua operação. O que, então, diferencia a abordagem de Rancière da especulação hegeliana? Digamos que a dialética de Rancière é uma dialética na imobilidade, ou uma dialética em suspensão⁴. Trata-se de parar o movimento dialético a fim de esvaziá-lo de

⁴ A expressão “dialética na imobilidade” encontra-se em Walter Benjamin, mas é possível reler todo um plano da filosofia do século XX, de Derrida ou Adorno a Agamben a partir deste projeto.

seu postulado propriamente especulativo: o postulado da expressão – apoiando-se por exemplo para fazê-lo, aqui menos como objeto do que como guia metodológico, na arte que procura “as potências sensíveis escondidas na inexpressividade, na indiferença ou na imobilidade.” (Rancière, 2011, p. 28).

A dialética de inspiração hegeliana, incluindo sua vertente “materialista”, é reconhecida pelo fato de que ela vê em qualquer objeto o resultado de um processo que não está contido ali enquanto tal, mas que se exprime ali. O processo de interiorização/exteriorização que Hegel coloca como fundamento mesmo da lógica da essência permite a generalização deste postulado. Se deseja-se romper com a especulação hegeliana, é necessário, pois, começar por suspender o processo, começar pela parada – como convida, num quadro completamente diferente de pensamento, o Wittgenstein das *Investigações filosóficas* (§ 1). Mas o que aparece, então, não é plenitude do objeto, mas a sua divisão. Só que esta não promete mais ultrapassar-se numa unidade superior; e também não promete escavar-se até erradicar toda sua “positividade”, como quer Adorno. A divisão, aqui, é a apreensão de uma polaridade.

Tratando-se de estética, a polaridade inicial é esclarecida em *Partilha do sensível* e permanece matricial mesmo que ela fique como pano de fundo: corresponde à distinção entre o regime poético e o regime propriamente estético da arte. O primeiro é definido pelo seu caráter representativo ou mimético: o primado é dado ao sentido que se trata de recolher, ou à narrativa que se trata de contar, à ação que se desenrola e à psicologia dos personagens que se expressam ali. Ele não se define somente por certa maneira de conceber as obras, mas também pelo que esta concepção supõe, nomeadamente, certa hierarquia entre as artes, o que reenvia a uma hierarquia entre os lugares que correspondem a certa distribuição social das identidades. Digamos grosseiramente que a poética supõe uma adequação entre as formas de apresentação sensível e o sentido que lhe é supostamente atrelado; e que esta suposição coaduna-se com a ideia de que, para que tudo esteja em ordem, é necessário que cada um permaneça em seu lugar, num espaço onde os lugares estão claramente delimitados.

O regime estético da arte corresponde, em primeiro lugar, a uma crítica generalizada da representação que permite aos elementos até aqui subordinados aparecerem para si mesmos: movimentos, linhas, cores, mas também corpos, texturas, sonoridades ou palavras a-significantes. Mas esta crítica não produz efeitos apenas na maneira de conceber e fabricar as obras; ela produz também efeitos na maneira pela

qual é concebida sua exposição e sua recepção. As obras não são por natureza destinadas a categorias de pessoas em particular; elas são constitutivamente dirigidas a qualquer um. A era da estética é, sobretudo, aquela do museu. Mas é também aquela em que os gêneros não correspondem mais a tipos de personagem (a tragédia para o nobre, a comédia para as pessoas do povo), e onde as próprias artes não são mais hierarquizadas. O aparecimento de uma arte liberada das regras de representação tem por efeito perturbar a hierarquia entre as artes e entre os gêneros no interior de uma arte. Mas também, ao mesmo tempo, de “estilhaçar a barreira mimética que distinguiu as maneiras de fazer a arte das outras maneiras de fazer e que separava as suas regras da ordem das ocupações sociais”. O paradoxo está no fato de que é apenas por este viés que “a arte” aparece para si mesma, que é verdadeiramente possível falar da arte no singular. A assunção de uma “autonomia” da arte é estritamente contemporânea da ideia de uma “identidade das suas formas com aquelas pelas quais a vida forma-se a si mesma.” (Rancière, 2000, p. 33).

A polaridade que é, antes de mais nada, explorada em *Aisthesis* é esta “contradição” interna ao regime estético da arte. A estética é ao mesmo tempo uma forma de identificação da arte e uma maneira de forçar a arte a não poder residir numa identidade que a definiria propriamente. Não se pode falar de “arte” senão na idade estética, mas só é possível falar dela na exata medida em que não se pode situar a sua fronteira – e acabaríamos realmente por encontrar como sua única definição possível o deslocamento incessantemente a sua própria fronteira. A arte só pode corresponder à emergência de uma nova região da experiência se não pudermos desenhar os seus contornos.

Os termos do que poderíamos considerar como a contradição fundamental podem então aparecer: por um lado, há efetivamente uma autonomização da arte como forma de experiência específica, mas, por outro, há uma vontade de dissolução das fronteiras do que supostamente constituiria o domínio próprio da arte, e esta vontade não é um desvio ilegítimo, mas é constitutiva da própria definição da arte. Querendo a supressão da arte como esfera de experiência separada por sua “realização”, ou seja, a sua participação como elemento indiscernível do que anima as formas novas da vida, as vanguardas do início do século XX, incluindo na sua radicalização “produtivista” (Taraboukine), não estão erradas sobre a arte. Elas apenas tornam unilateral um aspecto do que a constitui como arte.

Esta contradição fundamental vai ser jogada de várias maneiras dentro de cada arte. Assim, o teatro vai ser, através das figuras exemplares de Adolphe Appia e Edward Gordon Craig, seja uma autoapresentação da comunidade, uma festa coletiva onde se libera a energia dos corpos que supostamente é comunicada aos espectadores a fim de abolir a distância que os separa daqueles que a partir de então não são mais chamados de atores; seja que trabalho cênico apresente uma textura sensível livre das paixões humanas demasiado humanas, distante de todo fazer-se comunidade, e voltado para a glória própria das coisas e dos objetos – como quer também Maeterlinck (Rancière, 2011, p. 210). Dialética da energia dos corpos e da potência sem vida do inerte ou do movimento, da luz, da linha e da cor (Rancière, 2011, p. 159).

A própria pintura será trabalhada – exemplarmente no pensamento de Malevitch – pela vontade de não mais reenviar a uma realidade externa a ela mesma, de não mais representar. Mas esta rejeição da vocação representativa ou “mimética” da pintura é também a investigação de uma forma de apresentação adequada da vida revolucionária – que é apenas tal justamente quando pode preocupar-se mais pelo que chega às superfícies coloridas do que por personagens prisioneiros à sua psicologia. De acordo com Rancière, esta inversão da *mimesis* pictural já está em jogo nas análises de Hegel. Encontra-se ali, com efeito, uma espécie de excesso recíproco da forma e do conteúdo – que anuncia na realidade a dissolução da sua separabilidade. Num sentido, o conteúdo está para além da forma, na medida em que o que Hegel vê nas cenas de gênero da pintura holandesa não se encontra ali explicitamente figurado ou alegorizado – a saber, a liberdade de um povo. Mas, por outro lado, o conteúdo *representado* é “indiferente”. Cenas da vida cotidiana, ocupações da “gente sem importância” (camponeses, mercadores, mendigos), jogos de luz num vidro de vinho: boa ocasião para ver a liberdade do povo sem passar pelo desvio da narrativa exemplar, ou mesmo do símbolo. Desse modo, o espectador pode concentrar-se – e a instituição museu, ao mesmo tempo que o desenvolvimento do mercado da arte (Rancière, 2011, p. 49), vai convidar a isso – em olhar a pintura por si mesma, em sua composição, em seu “fazer”. O que está presente sobre a tela encontra-se apresentado meramente por si mesmo. O espectador pode então ver ali a liberdade do povo, mas com a condição de olhar a pintura por si mesma. Com as análises de Hegel, começa a inverter-se a relação entre a apresentação sensível e o sentido que supostamente acompanha-o.

A dialética inicial é encontrada também na arquitetura, ou no *design*, divididas entre habitação e expressão, entre funcionalismo e simbolismo (Rancière, 2011, p. 168, 172, 177-178). Ela entra em jogo igualmente na fotografia, dividida entre a vontade de encontrar uma expressão das causas pelos efeitos (assumindo por exemplo a função da reportagem) e a de deixar exprimir uma emoção diante da abstração das formas (Rancière, 2011, p. 263). E entra em jogo também no cinema e a sua “vocação contrariada”: a arte que poderia ter sido exemplarmente aquela da idade estética, arte da ativação do “inconsciente  tico” (Benjamin) e dos jogos de luz, foi enfim estrangida a fazer essencialmente o que não lhe era naturalmente destinado: contar histórias e seguir a evolução psicológica dos personagens. Assim, a arte estética por excelência acabou sendo colocada a serviço da poética. E, no entanto, isto não a “desnaturou” – pois, ao contrário, foi esta contrariedade específica que gerou a sua dinâmica própria.⁵

Essas “contradições” do regime est tico da arte são os muitos polos que constituem os elementos inseparáveis de uma dialética entendida como um trabalho da divisão. Esse trabalho não é ultrapassado numa unidade superior, numa reconciliação sint tica dos termos ou no puro movimento de autossuperação que chamaria como tal toda contradição. Muito pelo contrário, o trabalho da divisão consiste em lutar contra tentação de resolver a tensão que aparece inevitavelmente entre os polos. Permanecer na suspensão é permanecer na exploração deste espaço polar, e mostrar sua dinâmica própria que permite manter vivo o objeto dividido – no caso, “a arte”.

Autonomia

A contradição que trabalha no cerne da arte é, por conseguinte, aquela que opõe, por um lado, a autonomização da arte e, por outro, a sua dissolução nas formas da vida. Aqueles que viram nisso os termos de uma alternativa não compreenderam bem o quanto se tratava realmente de dois elementos indissociáveis ainda que “contraditórios”, ou melhor, indissociáveis precisamente porque “contraditórios”. A “arte” é o campo polarizado que se estende entre estes elementos. É por isso que há dois erros simétricos que não se deve cometer.

O primeiro é identificado sob o nome de “modernismo” – um nome paradoxal na medida em que mutila modernidade de uma parte dela mesma. A modernidade   mutilada porque cortada do pedestal em cuja base ela estava assentada como projeto

⁵ A expressão está no centro de *A f bula cinematográfica*.

indissociavelmente estético e político. Por isso, a operação que torna emblemático o nome de Clemente Greenberg corresponde necessariamente a uma dupla depuração.

Politicamente, modernidade é depurada do seu democratismo incômodo, e dá aos intelectuais a possibilidade de não mais sair de seus círculos: a arte preenche a sua vocação de “resistência” ao mundo da mercadoria apenas na medida em que se mantém distante das expectativas populares. A partir de então, os laços entretanto evidentes entre a arte de vanguarda e os espetáculos populares são cortados, assim como são cortados os laços que ligam estas vanguardas às pessoas comuns, aos pobres, aos “sem-partes”.

Esteticamente, a arte é depurada das suas contradições, uma vez que o face-a-face do formalismo (a tendência da realização da arte na vida) desaparece. Assim, inventa-se uma nova acepção da vanguarda: fechada sobre as suas próprias realizações, sobre sua própria interioridade. A arte é tanto mais política quando, longe de cair na obscenidade da “propaganda”, toma distância de qualquer mensagem política e de toda preocupação de realismo social para se ocupar apenas com as aventuras da forma pura, da cor e da linha, ou de forma mais geral do que põe à disposição o meio específico que se torna ao mesmo tempo o sujeito e o objeto da sua investigação. A pintura, que terá sido o paradigma desta abordagem da arte, não tem desde então mais por conteúdo a liberdade do povo, ela “não tem mais assunto próprio, ou seja, não tem mais assunto impróprio, assunto que a ponha fora de si mesma e que lhe permita fazer brilhar a liberdade divina nos fronts e nos olhares das crianças da rua” (Rancière, 2011, p.57).

Na realidade, a modernidade não se define pelo seu fechamento reflexivo: ela não é a reflexão da arte sobre os seus próprios dispositivos, e cada arte não é uma investigação sobre a “especificidade do meio”. A arte é moderna na exata medida em que ela inscreve no seu coração a não-arte (Rancière, 2011, p. 58-59). A arte deve manter-se à distância de si mesma, à distância da vontade da arte em permanecer arte. Uma *ideia* da arte não poderia consequentemente reenviar a arte a ela mesma. A arte é o que tem vocação de “se realizar” fora do que seria a sua esfera “própria” – da qual não lhe extrairia nenhum *público*.

O modernismo de Greenberg é antimodernidade, que corta o trabalho sobre a forma da apreensão dos momentos da existência, da tragédia que eles podem conter, como da plenitude que se encontra em cada momento. A primeira lição é, portanto, nunca deixar a autonomização da obra autonomizar-se. A autonomização da autonomia

da arte constitui um corte não-dialético. Por meio dela, modernidade perdeu a sua dialética própria.

Metapolítica

Mas há outro erro, simétrico, na medida em que ele “autonomiza” em certa medida a realização da arte: o erro que Rancière chama de metapolítica, que se define por querer resolver de uma vez para sempre o conflito político. A metapolítica pode ter a forma da política marxista, mas também a da estética entendida como programa político. Mas é necessário então retornar à fonte, e esclarecer como tal programa pôde ser formulado.

Nas *Cartas sobre a educação estética da humanidade* Schiller opera a inversão do primado do sentido sobre o sensível, o que pode ser descrito como uma inversão do “esquema *hylémorphico*” – para sair do vocabulário de Rancière e convocar o de Simondon. Se há um erro na base dos nossos sistemas sociais, é exatamente o mesmo que estava na base das nossas representações e das nossas maneiras de nos referir ao mundo sensível: ele consiste em colocar este mundo na posição de matéria. Uma matéria que espera ser formada, exatamente da mesma maneira que o trabalhador reproduz sobre uma matéria supostamente passiva a formatação que a sua própria inteligência sofreu daquela do engenheiro, dado que ele que definiu previamente quais deveriam ser os seus gestos. Rancière diz-nos que a revolução social é “filha” da revolução estética (Rancière, 2011, p. 17), na medida em que se tratou de desfazer a subordinação à representação e ao que ela corresponde na ordem política: a dissociação entre quem comanda e quem executa.

Esta dissociação é efetivamente abolida no elemento do jogo, que é, para Schiller, o paradigma que permite ultrapassar as oposições entre forma e matéria, entre atividade e passividade. A arte é a exposição dos *jogos da pura aparência*, onde “atividade de pensamento e receptividade sensível tornam-se uma só e mesma realidade”. (Rancière, 2000, p. 39). O paradigma do jogo, na medida em que exhibe esta “nova região do ser”, permite portanto compreender melhor o lugar e a função da arte. Mas este lugar e esta função não podem então constituir um mundo fechado. As obras de arte não devem ser apreciadas como tais apenas porque são também modelos para comunidades futuras.

Com este texto fundador de Schiller, este projeto aparece em plena luz: uma educação das massas que passa por uma revolução suave capaz de alterar as próprias formas da sensibilidade, na exata medida em que esta é capaz de gozar das formas puras, de formas tomadas por si mesmas. Esse projeto estará na fonte do regime estético da arte, e, de certa maneira, as polaridades que serão exploradas ali podem ser consideradas como inúmeras variações (tão inovadores e importantes que foram) destas formulações iniciais. Desse ponto de vista, as *Cartas* podem aparecer como “o texto fundador do pensamento moderno da emancipação” (Rancière, 2005, p. 46), que não é, pois, redigido por um militante, mas por um discípulo heterodoxo de Kant.

Mas a obra lega também para a posteridade estética esta tentação imanente, que é exatamente aquela que define a metapolítica: crer na capacidade de poder substituir a política; crer na capacidade de realizar, fora da política, o que a política (sob a forma da revolução francesa, na época de Schiller) promete mas não pode realizar por si mesma. Tal projeto coloca-a, por conseguinte, em rivalidade com a política revolucionária, de modo que se trata de dizer, para parafrasear Le Corbusier: Estética *ou* Revolução. A não ser que ela não se explicita como uma componente integral desta revolução – é assim que ela é pensada pelas vanguardas soviéticas, de Malevitch à Rodtchenko ou Lissitzky, e mesmo até certo ponto pela Bauhaus.

A estética entendida como projeto de educação sensível e a política revolucionária marxista aproximam-se como metapolíticas: procuram liberar o que deveria constituir o verdadeiro e único lugar da política (a luta de classes, a boa articulação entre o entendimento e o sensível) no lugar da multiplicidade desordenada das cenas da política. Elas procuram assim acabar com a própria política, ou pelo menos descansam sobre a ideia de que se trata de se acabar junto com ela.

O modernismo e a metapolítica assemelham-se pelo menos nisto: visam à dissolução da política por meio do seu confisco. As duas armadilhas simétricas, uma que procede de um acordo mutilado da “autonomia” da arte, a outra de uma ideia estreita da sua “realização”, são dois exemplos de uma fobia do trabalho da divisão. Esta fobia levada invariavelmente a subtrair o real da política, cujo encontro vem sempre, por vias diversas, de tal trabalho.

Promessa

O erro do metapolítica da arte indica contudo uma coisa que não deve ser esquecida: há uma promessa levada pela arte, que se refere ao mundo. “Uma promessa de felicidade” sem dúvida, mas que cria a exigência de tentar compreender onde esta felicidade habita exatamente. A felicidade prometida pela arte na idade estética deve ser encontrada no elemento sensível que ela expõe doravante para ela mesma, fora das relações de subordinação que acompanhavam até então a sua apresentação. Ela contém a possibilidade de um abrandamento da tomada do discurso e das orientações da atividade corrente, pela qual a vida das coisas pode ser liberada, a vida anônima que atravessa os seres de um mesmo mundo. A vida anônima, “contida em qualquer interseção de rua, qualquer dobra de uma pele e todo instante do tempo” (Rancière, 2011, p. 264), que a arte da idade estética permite apreender; exemplarmente a fotografia com Alfred Stieglitz, Paul Strand ou Walker Evans – a fotografia encarada como uma operação sobre o tempo.

Porque ela não é uma arte da composição das formas no espaço, mas uma arte da composição do tempo. Ela tem no seu coração uma operação que é ao mesmo tempo a extração de uma singularidade que o olhar do fotógrafo saberá apreender porque terá sabido esperar; e a reinscrição desta singularidade sobre o pano-de-fundo do tempo do mundo e da sociedade. É necessário que a mulher do pescador holandês, que nos é mostrada sentada ocupada em consertar uma rede, seja isolada de modo que possa aparecer melhor o que mantém sua concentração, e que constitui, para o bem e para o mal, a sua maneira de se adaptar a um tempo comum (Rancière, 2011, p. 259-260). Esse tempo comum não é o da atividade, mas, antes, o que se desenrola sobre o pano-de-fundo ao qual nós não prestamos atenção, e que a fotografia – e mais tarde o cinema – poderá revelar de modo exemplar.

Quando James Agee descreve as habitações dos rendeiros do Alabama, ele insiste na beleza dos lugares e dos objetos que ali estão, como as fotografias de Walker Evans mostram também – sem, para tanto, ilustrar estas descrições, dado que jamais as fotografias mostram o que o texto fala. A atitude de Agee pode ser vista como uma tentativa de tornar sensível “ao mesmo tempo a beleza presente no meio da miséria e miséria não poder perceber esta beleza” (Rancière, 2011, p.296). Trata-se de tornar a beleza de um mundo acessível aos próprios que habitam este mundo, e que não podem percebê-la pelo fato mesmo de que estão imersos ali – e que isso signifique para eles,

neste caso particular, aceitar as difíceis condições de vida. É preciso restituir esta beleza que é inacessível para aqueles que ali habitam, assim como que era preciso restituir à mulher de pescador fotografada por Stieglitz o tempo comum ao qual ela não podia prestar atenção pelo próprio fato de que ela participa dele.

Rainer Maria Rilke foi um dos acompanhadores dos mais perspicazes da revolução estética. Encontramo-lo notadamente na nona cena de *Aisthesis*, com um extrato de sua análise do trabalho de Rodin. Mas é ele também que, quatro anos antes de escrever este trabalho, redigiu um curto texto que se quer uma tentativa de redefinição da encenação teatro. Ele insiste em particular na noção “pano-de-fundo” (*Hintergrund*). Esta noção não se refere ao espaço cênico sem portar ao mesmo tempo o que constitui uma maneira nova de considerar o que se entende por nossas relações.

Erramos ao crer que o que se passa de um ser a outro passa-se “entre” eles. Na realidade, o que acontece se desenrola, antes, atrás deles – desde que tenham tido a possibilidade de deixar instalar este espaço no qual apenas sob seu fundo eles podem estar juntos. “É apenas na hora em comum, na tempestade em comum, na sala comum em que eles encontram-se, que eles descobrem-se. É apenas quando um pano de fundo instala-se detrás deles que começam a trocar entre si”⁶. A revolução estética, amarrada à revolução política, seria então esta revolução sensível que visa restituir a todos o pano de fundo que é o verdadeiro lugar de nosso ser em comum, e que contém toda a beleza do mundo.

Mas isso é apenas uma via possível de preservar o cumprimento da promessa. De uma maneira mais geral, o sensível heterogêneo deve sempre ser retirado do que é, sem esta retirada, apenas um *continuum* de ações mundanas. Ele deve ser extraído das conexões comuns como a duração bergsoniana pode ser extraída dos modelos da ação sensório-motora – seria necessário aliás antes dizer que o conceito de “duração” elaborado por Bergson é uma das traduções conceituais dos contributos da revolução estética. Não se trata exatamente de escapar da atividade, mas da dualidade do ativo e o passivo. Para isso, é possível retirar um gesto, como o faz Stieglitz. Mas é também possível conceber, ou dar a ver, uma forma de inatividade que escapa ela mesma a esta dualidade, e que não é portanto mais o negativo da atividade. Uma inatividade que é por conseguinte uma forma de realização superior àquela que todas as formas da atividade podem pretender atingir.

⁶ RILKE, R.M. *Notes sur La mélodie des choses*. Trad. B. Pautrat. Paris : Allia, 2013. Section XV.

Para tal inatividade, é que nos convidam os jovens mendigos de Murillo, na descrição que Hegel faz deles, que se alegram por sua indiferença e seu abandono (Rancière, 2011, p. 41). Mas todas as cenas são de fato exemplares do regime estético da arte que levam a indiferença no seu núcleo. Winckelmann vê um Hercules no Torso Belvedere, mas o importante é que se trata para ele de um Hercules que finalizou os seus trabalhos, e que desfruta o tempo do repouso. Hamlet, sobre quem Maeterlinck escreve que “tem o tempo de viver porque não age” (Rancière, 2011, p137), será a figura paradigmática do teatro liberado da ação (Rancière, 2011, p. 212-217), que poderá mesmo querer sua realização como teatro “imóvel”. E Carlitos levará a inércia à perfeição precisamente ao colocá-la em movimento, ou seja, projetando sobre a tela “a virtude de não se fazer nada” (Rancière, 2011, p.241).

Mas para desfrutar desta virtude, ainda é necessário desfazer-se da paixão de agir, de intervir no mundo, por exemplo perturbando as suas hierarquias. Julien Sorel chega apenas nos seus últimos dias a desfrutar desta felicidade que consiste em “gozar desta qualidade da experiência sensível que é atingida logo que cessamos de calcular, de querer e esperar, a partir do momento em que se resolve não fazer nada” (Rancière, 2011, p. 67). Mas, para isso, é necessário ter sido liberado das suas ambições. Encarcerado após a tentativa de assassinato perpetrada contra a única pessoa que ama, ato sem razão que precede qualquer escolha (Rancière, 2011, p.74), ele não tem efetivamente mais nada a empreender. O que acontece então ao personagem é também o que deve ser experimentado pelo leitor da sua história. O personagem é liberado dos cálculos humanos no momento em que a narrativa é também definitivamente liberada dos encadeamentos da ação. O que é descrito sobre a alma de Julien pode assim coincidir com o que deve então desabrochar na alma do leitor.

Paradoxo

Mas se os últimos dias de Julien Sorel são exemplares não é na medida em que legitimariam a renúncia à ação e permitiriam restaurar a postura do esteta viscontiano, retirado do mundo e devotado à contemplação das obras de arte. Julien Sorel não passou da atividade à passividade; diríamos, antes, que entre os muros da sua prisão, ele pode encontrar enfim uma maneira de agir a sua própria inatividade, e que assim ele que pode plenamente provar a felicidade do sensível. Não se trata, por conseguinte, de opor a

contemplação à ação⁷. Trata-se de lembrar à ação aquilo que deve permanecer o seu horizonte. “A felicidade do plebeu não é a de conquistar a sociedade, mas a de não fazer nada, de anular *hic e nunc* as barreiras da hierarquia social e o tormento de enfrentá-las, na igualdade da pura sensação, na partilha sem cálculo do momento sensível.” (Rancière, 2011, p.75-76). O momento da partilha do sensível – entendido no seu terceiro sentido, que é o de colocar em comum aquilo que pode ter de inseparável entre alguns seres – é ao mesmo tempo o horizonte da revolução política e o que, para constituir tal horizonte e não permanecer um dever-ser abstrato, deve poder ser experimentado “aqui e agora”.

Esse paradoxo não é para Rancière uma descoberta tardia. Ele estruturava de parte em parte a abordagem de *Noite dos proletários*, que começa com a descoberta da alegria de não trabalhar como queriam os patrões, e prossegue com a dificuldade de experimentar, na disciplina exigida pela aplicação da utopia, outra coisa que não a pura coerção social sob uma forma nova. Ele encontra-se novamente em *O Filósofo e seus pobres* através destes militantes comunistas a tal ponto zelosos que perdiam de vista as exigências estratégicas da ação militante (Rancière, 1983, pp. 126-133). “Viver o comunismo”, isto sempre esteve em tensão com: fazer o necessário de modo que a organização militante progressivamente conquistasse terreno, e aumentasse a sua força. O fervor revolucionário vem daquilo que constitui um entrave para a disposição militante. O horizonte da revolução vem imiscuir-se no presente, separando-o dele mesmo, porque convoca nele uma experiência que vem do futuro. O comunismo, como experiência, está no coração do projeto revolucionário, mas em tensão com ele. É importante, ali como noutra lugar, não abolir esta tensão, mas não se pode escamotear as dificuldades às quais ela expõe-nos.

Elas encontram-se no trabalho de Marx, concentradas no papel que ele confere à economia. Que a revolução social seja “filha” da revolução estética, isto se mostra no “economicismo” de Marx, que pode, ele também, ser lido como uma tradução conceitual da revolução estética: a transformação das relações materiais de existência é o equivalente da revolução sensível desejada por Schiller. A revolução econômica é inteiramente a perturbação das formas mesmas da vida, e uma autoeducação do povo

⁷ Eu transponho aqui fórmulas de Muriel Combes em uma passagem de *La vie inséparé*. Paris: Dittmar, 2011. pp. 189-192), onde o autor comenta uma passagem de *Abrégé de grammaire hébraïque* de Spinoza.

em vista de uma liberdade nova⁸. Ela é o ponto de passagem que permite uma revolução humana, para além da revolução política. Graças a ela, em todo caso, Marx podia esperar ultrapassar a tensão inerente à relação entre a experiência comunista e a exigência revolucionária. Mas esta superação não pode acontecer, e a sua tentativa pode apenas conduzir à sua perpétua redivisão. Pode-se fazer a história desta redivisão interna do marxismo que separa, por um lado, o primado dado ao modelo da ação, e, por outro, aquele dado à transformação dos modos da sensibilidade. A distinção entre a “crítica social” e a “crítica artista”, cara à alguns sociólogos, não faz outra coisa senão recolocar rupturas mais fundamentais – que remontam talvez à separação entre duas “culturas” (a da crítica do utilitarismo formulada pelos românticos e aquela que vai propriamente constituir a tradição operária) que Edward P. Thompson deplora no fim do seu grande livro⁹.

Sejam quais forem as possibilidades de superação da antiga dualidade entre o ativo e o passivo, entre os modelos da ação voluntária e aqueles da suspensão da ação, subsiste necessariamente um desacordo. “Os espíritos apressados”, diz-nos Rancière, poderão ver ali “o signo de um irremediável afastamento entre a utopia estética e a revolução política” (Rancière, 2011, p. 16). Mas no lugar do conforto que procura a constatação de tal afastamento, é preciso aprender a ver um paradoxo que pede para ser trabalhado por si mesmo.

Mal-entendido

Devemos retornar ligeiramente atrás para melhor compreender o que persiste das proposições anteriores sobre a relação da arte e a política em *Aisthesis*. Rancière continua pensar que a distância entre a arte e a política não pode ser abolida. Ela pode ser verificada no momento em que tomamos em vista a disparidade dos efeitos de suas intervenções. A política é uma maneira de pôr em cena o conflito latente, o desentendimento constitutivo da relação entre a ordem policial e a lógica igualitária. Ela se define por não ter espaço próprio, na exata medida em que é uma perturbação dos espaços já dados. Ou melhor: se há um espaço da política, ele não pode ser senão a junção – a tecitura – dos diferentes lugares ou das diferentes cenas onde os momentos políticos são desempenhados. Este tem uma lógica própria, que é a da ação. A arte, em

⁸ Cf. sobre esse ponto o número já citado da revista *Site*, art. cit., p. 20.

⁹ E. P. Thompson. *La formation de La classe ouvrière anglaise*. P. 749.

contrapartida, tem efetivamente um espaço que lhe é próprio, e no qual apenas pode produzir efeitos específicos. Um espaço que pode desdobrar-se tanto nos museus ou nas salas de projeção quanto nos *sites* da *Land art* ou sobre as calçadas em que se realizam as performances.

A política supõe atos, processos de subjetivação; a arte, a literatura na sua idade estética, procuram pelo contrário dar consistência à dessubjetivação como tal. “O dissenso político acontece sob forma de processos de subjetivação que identificam a declaração de um coletivo dos anônimos, de um nós, para a reconfiguração dos objetos e dos atores políticos. A literatura vai em sentido oposto desta organização do campo perceptivo em torno de um sujeito de enunciação. Ela desfaz os assuntos de enunciação no tecido dos perceptos e afetos da vida anônima.” Ela quebra assim os marcadores da subjetivação política fazendo falar as coisas mesmas, ou pelo contrário restituindo-as ao seu silêncio, ao excesso da sua presença sensível sobre todo sentido, para liberar “o mundo das microindividualidades menos que humanas que impõem outra escala de grandeza que aquela dos sujeitos políticos”. (Rancière, 2007, p. 54).

O que é dito aqui sobre a literatura vale para o conjunto da arte. Seria, por conseguinte, um erro pedir que ela produza por si mesma os efeitos que só a política pode produzir. Ao contrário, seria um erro pedir à política que transponha “o plano de consistência” da arte. “A eficácia política das formas da arte é dado à política construir nos seus próprios roteiros”. Se são honestos, os artistas podem apenas indicá-la dentro mesmo do seu trabalho, como faz Mizoguchi em *Intendant Sansho*, que coloca o espectador diante de sua incapacidade de intervir para impedir o sacrifício sem o qual a justiça não poderá ser restabelecida. “Por um lado, o cinema participa no combate para a emancipação, por outro, dissipa-se em círculos sobre a superfície de um lago”¹⁰.

Não se trata então, sobretudo, de retornar ao modernismo; trata-se de prevenir as *imposturas*. Para que a arte possa participar da política, é necessário que haja já uma política revolucionária, ou algo que se aproxime dela. É disso que se esquecem todos os que não cessam de clamar que é filmando, escrevendo, ou estando no palco, que fazem a política. “É definitivamente a política, ou o que aconteceu em uma dada época, que fornece as condições que tornam verdadeiramente operante a dissensualidade própria a

¹⁰ RANCIÈRE. “Les écarts du cinéma”, publicado inicialmente no número 50 da revista *Trafic* (P.O.L., 2004, p. 166) e retomado em *Les écarts du cinéma*. Paris: La Fabrique, 2011.

uma forma artística”¹¹. Uma obra, independentemente do que pode ser por outro lado o seu próprio valor, pode ter um teor político – mas este teor é-lhe dado por uma política efetivamente existente e pela maneira pela qual ela se inscreve ali. Se não é o caso, ou seja, se não há política suficientemente consistente, a obra não pode por ela mesma produzi-la. As novas formas da arte crítica, social ou “relacional” imitam o engajamento das vanguardas sobre um fundo que não pode de modo algum dar-lhes o alcance político que elas reivindicam (Rancière, 2008).

Poder-se-ia tirar disso uma primeira conclusão. Na falta de política, os artistas que se propõem a recusar o consenso que tem por nome “economia” não podem elaborar as suas obras sem buscar também ao menos construir, no mesmo movimento, mas não de uma mesma maneira, o espaço que possibilitaria acolhê-los. A questão não é apenas que é preciso procurar lugares de exposição ou circuitos de difusão “alternativos” – neste caso como em outros, a alternativa é apenas uma *periferia funcional* –, mas que é preciso encontrar os modos pelos quais uma comunidade sensível pode existir e ganhar consistência; que não é necessário “abrir mão desta promessa estética fundamental, deste horizonte de uma humanidade sensível comum” (Rancière, 2005, p. 46), mesmo com o risco de reativar (“reanimar”, diriam os tradutores de Warburg) antigas *ideias* da arte – ou, porque não, a inventar novas.

Mas isso não diz muito do nó entre a arte e a política, e em especial, do que *Aisthesis* trouxe, lançando uma luz retrospectiva sobre esta obra inaugural, *A noite dos proletários*. É bem verdade que quando a arte sonha ser a continuadora ou a substituta da política, ela engana-se sobre a sua potência própria, e contribui assim para a confusão que a impede de acontecer. Mas sobretudo, e isso é ainda mais grave, ela parece esquecer está contido nela aquilo que ao mesmo visa e que não pode atingir a revolução política como tal. Sobre este ponto, é necessário talvez continuar a dar razão a Schiller. Toda a questão é de saber como.

Descentramento

Vários comentadores¹² insistiram na particularidade do tratamento que é reservado ao conceito de “política” na obra de Rancière. E esta particularidade poderia

¹¹ RANCIÈRE, J. “L’*affect* indécis”. *Critique* n. 692-693, p. 157

¹² Eu penso notadamente em Bruno Bosteels e em Vanessa Brito, o primeiro com “La leçon de Rancière”, a segunda com “Rancière et le diagnostique nihiliste”, dois textos publicados nas atas do colóquio de Cerisy, *La philosophie déplacé – Autour de Jacques Rancière*, Horlieu, 2006, p. 49 sqq. et 307 sqq.

ser o testemunho de um método intrinsecamente discordante. A política é abordada a partir de um registo tético e definicional. A “parte dos sem-parte” só pode ser atualizada por uma determinação formal do critério da política. Há política onde a parte dos sem-parte aparece como tal, é posta em jogo para si mesma, e onde o seu aparecimento é a revelação dos paradoxos constitutivos da política (Rancière, 1995).

Isso parece ser suficiente para marcar uma diferença essencial entre a política e a arte: a primeira seria passível de definição, a segunda não. Mas se esta não o é, entretanto, não é porque ao abordá-la, Rancière teria mudado repentinamente de método. É próprio da arte na sua idade estética, ou seja quando vem existir como “arte”, querer a sua própria desidentificação, e ser definível unicamente por si mesma. Como vimos, Rancière retorna constantemente a este paradoxo: não há a arte, como esfera de experiência distinta, senão a partir do momento em que ela é indiscernível da prosa do mundo; a autonomia da arte é conquistada apenas onde mais nada pode dar um conteúdo específico a esta autonomia.

Mas, inversamente, a política, que parece tão claramente definível, em todo caso só é tal se não puder fornecer uma “teoria”: a distância tomada em relação à filosofia política, além do refreamento que ela opera da parte dos sem-partes, adere primeiramente àquilo que ela perde do real da política. Esta não se confunde com uma diversidade humana que uma boa legislação – ou uma revolução concebida sobre este modelo – poderia subsumir, como um conceito supostamente subsume o conjunto das suas aplicações empíricas. O real da política é o conjunto dos casos da política, e a própria política não existe nunca fora dos seus “casos”¹³. Da mesma maneira que não haveria absolutamente política se não existissem os “casos” da política, se não houvesse paradigmas do que é necessário entender por “arte”, simplesmente não haveria a arte.

Jacques Rancière encontrou a sua maneira própria de participar na revolução conceitual que tornou a singularidade pensável para si mesma – ao preço, para a filosofia, de renunciar à relação que até então ela mantida com ela: subsumi-la sob o conceito, ou ultrapassa-la no movimento da sua autorrealização. Desse ponto de vista, há, propriamente falando, entre o *Desentendimento* e *Aisthesis* uma diferença mais de encenação conceitual do que de método. Mas não se pode compreender completamente a relação entre a arte e política senão a partir desta outra aba do que pode ser entendido

¹³ Eu remeto sobre este ponto ao trabalho de Patrizia Atzei, *Pensar a universalidade. Badiou, Rancière et La politique*. Tese defendida sob a orientação de Jacques Poulain na Universidade Paris 8 Vincennes-Saint-Senis em 18 de junho de 2013.

como um díptico: *A noite dos proletários* constitui, na verdade, o outro ângulo a partir do qual é possível considerar a revolução sensível. As duas abas têm no seu cerne o duplo paradoxo de um horizonte de inação que pode ser vivido apenas aqui e agora, conduzido por uma ação voluntária que pode ser consistente apenas se ela atrasar o pleno desdobramento desta experiência (Rancière, 2011, p.16-17).

Mas este paradoxo não é nada de outro senão a insistência do conteúdo substancial da revolução estética na política. Digamos de outro modo: entre a arte e a política há efetivamente um descentramento mútuo. A arte é descentrada dela mesma no momento em que se define como tal: encontra o seu “próprio” perdendo-o, ou seja, tendo em seu cerne a não-arte. Ao contrário, a política contemporânea, ou seja a política revolucionária, não pode ser compreendida por si mesma se ela aderir aos elementos que definiram até então o “campo” da política.

A política que nasce com a revolução sensível é também o que não pode deixar fora dela o que absolutamente não se encontrava ali anteriormente, ou seja, tudo o que torna emblemático o sintagma “noite dos proletários”: não somente o aparecimento dos que não eram contados, para usar o vocabulário de *O desentendimento*, mas também a aspiração destes últimos de tornar suas as formas de experiência sensível que se agrupam sob a bandeira de “arte”, ou àquilo a que ela remete: a escrita, o trabalho do pensamento, e o “não fazer nada” que permite desfrutar a felicidade do sensível. A política contemporânea tem no seu cerne outra coisa que não a política, outra coisa, em todo caso, que não aquilo que tínhamos até aqui, notadamente nos filósofos, reconhecido como o conjunto objetos e problemas ligados ao próprio conceito de política.

Igualdade

O método da divisão permite apreender a inerência recíproca da arte e da política. Uma inerência recíproca que não pode terminar na confusão do indistinto pelo qual nos seria dado o fantasma de uma entidade indivisa. A política tem no seu cerne, no centro do seu projeto, o que a arte indica-lhe como seu conteúdo mais substancial. Mas a arte pelo contrário continua a ser arte somente se ela tiver no seu cerne outra coisa que não ela mesma, outra coisa que as múltiplas formas, tão sofisticadas que sejam, do jogo de reenvio especular das “criações”. O descentramento mútuo da arte e da política é o que permite a sua imbricação. O contributo de *Aisthesis* é o de mostrar

como ocorre um preenchimento recíproco, sem o qual a arte, do seu lado, e a política do seu, são entregues aos seus formalismos respectivos.

A arte e a política são divididas em si, e têm que trabalhar a sua própria divisão. O método da divisão atualiza o que trabalha a identidade contrariada da arte e a política, e o pensamento que as toma assim como “objetos” não é de nenhuma maneira a instância capaz de resolver a tensão oriunda desta divisão. Ele é ao contrário a atualização de um trabalho da divisão que ele opera na sua ordem própria apenas porque ele acontece também fora dela.

Mas é preciso ver que o próprio método da divisão é exposto a uma dificuldade própria, pois é preciso que ele em certa medida controle a tentação do seu próprio arrebatamento – que o expõe à possibilidade de eludir o risco de ter que *dizer* algo. O método da divisão corre sempre o risco de restaurar a máquina especulativa, cuja característica é que ela pode girar no vazio, continuando ao mesmo tempo a produzir enunciados. Deparamo-nos novamente então com a questão do ponto de parada que permite manter a distância desta máquina – não somente na sua forma antiga, que é a da dialética hegeliana, mas também naquela da negatividade radicalizada (Adorno), ou pelo contrário na sua forma mais contemporânea, que se quer “construtivista”. Ora, este ponto de parada tem em Rancière sempre o mesmo nome: igualdade. A igualdade das inteligências, certamente; mas também que se poderia chamar: a igualdade sensível.

Na arte, da forma como a faz aparecer a “revolução” estética, a igualdade sensível pode ser entendida de várias maneiras: primeiro, vimos anteriormente, como igualdade entre as formas de apresentação sensível então reunidas sob o vocábulo “arte” que tende a desaparecer com a hierarquia entre o que constituía até aqui as diferentes artes. Mas também como uma igualdade *para* o sensível: a igualdade de todo “assunto” do romance, da pintura ou da representação cênica (que Rancière chama às vezes “princípio de indiferença”) coincide com a irrupção das “massas democráticas”. A igualdade dos assuntos nas obras corresponde à indeterminação do seu endereçar-se, o qual não é mais reservado a homens e mulheres de gosto, mas exposto doravante aos olhos de qualquer um. Por aí, o que é suposto é, por conseguinte, também uma igualdade de cada um frente ao sensível, uma igual “capacidade” das sensibilidades, pela qual é possível verificar que não há duas igualdades: a igualdade das inteligências é efetivamente uma das maneiras de formular esta igualdade sensível que está no fundo da preocupação mais constante dos trabalhos de Rancière.

Essa igualdade sensível pode também ser pensada como uma igualdade *do* sensível na medida em que, na idade da estética, um raio de luz refletido por um vidro, um sopro de vento ou a dobra de um vestido têm exatamente tanta importância quanto os acontecimentos ou as ações daqueles que chamamos eventualmente ainda de heróis ou heroínas. Um acontecimento sensível, por mais tênue que seja, pode então ser considerado como tendo um valor igual ao que se pode atribuir ao pensamento mais elevado – por conseguinte como o que lhe é literalmente equivalente. Os afazeres humanos perdem desde então a sua primazia. Mas nesta perda, joga-se uma igualdade que é aquela dos seres que falam, à medida que eles tornam-se capazes de considerar que um reflexo sobre um lago é tão ou mais importante do que o correr do trem da sua vida e o sentido que creem poder conferir às suas ações.

Em todos esses casos, a experiência da igualdade não pode ser desdobrada, por definição, se não for compartilhada. Falemos então por último de uma igualdade *no* sensível. Vimos que Rancière convoca a figura de Julien Sorel para apreender este momento em que se aprende “a não pensar nada de outro senão no momento presente, gozar nada de outro senão o puro sentimento da existência e, eventualmente, o prazer de compartilhá-lo com uma alma *igualmente* sensível” (Rancière, 2011, p. 68). Mas sem esta eventualidade, não pode haver ali experiência real da igualdade. Nunca é suficiente verificar abstratamente o famoso “pressuposto igualitário”. É necessário também que se desenhem os contornos de um mundo sensível e da mesma maneira suportar sua inscrição. Ou, na falta da consistência de um mundo, é necessário pelo menos saber provar “a pura felicidade de um momento sensível compartilhado” (Rancière, 2011, p. 67). A partilha do sensível assim entendida é a condição mínima da experiência igualitária.

A revolução sensível tem por “conteúdo” a igualdade sensível, e a promessa de felicidade que lhe está conectada. É ela que os trabalhadores possuídos pela poesia em *A noite dos proletários* experimentam, e é ela que os artistas modernos quiseram realizar para todos.

Realização

A revolução sensível exige de nós que possamos referir-nos ao “que não pode ter sido sentido em vão” (Musil). Mas o importante é que o fato mesmo de que haja algo que não pode ter sido sentido em vão deveria implicar a todos. Eu insistia acima sobre a

utopia contida na atualização do pano-de-fundo onde se tecem as nossas relações, a partir de Rilke e James Agee. Mas eu dizia também que isto é apenas um exemplo entre outros, ou antes uma das formulações possíveis do que pode constituir a utopia radical unida a uma certa ideia da arte. Perdemos a força que nos permitia querer tais utopias. Nós nos enganamos de tê-la perdido.

Enganar-se-iam aqueles que gostariam de ver na orientação recente trabalho de Rancière uma renúncia à política: trata-se antes de trabalhar para lhe restituir o seu conteúdo próprio no espaço de nossa contemporaneidade – uma contemporaneidade que se estende, neste sentido, por mais de dois séculos. A história não avança a toda velocidade, como um trem lançado na noite. Ela dispõe de solos sobre os quais nós, habitantes do mundo, somos obrigados a andar às vezes por muito tempo.

Rancière não se orgulharia certamente de ser um pensador revolucionário, ou um especialista da revolução. Mas consideraria sem dúvida com benevolência esta exigência: realizar o que reside incompleto. Não deixaremos o nosso solo sem ter restituído à promessa revolucionária o seu teor “estético”. Não deixaremos este velho solo para ir enfim talvez a um novo continente, sem ter realizado esta promessa.

Referências Bibliográficas

- RANCIÈRE, J. *Aisthesis – Scènes du régime esthétique de l’art*. Paris: Galillé, 2011.
- _____. *Malaise dans l’esthétique*. Paris: Galillé, 2014.
- _____. *Partage du sensible*. Paris: Fabrique, 2000.
- _____. *La fable cinématographique*. Paris: Le Seuil, 2001.
- _____. *Chroniques des temps consesuels*. Paris: Seuil, 2005.
- _____. *Le philosophe et ses pauvres*. Paris: Fayard, 1983.
- _____. *Politique de la littérature*. Paris: Galillé, 2007.
- _____. *Les écarts du cinéma*. Paris: La Fabrique, 2011.
- _____. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008.
- _____. *La méésentente*. Paris: Galilée, 1995.

[Recebido em outubro de 2012; aceito em novembro de 2012.]