

## 2. Nós que habitamos o tempo

### 2.1. Uma nova atitude diante do presente

*O que é isto, a filosofia moderna?* Esta é a questão posta por Foucault a Kant em um de seus últimos ensaios. Ou mais precisamente, esta é a questão que orienta Foucault na análise que empreende de um texto escrito por Kant como resposta à pergunta, *O que é o Iluminismo?*. Ao que parece indicar o paralelismo, a resposta à questão *O que é isto, a filosofia moderna?* estaria contida na resposta a esta outra questão, *O que é o Iluminismo?*. Sim e não.

Sim, porque será aí neste texto menor, neste curto ensaio escrito pelo filósofo das Três Críticas para um jornal, que Foucault vai encontrar o esboço daquilo que ele vai denominar de *a atitude moderna*. Mas por outro lado, não, porque aquilo que o filósofo francês vai achar da resposta kantiana não reside exatamente no conteúdo desta, mas no inusitado dispositivo que ela instaura ao pensar o presente, o Iluminismo, sob o signo da diferença e não da identidade. Por isso, aquilo que Foucault vai encontrar na resposta kantiana não é uma origem, enquanto determinação de um pertencimento; mas, se quisermos manter o termo origem, devemos entendê-lo como um ponto de partida ao qual é impossível retornar, mas apenas retomar. Daí a formulação foucaultiana: “a filosofia moderna é aquela que tenta responder à questão lançada, há dois séculos, com tanta imprudência: *was ist Aufklärung?*”<sup>2</sup>.

Ora, mas Kant já não a havia respondido? Como entender esta resposta que não funciona como uma solução, e sim como uma abertura e que, como nos diz Foucault, fez entrar, mesmo que discretamente, na história do pensamento uma questão “à qual a filosofia moderna não é capaz de responder, mas da qual ela nunca veio a se desembaraçar”<sup>3</sup>?

---

<sup>2</sup> FOUCAULT, M. , *Qu'est-ce que les lumières ?*, p. 62.

<sup>3</sup>Id, Ibid, p. 61.

É este o tema central da análise de Foucault em seu ensaio *O que são as luzes*. Ora, mas se o texto kantiano é uma resposta como pode ele ter aberto uma questão? Isso só foi possível porque, como aponta Foucault, Kant definiu o Iluminismo como uma saída, como uma passagem. Mas para que o Iluminismo, o presente à época de Kant, possa ter sido definido como ruptura, foi preciso que a própria noção de presente sofresse, ela também, uma reviravolta.

E isto porque, como nos mostra Foucault, o texto kantiano, ao colocar o presente como problema, não o faz de maneira habitual, segundo os modos já determinados pela tradição onde o presente é definido de maneira positiva; seja como início, seja como anúncio ou ainda como termo. A deriva introduzida pelo texto kantiano é justamente pensar o presente negativamente, como um gesto de saída. O que distingue a concepção kantiana das outras é que enquanto estas procuram delinear os traços identitários do presente a fim de determinar seu pertencimento a uma totalidade que o abarcaria, a procura kantiana é pela diferença: qual o traço distintivo do hoje em relação ao ontem? O presente é, pois, pensado como diferença. O que se passou? O que é isto que se passou, o Iluminismo? Ora, se a resposta funciona como a indicação de uma saída, como deriva de uma situação atual, de um estado de coisas, ela deixa de se apresentar como uma solução, a constituição de um novo estado de coisas, e torna-se tarefa a ser realizada.

“Kant define a Aufklärung de uma maneira quase negativa, como uma *ausgang*, uma saída, uma passagem (uma via). Ele procura uma diferença: qual diferença o hoje introduziu em relação ao ontem?”<sup>4</sup>.

Mas qual é a “novidade” introduzida por Kant em sua singela resposta a uma enquete jornalística? O que exatamente no texto kantiano permite a Foucault ver aí uma ruptura com o dispositivo até então vigente na filosofia? O que é isto, o presente como diferença? Que saída é aí apontada que não se confunde com um novo estado de coisas?

Para Kant o Iluminismo indica a possibilidade de o homem sair de seu estado de menoridade em direção à maioridade. A maioridade é a idade onde o homem torna-se capaz de responsabilizar-se por seus atos, o que significa ser

---

<sup>4</sup> F FOUCAULT, M. , *Qu'est-ce que les lumières ?*, p. 65

capaz de agir segundo sua razão, não dependendo mais de um outro que pense em seu lugar e que é preciso obedecer. A idade aqui anunciada por Kant é, assim, a idade da Razão, onde o destino do homem já não é mais dado numa totalidade prévia, mas será construído a cada dia através do livre exercício do pensar. No entanto, essa maioridade se ela é um fato, uma possibilidade aberta nesse período histórico que é o Iluminismo, ela depende para ser realizada de um *ato de vontade* (e de coragem). Como sublinha Foucault em sua análise de Kant, para o filósofo o homem é responsável por seu estado de menoridade e que por isso a saída exige um esforço de mudança que ele terá que fazer, antes de tudo, sobre *si mesmo*. Se a Aufklärung anuncia a possibilidade da maioridade é preciso que o homem “assuma” esta tarefa. “É preciso, pois, considerar que a Aufklärung é ao mesmo tempo um processo do qual os homens participam *coletivamente* e um ato de coragem a efetuar *pessoalmente*”<sup>5</sup>.

É neste sentido que a saída apontada pelo ensaio kantiano não desemboca num novo estado de coisas. Pois, se por um lado o atravessamento desta porta que se abre depende de um ato pessoal, por outro esse ato pessoal se dá sempre num movimento concomitante de crítica do presente e de crítica de si, visto que exige um ato de saída de um estado atual coletivo e pessoal. Daí Foucault dizer que, mais do que uma mudança histórica que toca a existência política e social da humanidade em sua totalidade, o Iluminismo afeta aquilo que constitui a humanidade do ser humano. É para a possibilidade de um outro modo de ser humano que parece Kant apontar.

Para que entendamos com mais clareza essa imbricação entre o coletivo e o pessoal é preciso que nos detenhamos sobre as condições necessárias colocadas por Kant para que o homem alcance o estado de maioridade, ou seja faça um uso livre da razão. Como mostra Foucault, Kant vai distinguir dois modos de uso da razão: o modo privado, circunscrito à *função* ocupada pelo homem no seio da sociedade (professor, advogado, padre etc.); e o modo público que diz respeito à condição do homem enquanto ser humano, ou seja, à sua humanidade. O uso público da razão se distingue então do uso privado pela relação que o sujeito estabelece com a razão. Se no âmbito privado não há espaço para o uso livre da razão isso se deve ao fato de que ali o homem deve responder às obrigações de

<sup>5</sup> F FOUCAULT, M. , *Qu'est-ce que les lumières ?*, p.66

sua função social. Antes de tudo ele responde e age como padre, advogado, professor etc. No uso público da razão é que o homem vai ao encontro daquilo que o constitui, ou seja, de sua humanidade. Daí ser o espaço público o lugar onde se opera a autodeterminação através de uma crítica do presente. Aqui o que está em jogo não é a sua função particular, e sim o que há de universal em si, sua humanidade: “Há Aufklärung quando há superposição do uso universal, do uso livre e do uso público da razão”<sup>6</sup>. Portanto o âmbito do Universal não se confunde com um modelo a ser seguido, mas diz respeito ao uso público da razão onde o homem volta-se sobre aquilo que o constitui, sobre sua humanidade, enquanto que o uso privado da razão é sempre particular, pois não incide sobre a humanidade, mas sobre a função. A liberdade é assim um *affaire* do homem público

A maioria diz respeito, portanto, à possibilidade de um uso livre e universal da razão, onde o homem vai ao encontro daquilo que o constitui como ser humano. Daí a maioria envolver tanto um gesto coletivo, é preciso que o campo universal tenha sido aberto, e individual, é preciso também que o homem vá ao encontro de si mesmo, “si mesmo” esse que não se confunde com o âmbito privado do indivíduo, mas justo com o que há de mais universal em si, sua humanidade.

É nessa perspectiva que essa nova humanidade aqui traçada não se delineia a partir de um pertencimento a um modelo, mas de uma prática que exige do homem essa saída de sua condição privada em direção a uma prática pública e universal. Se a crítica do presente como autodeterminação exige pois uma nova atitude diante do presente, essa nova atitude constitui também uma nova prática onde o que há de mais íntimo é o universal.

Foucault não nos deixa escapar que Kant como filósofo clássico que é irá erigir através da reflexão crítica as condições através das quais o uso da razão se faz legítimo, estabelecendo os limites daquilo que pode ser conhecido; e através de sua reflexão histórica definir a *finalidade interna do tempo* e o ponto na *direção* do qual avança a história da humanidade. De certa forma, este texto circunstancial se encontra no entroncamento entre a reflexão crítica e a reflexão histórica kantianas. Mas como aponta Foucault, o que é preciso daí retermos e que

---

<sup>6</sup> F FOUCAULT, M. , *Qu'est-ce que les lumières ?*, p. 69

é constitutivo da modernidade é “A reflexão sobre ‘hoje’ como diferença e como motivo para uma tarefa filosófica particular”<sup>7</sup>.

Crítica do presente e autodeterminação, esse binômio será para Foucault a marca da modernidade. Marca essa que mais do que determinar uma época, determina uma atitude. A modernidade para Foucault é, antes de tudo, uma atitude, atitude esta que inaugura uma nova tarefa para a filosofia: transformar o presente. É isso que interessa a Foucault, é esse *ethos* instaurado pela Aufklärung que o força a pensar. A autonomia do pensamento só é possível a partir de uma concepção do presente como diferença, concepção esta que lança o pensamento e a subjetividade numa nova aventura.

Gilles Deleuze num curto ensaio procura definir a filosofia Kantiana através de quatro fórmulas poéticas. Gostaria aqui de me deter sobre duas: “O tempo está fora de seus gonzos” e “Eu é um outro”. A primeira fórmula retirada de Hamlet anuncia o caráter cosmopolita que o tempo vai ganhar na filosofia kantiana:

(...) o tempo não é mais o tempo cósmico do movimento celeste originário, nem o tempo rural do movimento meteorológico derivado. *Ele transformou-se no tempo da cidade* e em nenhum outro, a pura ordem do tempo”<sup>8</sup>.

Esse tempo cosmopolita, tempo da livre troca, é o tempo saído dos gonzos: é o tempo liberto de uma medida que o retém e o represa. O cosmopolitismo do tempo significa isto: um tempo que corre solto, intercambiável, um tempo sem valor. O movimento dos corpos celestes, das estações, das marés enfim o movimento cíclico da natureza deixa de subordinar e ordenar o tempo, fazendo deste sua medida. O movimento mecânico e circular preso a um eixo cede, assim, lugar a movimentos aberrantes, maquínicos, pois aqui é o tempo puro, a pura potência do tempo que os condiciona. “O tempo *out of joint*, a porta fora dos gonzos, significa a primeira grande reversão kantiana: é o movimento que se subordina ao tempo”<sup>9</sup>. Esse é o tempo da cidade (do espaço público), aberto a todas as conexões possíveis, tempo que se tornou linha reta, labirinto serial.

<sup>7</sup> FOUCAULT, M. , *Qu'est-ce que les lumières ?*, p.71

<sup>8</sup> DELEUZE, G., *Sobre quatro fórmulas poéticas (...)* In: Crítica e Clínica, p. 37

<sup>9</sup> DELEUZE, G., *Sobre quatro fórmulas poéticas (...)* In: Crítica e Clínica, p. 36

Mas há ainda uma segunda liberação a se efetuar. Essa fissura aberta pela filosofia kantiana não libera apenas o tempo dos gonzos, mas cliva, cindi a identidade entre o *eu penso* e o *eu sou*, que tem no cogito cartesiano sua versão laica, mas que ainda se estrutura a partir da unidade divina. É preciso que a evidência do *Penso logo existo* seja substituída pela divergência *Eu é um outro*. Se o cogito é um ato de determinação espontânea como ele pode operar sobre um indeterminado se não dizemos de que maneira ele é determinado? Como esse Eu ativo se determina e sobre o que ele se determina? Essa é a reclamação kantiana. Como nos mostra Deleuze, para Kant não pode haver continuidade entre pensar e ser, é preciso que o ato do pensamento se determine como diferença: O Eu só pode, então, se determinar como outro:

Minha existência não pode jamais ser determinada como aquela de um ser ativo e espontâneo, mas de um eu passivo que se representa o EU, quer dizer a espontaneidade da determinação, como um outro que o afeta (paradoxo do sentido íntimo).<sup>10</sup>

E essa diferença é uma diferença de tempo. Pois para que o Eu se determine como outro é preciso nessa relação um terceiro termo, o tempo que desponta aqui como a diferença transcendental.

Assim o tempo passa ao interior do sujeito para distinguir nele o moi e o je. É a forma sob a qual o je afeta o moi, a maneira pela qual o espírito afeta a si mesmo. É nesse sentido que o tempo como forma imutável, que não podia mais ser definido pela simples sucessão, aparece como a forma da interioridade (sentido íntimo): ‘Forma de interioridade’ não significa somente que o tempo nos é interior, mas que nossa interioridade não cessa de nos cindir a nós mesmos, de nos desdobrar: um desdobramento que não vai até o extremo, já que o tempo não tem fim. Uma vertigem, uma oscilação que constitui o tempo.<sup>11</sup>

Rompem-se os gonzos ao mesmo tempo em que o sujeito devém um ato de determinação paradoxal.

Foucault também tem a sua fórmula poética para traçar a modernidade em Kant. Essa se apresenta sob a forma de uma lilote baudelairiana: “Vocês não têm o direito de desprezar o presente”<sup>12</sup>. Esta lilote dá o tom da atitude que, segundo o poeta, o artista deve assumir frente ao presente para tornar-se um autêntico pintor

<sup>10</sup> Id., Ibid, p. 39

<sup>11</sup> Id., *Kant*, p. 32

<sup>12</sup> FOUCAULT, M., *Qu’est-ce que les lumières ?*, 73

da vida moderna. Pois se o poeta está de acordo com o sentimento geral de sua época de que a modernidade é da ordem do fluido e do contingente, por outro lado ele vai caracterizar a atitude moderna como aquela que, precisamente, é capaz de apreender o eterno no efêmero. Mas esta apreensão não se confunde com uma paralisação do fluxo. Como faz notar Foucault o que é apreendido não está nem além nem aquém deste presente, mas justo nele. Este é o gesto heróico: o herói moderno é aquele que apreende o que há de eterno *no* presente.

Mas que eternidade é esta que não deve ser confundida com uma sacralização nem tampouco com uma captura do presente a fim de lhe reter o fluxo? O ato heróico moderno para Baudelaire é o trabalho de transfiguração do real. Essa apreensão do real se confunde, pois, com a transfiguração do mesmo. Apreender torna-se aqui sinônimo de transfigurar. Respeitar o presente, não desprezá-lo, significa agir com ele: se o presente é transformação incessante é preciso para capturá-lo lançar mão do mesmo gesto que o constitui. Só é possível captar a diferença criando diferença: “A modernidade baudelaireana é um exercício onde a extrema atenção ao real é confrontada à prática de uma liberdade que ao mesmo tempo o respeita e o viola”<sup>13</sup>.

No entanto, nos alerta Foucault, esse gesto heróico não se limita apenas a transfiguração do presente, ele é também uma forma de relação para consigo mesmo. É preciso que o gesto incida ao mesmo tempo sobre o presente e sobre si mesmo:

O homem moderno, para Baudelaire, não é aquele que parte à procura de si mesmo, de seus segredos e de sua verdade escondida; ele é aquele que procura inventar a si mesmo. Esta modernidade não libera o homem de seu ser próprio; *ela o força à tarefa de elaborar a si mesmo.*<sup>14</sup>

É esta possibilidade de autodeterminação aberta pela modernidade que interessa a Foucault. Seja em Kant seja em Baudelaire, o que Foucault procura sublinhar é esse novo *ethos*, essa nova prática instaurada pela modernidade que se caracteriza por “uma crítica permanente de nosso ser histórico”. Daí que, se há um elo que nos religa incessantemente a *Aufklärung*, esse elo é a renovação da atitude

---

<sup>13</sup> Id., *Ibid*, p. 75

<sup>14</sup> Id., *Ibid* p.75

crítica lá instaurada. Se ao homem foi anunciada possibilidade de autonomia, esta tem que ser conquistada por um árduo trabalho de autodeterminação.

E aqui então podemos retomar as duas fórmulas poéticas propostas por Deleuze e fazê-las dialogar com o par Kant/Baudelaire proposto por Foucault. Ao lançar mão destes dois ensaios, muito mais do que procurar fazer uma análise da filosofia kantiana, o que seria impossível a partir destes breves comentários, o objetivo foi estabelecer um diálogo entre esses dois pensadores do pós-guerra a partir desta fronteira poética que eles próprios traçaram entre Kant e a modernidade. Sabemos também que muitas diferenças separam Deleuze e Foucault, enquanto o primeiro formula sua filosofia a partir do conceito de tempo, o segundo o faz a partir do de espaço; não obstante, sabemos também que há muitos pontos em comum, especialmente no que tange à crítica ao sujeito e à afirmação da liberdade, liberdade esta que nos dois autores não se confunde com a terra prometida nem com um bom uso das faculdades humanas, mas que justamente é preciso ser conquistada e reconquistada por um árduo trabalho de auto-subjetivação, ou seja, de autodeterminação de si.

É exatamente esse processo sob a forma da cisão entre o pensar e o ser que eles vislumbram em Kant. É essa fissura aberta pela filosofia kantiana que coloca o pensamento em relação com a diferença e que o lança em direção ao *impensado*. É essa a *atitude moderna* anunciada, mesmo que depois encoberta, pela resposta kantiana. Só é possível que nos autodeterminemos, que transformemos o presente porque o ato de pensar processa uma cisão, cisão esta que só é possível porque somos interiores ao tempo: Eu é um outro.

Como esclarece Pelbart, ao tratar da relação entre cisão e dobra na ontologia deleuzeana:

Ser interior ao tempo significa, por conseguinte, ser interior à cisão. A subjetividade mesma se revela como inseparável de uma cisão, adjacente a ela ou interior a ela. Nesse sentido, a fórmula de Kant segundo a qual o tempo é uma forma de interioridade deve ser entendida assim: nós somos interiores a uma duração ontológica *que desdobramos*. Somos interiores ao Tempo, que é essa multiplicidade ontológica, e ao desdobramento dessa multiplicidade; ou melhor, *somos* esse desdobramento, nos constituímos *nesse* desdobramento (...) É no interior desse desdobramento, dessa cisão, desse *Se distinguir* que nasce um Si”<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> PELBART, P., *O tempo não-reconciliado*, p. 51

Ora, mas não é precisamente quando Foucault se volta para a questão dos processos de subjetivação, processos esses que surgem como a possibilidade de uma linha de fuga aos esquemas do saber/poder, que Deleuze vislumbra a aparição do tempo como instância ontológica na obra de Foucault?

Durante muito tempo, Foucault pensou o fora como última espacialidade mais profunda que o tempo; foram suas últimas obras que lhe permitiram uma possibilidade de colocar o tempo no fora e de pensar o fora como o tempo, sob a condição da *dobra*<sup>16</sup>.

O Fora em Foucault é uma dimensão para além dos arquivos de saber e dos diagramas do poder. No entanto, dizer isso não é falar muita coisa. Até porque da arqueologia do saber aos processos de subjetivação passando pela genealogia do poder essa dimensão ganhou contornos diferenciados. Iremos nos deter aqui ao Fora tal como ele aparece na terceira fase de seu pensamento lançando mão da análise que Deleuze faz do mesmo. E isso porque aí o Fora ganhará esse caráter temporal, confundido-se não mais apenas com um processo de destituição subjetiva, mas sendo a condição de possibilidade de criação de novas subjetividades. Se o Fora na arqueologia do saber se confunde com a atividade transgressora da literatura enquanto experiência de destituição subjetiva, remetendo aqui ao neutro ou ao “ele” blanchotianos, experiência essa que só pode ser experienciada no plano impessoal da linguagem; na terceira fase de seu pensamento o Fora envolverá um duplo processo simultâneo, de destituição e de constituição subjetivas. E aqui, como aponta Deleuze, é de Nietzsche que Foucault se aproxima: “a subjetivação é uma operação artista que se distingue do saber e do poder, e não tem lugar no interior deles. A esse respeito Foucault é nietzschiano, e descobre um querer-artista sobre a linha última”<sup>17</sup>.

Nessa perspectiva creio que a leitura que Peter Pal Pelbart faz da análise deleuzeana dos processos de subjetivação em Foucault seja mais eficaz que aquela proposta por Roberto Machado. Se neste o Fora e a subjetivação são lidos como dimensões distintas em Pelbart o Fora aparece como terceira dimensão enquanto

<sup>16</sup> DELEUZE, G., *Foucault*, p. 121

<sup>17</sup> DELEUZE, G. *Conversações*, p.140.

que a subjetivação desponta como o processo através do qual a linha do fora é dobrada.

A subjetivação seria o processo através do qual é possível dobrar a linha do Fora, tornar essa linha terrível respirável, ou seja, criar uma interioridade dentro da qual é possível viver. Mas como previne o próprio Deleuze, essa dobrada tem a ver com a produção de um sistema de defesa ou de volta à segurança do abrigo, mas “ao contrário, é a única maneira de enfrentar a linha e cavalgá-la”<sup>18</sup>.

Mas qual o elo entre o processo de subjetivação em Foucault, tal como esse o formulou na chamada terceira fase de seu pensamento e a *atitude moderna* vislumbrada no texto kantiano? Primeiramente, não podemos esquecer que *O que são as luzes* é um texto publicado em 1984, mesmo ano de publicação de *História da sexualidade III*. Mas para além da simultaneidade temporal, há entre a autonomia ou a maioria tal como a entendeu Foucault e o conceito de governo de si uma elo fundamental: a possibilidade aberta de re-inventar a si mesmo.

Só há liberdade quando o sujeito é capaz de se autodeterminar fugindo de modelos fixos de subjetivação, sejam os de outrora ainda vigentes sejam aqueles produzidos pelo sistema atual. Mas o pensamento moderno só pôde assim formular a liberdade porque, como demonstraram os dois autores, em Kant um interstício se abriu entre o pensamento e o ato de pensar. Se a identidade do eu perde sua evidência e se torna uma *divergência*, se o tempo se liberta das amarras de um modelo transcendente supostamente expresso pela circularidade dos movimentos da natureza, isso se deve ao fato de o pensamento se forjar como crítica do presente e se formular como outro de si mesmo. Ou seja, o pensamento se abriu ao impensado, ou para usarmos um conceito caro a Foucault e Deleuze, o pensamento se abriu ao Fora.

Se Kant opera um movimento concomitante de abertura, autonomia do pensamento, e de fechamento, ao reduzir toda interrogação crítica a uma questão antropológica, donde será engendrada a figura do Homem, a modernidade, através do machado Nietzscheano reabrirá esta fresta assassinando o homem e deixando a ferida aberta. Como sentencia o próprio Foucault:

---

<sup>18</sup> Id., Ibid, p.140.

Para nos despertar do sono confuso da Dialética e da Antropologia, foram necessárias as figuras nietzschianas do trágico e de Dionísio, da morte de Deus, do martelo do filósofo, do super-homem que chega pouco a pouco e do Retorno”<sup>19</sup>.

E é justo essa reabertura que Foucault opera ao criticar a noção de Crítica no texto kantiano em questão: *O que são as luzes* desponta assim como a crítica da Crítica, onde Foucault procura ultrapassar um conceito de crítica ainda amarrado ao plano transcendental (a Razão como livro de bordo) em direção a uma crítica imanente: “Trata-se em suma de transformar a crítica exercida sob a forma de uma limitação necessária (os limites que o conhecimento deve renunciar a ultrapassar) em *uma crítica prática sob a forma de um atravessamento possível*”<sup>20</sup>.

Aqui já não se trata mais de determinar os limites possíveis de atuação da Razão, mas fazer um diagnóstico do presente a partir de sua própria historicidade a fim de criar condições de possibilidade de constituição de um outro presente. A crítica arqueológica visa assim “*extrair da contingência* que nos faz ser isto que somos a possibilidade de não mais ser, fazer ou pensar isto que somos, fazemos e pensamos”<sup>21</sup>.

A crítica ao se constituir numa relação imanente/arqueológica com o passado circunscreve os limites contingentes produzidos por este a fim de ultrapassá-los. Portanto o exercício de memória nada tem a ver com a constituição de uma identidade, mas sim de um limite a ser suplantado.

“Eu caracterizaria pois o *ethos* filosófico próprio à ontologia crítica de nós-mesmos como uma prova histórico-prática dos limites que devemos ultrapassar”<sup>22</sup>.

Como diz Deleuze sobre o papel da história no pensamento de Foucault:

As formações históricas só interessam porque assinalam de onde nós saímos, o que nos cerca, aquilo com o que estamos em vias de romper para encontrar novas relações que nos expressem (...) Pensar é sempre experimentar, não interpretar, mas experimentar, e a experimentação é sempre o atual, o nascente, o novo, o que está em vias de se fazer. A história não é experimentação; é apenas o conjunto

<sup>19</sup> FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*, p.35

<sup>20</sup> Id, *Qu'est-ce que lês lumières*, p.80

<sup>21</sup> Id, *Ibid*, pg. 81

<sup>22</sup> FOUCAULT, M., *As palavras e as coisas*, p.82.

das condições quase negativas que possibilitam a experimentação de algo que escapa à história. Sem a história, a experimentação permaneceria indeterminada, incondicionada, mas a experimentação não é histórica, é filosófica”<sup>23</sup>.

É nesse sentido que o diagnóstico onto-histórico do presente é um trabalho sempre a recomençar. Mas como observa Foucault isto não significa que o trabalho arqueológico não tenha sua sistematicidade. Esta é aqui construída a partir de três *eixos*: o eixo do saber (relações de controle sobre as coisas); o eixo do poder (de controle sobre os outros); o eixo da ética (sobre si mesmo). Enfim a pesquisa onto-histórica pretende *responder* a essas três questões:

Como nos constituímos como sujeitos de nosso saber; como nos constituímos como sujeitos que exercem ou estão submetidos a relações de poder; como nos constituímos como sujeitos morais de nossas ações”<sup>24</sup>.

Sendo assim, podemos afirmar que para além de uma pesquisa ou de uma orientação, a sistemática foucaultiana nos oferece meios de questionar (criticar) o passado a fim de compreendermos como no presente enunciamos a realidade, exercemos poder sobre os outros e *nos produzimos a nós mesmos*. Ou seja, é preciso nos determinarmos historicamente para que possamos experimentar outras possibilidades de ser.

E uma sistemática assim só se tornou possível porque uma ruptura fundamental aconteceu. E é dessa ruptura que nos fala Foucault, é ela que se repete incessantemente. A repetição da atitude iluminista, é isto a modernidade. No entanto, esta repetição por ser constituir de forma crítica não se confunde com uma imitação: “o fio que pode nos ligar desta maneira à Aufklärung não é a fidelidade aos elementos de doutrina, mas mais fortemente a *reativação permanente de uma atitude*”<sup>25</sup>.

Não é um modelo que se repete, mas uma atitude, atitude esta que se caracteriza por uma relação crítica com o presente. O presente se transforma então no limite a ser transposto. E o exercício de pensamento na determinação deste limite a fim de abrir novas possibilidades de existência.

<sup>23</sup> DELEUZE, G. *Conversações*, p.132.

<sup>24</sup> Id., *Ibid*, p.84

<sup>25</sup> FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*, p. 76

Ora, mas se em Foucault o exercício da crítica não se constitui numa relação com o campo transcendental como em Kant, mas pretende-se imanente, como falarmos ainda de maioridade? Essa maioridade não nos remeteria forçosamente ao uso da Razão? Ou ainda, a uma Vontade metafísica?

Creio que Edson Passetti nos oferece uma resposta precisa em seu ensaio *Artes e resistências: ensaios entre amigos*:

Kant respondeu à menoridade com a maioridade. (...) Foucault reviu as considerações de Kant pela inovação e as recolocou nos tempos de agora, como maneira de existir livre, fora do alcance dos seguidores. Andando com Nietzsche e Deleuze, pela diferença revoltada, seguir nossa razão é também se assustar com nossos instintos, perseguir um devir minoritário, o menor como linha de fuga. (...) A *maioridade* em uma era de controles com regulamentações, diplomacias, negociações, programas, modulações e convocações à participação não se obtém mais pela razão universal, o aperfeiçoamento moral, o projeto de paz perpétua, o socialismo e a glorificação da democracia. **A maioridade agora é a outra menoridade**<sup>26</sup>.

E aqui podemos voltar a Baudelaire e ao seu *O pintor da vida moderna*, mas não para retomarmos a *lilote* sublinhada por Foucault, e sim para nos atermos ao um oximoro formulado pelo poeta e que creio pode funcionar como o mote desta *outra* menoridade: “Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso jubilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito”<sup>27</sup>. Fixar residência no fugidio é saber capturar o fluxo sem paralisá-lo, tornando-se também fluxo. Se o presente não deve ser desprezado, se é nele que o poeta deve se fixar, isso só pode ser conseguido por meio dessa ação paradoxal onde a captura só é possível através de um movimento de acoplamento com o objeto.

Prestemos atenção à argumentação do poeta sobre a modernidade. Quando defini o belo, Baudelaire nos propõe uma oposição: só é possível compreender o belo a partir de seu duplo aspecto: o eterno e o transitório. O primeiro, invariável é o que permite a todos a sensação única do belo, ou seja, a dizer/sentir isto é belo; já o segundo, circunstancial e relativo varia conforme a época e a moda. Não obstante, sem esse invólucro fugaz não seria possível sentir esse belo eterno, geral: “Sem esse segundo elemento, que é como o invólucro aprazível, palpitante,

<sup>26</sup> PASSETTI, E. *Arte e resistências*, p. 66.

<sup>27</sup> BAUDELAIRE, C. *O Pintor da vida moderna*. In: A modernidade de Baudelaire, p. 170

aperitivo do divino manjar, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana”<sup>28</sup>. Só acessamos o eterno pelo circunstancial. Portanto, todo artista, parece concluir o poeta, deve saber ater-se ao circunstancial que caracteriza sua época, para assim permitir aos seus contemporâneos apreciarem essa outra dimensão eterna do belo.

Até aqui parece que Baudelaire não foge muito à dualidade já consagrada entre corpo e alma (“Considerem, se isso lhes apraz, a parte eternamente subsistente como a alma da arte, e o elemento variável como seu corpo.”<sup>29</sup>). No entanto, essa dualidade é aparente. Pois, como veremos, essa parte essencial da arte não é senão a sua eterna *variabilidade*. A beleza geral e invariável da arte é justamente a sua capacidade de variar, de mudar conforme o tempo, a época e a moda. E é justamente essa variação, essa pequena diferença que o poeta deve saber captar.

Ouçamos o poeta:

Se lançarmos um olhar a nossas exposições de quadros modernos, ficaremos espantados com a tendência geral dos artistas para vestirem todas as personagens com indumentária antiga. (...) Evidentemente, é sinal de uma grande preguiça; pois é muito mais cômodo declarar que tudo é absolutamente feio no vestuário de uma época do que se esforçar por *extrair dele a beleza misteriosa* que possa conter, por mínima que seja”<sup>30</sup>.

Mas como extrair essa beleza misteriosa que cada época, que cada presente contém? “O prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não apenas à beleza de que ele pode estar revestido, mas também à sua *qualidade essencial de presente*”<sup>31</sup>. Aparentemente voltamos à antiga dualidade não fosse por um detalhe. O par eterno/circunstancial corresponde aqui ao par qualidade essencial de presente/beleza que reveste o presente. Extrair a beleza misteriosa de uma época envolve saber extrair aquilo que a reveste, seu invólucro circunstancial, a fim de revelar-lhe a essência. Ora, mas qual não seria essa qualidade essencial do presente senão a de ser transitório, efêmero, e por isso inapreensível? O presente é aquilo que sempre nos escapa: é essa a sua essência.

<sup>28</sup> BAUDELAIRE, C. *O Pintor da vida moderna*. In: A modernidade de Baudelaire, p.162.

<sup>29</sup> Id., *Ibid*, p. 163

<sup>30</sup> Id., *Ibid*, p. 174

<sup>31</sup> BAUDELAIRE, C. *O Pintor da vida moderna*. In: A modernidade de Baudelaire, p. 160

Portanto, revelar o circunstancial, o particular, o relativo de cada época é justamente revelar a qualidade essencial do presente. Não há dualidade: se a essência é o fugidio esse só pode ser revelado, sentido por aquilo que também o é.

Observador, *flâneur*, filósofo, chamem-no como quiserem, mas, para caracterizar esse artista, certamente seremos levados a agraciá-lo com um epíteto que não poderíamos aplicar ao pintor das coisas eternas, ou pelo menos mais duradouras, coisas heróicas ou religiosas. Às vezes ele é um poeta; mais freqüentemente aproxima-se do romancista ou do moralista; é *o pintor do circunstancial e de tudo que este sugere de eterno*<sup>32</sup>.

A essência do presente, a essência do belo e da arte, a sua dimensão absoluta e invariável sendo o seu caráter circunstancial e efêmero só pode então ser sentido, apreciado, digerido pelo que é essencialmente circunstancial, efêmero e transitório numa época: a sua diferença.

E é exatamente isso a Modernidade para Baudelaire. Pois, se como diz o poeta, toda arte antiga sempre teve o seu lado moderno, a dimensão contingente e acidental, e é através dessa dimensão que somos capazes de fruir os antigos, “para que toda Modernidade seja digna de tornar-se Antiguidade, é necessário que dela se extraia a beleza misteriosa que a vida humana involuntariamente lhe confere”<sup>33</sup>. E essa beleza misteriosa que caracteriza o Moderno não é senão aquilo que para os antigos era acidental e fortuito: “A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte (...)”<sup>34</sup>. Talvez seja essa a tarefa a ser cumprida pelo artista moderno: revelar o moderno como o essencial de sua época. A Modernidade, para Baudelaire, opera então uma estranha perversão: o circunstancial, o acidental deixa de ser a dimensão aparente e material, aquilo que é passageiro e transitório, para tornar-se a própria essência de um tempo, de uma arte, a sua Modernidade.

E para tanto, mais do que tornar-se um pintor do circunstancial o artista moderno deve tornar-se um cosmopolita. Deixar-se guiar, absorver pelo fluxo incessante de pessoas, objetos, veículos que circulam pela cidade. O artista moderno é aquele que

<sup>32</sup> Id., *ibid*, p. 164

<sup>33</sup> Id., *ibid* p.175

<sup>34</sup> BAUDELAIRE, C. *O Pintor da vida moderna*. In: A modernidade de Baudelaire, p. 172

Admira a eterna beleza e espantosa harmonia da vida nas capitais, harmonia tão providencialmente mantida no tumulto da liberdade. Contempla as paisagens da cidade grande (...) Admira as belas carruagens, os garbosos cavalos, a limpeza reluzente dos lacaios, a destreza dos criados, o andar das mulheres onduladas (...); resumindo, a vida universal. Se uma moda, um corte de vestuário foi levemente transformado (...) acreditem que a uma distância enorme seu olhar de águia já adivinhou. Um regimento passa (...) E sua alma vive com a alma desse regimento que marcha como se fosse um único animal, altiva imagem da alegria na obediência!”<sup>35</sup>.

Esse homem do mundo, esse homem do mundo inteiro - que é muito mais do que um artista, pois o seu domínio está para além de um talento com a palheta ou a caneta, “é um *eu* insaciável do não-eu”, é aquele que sabe tornar-se multidão, aquele que se deixa guiar pela paixão pela vida –

(...) é o último a partir de qualquer lugar onde possa resplandecer a luz, ressoar a poesia, fervilhar a vida, vibrar a música; de todo lugar onde a paixão possa *posar* diante de seus olhos, de todo lugar onde o sol ilumina as alegrias efêmeras do *animal depravado!*”<sup>36</sup>.

Contudo, para que essa passagem, essa fuga do eu em direção ao mundo se dê, para que o poeta ou o pintor entre em sintonia com a vibração das ruas, para que o artista torne-se um cosmopolita, é preciso fazer surgir uma outra postura, uma outra percepção diante da vida. É preciso experienciar o mundo de uma forma diversa do homem de razão. É preciso *redescobrir* a infância e abrir-se à “percepção *infantil*, isto é, (a) uma percepção aguda, mágica à força de ser ingênua”<sup>37</sup>.

Mas atenção, essa redescoberta nada tem a ver com uma volta à infância, e sim com um encontro: o homem de razão reencontra a criança para então juntos, unindo forças, passearem livremente pelas ruas da cidade. A criança na sua ânsia de tudo ver se perderia e o homem maduro centrado em sua ocupação nada veria:

Mas o gênio é somente a *infância redescoberta* sem limites; a infância agora dotada, para expressar-se, de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permitem ordenar a soma de materiais involuntariamente acumulada<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> Id, Ibid, p. 172

<sup>36</sup> Id. ibid, p. 172

<sup>37</sup> BAUDELAIRE, C. *O Pintor da vida moderna*. In: A modernidade de Baudelaire, p. 173

<sup>38</sup> Id., Ibid p. 174

Assim Baudelaire faz surgir a figura do *homem-criança*, “um homem dominado a cada minuto pelo gênio da infância, ou seja, um gênio para o qual nenhum aspecto da vida é indiferente”<sup>39</sup>. Delicado equilíbrio, onde a Vontade do homem de razão é seduzida pela curiosidade do homem-criança.

Aqui o que está em jogo já não é mais a constituição, através de um exercício da Vontade, de um eu autônomo, capaz de fazer suas próprias escolhas. Mas justamente a destituição desse eu em prol do mundo e de sua livre circulação. Não mais um eu da decisão, mas um eu que se deixa atrair, provocar e convocar pelo mundo inteiro. Eu apaixonado e seduzido que “aspira com deleite todos os indícios e eflúvios da vida (...) A curiosidade transformou-se numa paixão fatal, irresistível”<sup>40</sup>.

E não por acaso será justamente num conto de um escritor americano que Baudelaire vislumbra o esboço deste novo pintor da vida moderna: deste homem que se deixa atrair pela multidão. Assaltado pela visão de um rosto bizarro e singular ele se lança na multidão para enfim descobrir que este rosto não tem identidade e se confunde com o próprio ir e vir, com o fluxo da multidão pelas ruas da cidade.

Mas, como sempre, ele andava para lá e para cá, e durante o dia não saiu do turbilhão daquela rua. E, como as sombras da segunda noite caíssem, senti-me fatigado de morte e, parando bem defronte o vagabundo, encarei-o fixamente. Ele não me deu atenção, mas continuou seu solene passeio, enquanto eu, cessando de acompanhá-lo, permanecia absorto em contemplação. – Este velho – disse eu por fim – é o tipo e o gênio do crime profundo. Recusa estar só. *É o homem das multidões*. Seria vão segui-lo, pois nada mais saberei dele, nem de seus atos<sup>41</sup>.

Este ser impenetrável e inacessível, cujo olhar não se fixa nem quando encarado, escapa a todas as tentativas de decifração. Mas isso não se deve ao fato de no fundo não haver segredo? Este homem como veremos ou como experimentaremos não é um homem, mas um ir e vir, sem fundo e sem interioridade. Sua impenetrabilidade não se deve ao fato de este *homem* ser pura exterioridade? Se algum “traço psicológico” podemos reter desta personagem não é senão a sua impessoalidade. Talvez por isso, nesse curto instante em que é

<sup>39</sup> Id., *ibid*, p. 169

<sup>40</sup> Id. *Ibid*, p. 168

<sup>41</sup> POE, E. A., *O Homem das Multidões*. In: *Obras Completas* p. 400

avistado pelo narrador, esse sinistro rosto possa ter produzido uma proliferação de afetos.

Como tentasse, durante o breve minuto do primeiro relance de vista, formar uma análise qualquer de seu significado oculto, despertaram-se-me, confusa e paradoxalmente, no cérebro as idéias de vasto poder mental, de cautela, de sordidez, de avareza, de frieza, de malícia, de sede de sangue, de triunfo, de alegria, de excessivo terror, de intenso e supremo desespero. Senti-me singularmente despertado, empolgado, fascinado. ‘que estranha história não estará escrita naquele peito!’ – disse comigo mesmo. Veio-me então o desejo ardente de não perder o homem de vista e conhecer mais a respeito dele<sup>42</sup>.

Ora, mas não é justamente isso que atrai também o narrador? E na tentativa de perscrutar esse homem que surge de súbito, e que naquele curto instante de um lance de vista faz com que o narrador seja atravessado pelos mais diversos afetos, não se torna ele também um homem das multidões?

Há algo na própria estrutura narrativa do conto que nos permite dizer isto. A atração fatal que abate o narrador e o retira de sua confortável posição, pois até vislumbrar o rosto singular ele está sentado num café a observar a multidão *lá fora*, não é apenas um novo estado de alma que se apodera dele, mas, e o que é mais importante, exige uma *nova postura* do narrador frente ao “objeto” narrado. É preciso que ele passe para *o lado de fora* “para não perder o homem de vista”.

E, como veremos, esta passagem para o lado de fora vai sendo acompanhada por mudanças exteriores que vão obrigando o narrador a mudar o seu olhar. Não é ele em momento algum que decide o que ver, mas as variações de luz que vão diferenciando e modulando a paisagem, e ele se adequando a ela. Será, justamente, essa variação que o obriga a um primeiro deslocamento: “Os estranhos efeitos de luz obrigaram-me a um exame das faces individuais (...) com a frente colada à vidraça (...)”<sup>43</sup>. Deslocamento aproximativo, como de um plano médio a um plano próximo, que o leva ao rosto singular e por fim o arrasta para dentro da tela.

Acompanhemos este *movimento de câmera* que constitui a estrutura do conto. O primeiro parágrafo funciona como a colocação do problema, problema de caráter filosófico sobre *isto* que não se deixa ler, o segredo indecifrável. “Já se

<sup>42</sup> Id., Ibid, p. 385

<sup>43</sup> POE, E. A., *O Homem das Multidões*. In: Obras Completas, p. 392

disse, judiciosamente, de certo livro alemão que *er lässt sich nicht lesen* – não se deixa ler”<sup>44</sup>. Qual a essência, o que é isto que não se deixa ler? Este é então o tema da narrativa.

Então, no segundo parágrafo começa a narrativa. E aqui encontramos o narrador sentado num café londrino, a distrair-se olhando entre seu jornal e a movimentação ao redor. E o que é importante, e que ele faz questão de acentuar, num estado de percepção *alterado*, devido a seu estado de convalescência, que como descreve o próprio:

(...) voltando-me as forças, encontrava-me em uma daquelas felizes disposições que são tão precisamente o contrário do *tédio*; disposições d mais viva apetência, quando a membrana da visão mental se parte (...) e o intelecto eletrizado ultrapassa tão prodigiosamente sua condição cotidiana (...)”<sup>45</sup>.

Estado esse que Baudelaire compara à percepção infantil: “O convalescente goza, no mais alto grau, como a criança, da faculdade de se interessar intensamente pelas coisas”<sup>46</sup>. O convalescente, o homem-criança, é aquele guiado pela curiosidade.

Voltemos então ao texto para acompanharmos o desenrolar desta curiosidade. Neste terceiro parágrafo há uma descrição geral da rua para a qual ele, deixando de lado o jornal e o movimento do café, volta a sua atenção. E isso não por sua vontade, mas por um estado particular desta maré de povo que se intensificava com o escurecer do dia e o acender das luzes:

Nunca me encontrara antes em semelhante situação naquele momento particular da noite, e aquele tumultuoso mar de cabeças humanas enchia-me, por conseguinte, duma emoção deliciosamente nova. *Deixei* por fim de prestar atenção às coisas do hotel e absorvi-me na *contemplação da cena lá fora*<sup>47</sup>.

Aqui, tal qual o espectador ideal, ele contempla a cena que se desenrola a sua frente. E então, do terceiro ao nono parágrafo somos apresentados com a descrição dos tipos que compõem a multidão. Primeiramente, como num plano geral, suas observações tinham um ar geral e abstrato. Mas, logo em seguida,

<sup>44</sup> Id., Ibid p.392

<sup>45</sup> Id., Ibid p. 392

<sup>46</sup> BAUDELAIRE, C. *O Pintor da vida moderna*. In: A modernidade de Baudelaire, p. 168.

<sup>47</sup> BAUDELAIRE, C. *O Pintor da vida moderna*. In: A modernidade de Baudelaire, p. 392.

através de um leve *zoom in* ele se aproxima dos passantes: “desci a pormenores e examinei com minudente interesse as inúmeras variedades de figura, roupa, ar, andar, rosto e expressão fisionômica”<sup>48</sup>. E, então, vemos desfilar os mais diferentes tipos que compõem a sociedade londrina: a gente atarefada que abria caminho entre a multidão; a tribo dos escreventes, aqueles das casas baratas e aqueles das firmas sólidas; os vivazes batedores de carteira; os jogadores profissionais identificados por sua coloração amorenada e oleosa; e, numa escala mais baixa compondo o lúmen, a “gentilidade”, revendedores judeus, atrevidos mendigos, inválidos, mocinhas humildes, prostitutas de todas as espécies.

E assim este “pintor da vida moderna” termina de traçar a sua tipologia:

além destes, vendedores de empadas, carregadores, carvoeiros, limpadores de chaminés, tocadores de realejo, exibidores de macacos, vendedores de modinhas, os que vendiam com os que cantavam, artífices esfarrapados e operários exaustos de toda a casta, e todos *cheios de uma vivacidade desordenada e barulhenta*, que atormentava os ouvidos e levava aos olhos uma *sensação dolorosa*.<sup>49</sup>

Até que, afetado pela alteração de luz da noite que caía e dos lampiões que se acendiam, transformando o caráter material da multidão, o narrador se vê compelido a observar as faces individuais ao invés de tipos sociais:

À proporção que a noite se adensava, mais profundo se tornava para mim o interesse da cena (...) Os estranhos efeitos da luz obrigaram-me a um exame das faces individuais.<sup>50</sup>

No entanto, aqui a aproximação já não se dá por um “movimento” interno, ou seja, de *zoom*, mas por um deslocamento, mesmo que ligeiro, da câmera. Sem sair do eixo esta inclina-se sobre a vidraça. E isso podemos perceber na descrição que ele faz da inusitada aparição desta face singular e que o levará então a um terceiro movimento ainda mais radical, onde o narrador-câmera se liberta do eixo e se lança na fatal perambulação.

O segundo movimento, a inclinação da câmera, funciona como anúncio e condição para o terceiro:

---

<sup>48</sup> Id., Ibid, p. 392-393.

<sup>49</sup> Id., Ibid, p. 394

<sup>50</sup> Id., Ibid p. 395

Segundo: “*Com a frente colada à vidraça, achava-me assim ocupado em perscrutar a multidão quando, de súbito, surgiu-me à vista uma fisionomia (...) Senti-me singularmente despertado, empolgado, fascinado. (...)*”

Terceiro: “*Veio-me então o desejo ardente de não perder o homem de vista (...) encaminhei-me para a rua e fui abrindo caminho por entre a multidão (...)*”<sup>51</sup>.

Para ver (e o tempo todo se trata de visão aqui) a multidão é preciso experimentá-la, ou seja, é preciso *entrar* nela, penetrá-la, tornar-se também multidão. Aqui não se trata da diferença entre uma visão interior e uma visão exterior, aqui é preciso tornar-se interior à visão. O narrador a fim de ver a personagem torna-se ele próprio interior à imagem, à percepção que antes era exterior.

E esta *passagem* para fora, esse mergulho, essa imersão realizada pelo narrador nada tem a ver com um ato de vontade, uma decisão, mas sim com uma atração fatal a qual ele se entrega (“veio-me então o desejo, senti-me singularmente despertado”...). E é a vida lá fora, esse lá fora cosmopolita composto de variações de intensidade luminosa, de velocidade e fluxo da maré de gente, essa “vivacidade desordenada e barulhenta” que age sobre ele, fazendo-o sentir e ser atravessado pelas mais diversas sensações. A vida lá fora o convoca, o atrai: ele sai do interior e entra lá fora.

E a partir de agora passamos a acompanhar o narrador na sua perseguição ao rosto singular. Perseguição esta que o leva a uma andança sem direção pelas ruas de Londres e que o faz experimentar as mais diversas sensações. Se antes, todas essas variações sensórias eram observadas, agora que ele tinha se tornado multidão, elas passam a ser vividas.

A noite caíra por completo e um nevoeiro espesso e úmido pairava pela cidade (...). A ondulação, o acotovelamento, o burburinho aumentaram dês vezes mais. De minha parte, não me incomodei muito com a chuva, pois o resto de uma velha febre, no meu organismo, tornava a umidade algo bem perigosamente agradável”<sup>52</sup>.

Mas o que é ainda mais interessante ou curioso nesse texto é que para além dessa *passividade* sensível de viver a multidão e sofrer sobre seu corpo as ações

<sup>51</sup> Id. Ibid, p. 395

<sup>52</sup> BAUDELAIRE, C. *O Pintor da vida moderna*. In: A modernidade de Baudelaire, 396

do mundo lá fora, o narrador experencia uma passividade ainda mais radical, na exata medida que não tem autonomia sobre seu corpo, pois é obrigado a acompanhar trajetória do outro, ou seja, suas paradas, acelerações, viradas bruscas, desvios. Talvez por isso, mesmo mantendo a distância, muitas vezes o narrador é obrigado a utilizar a primeira pessoa do plural para narrar a *sua* experiência:

Uma segunda volta trouxe-nos a um largo brilhante, iluminado e transbordante de vida. (...) Em poucos minutos desembocamos num vasto e rumoroso mercado (...) Durante a hora e meia que passamos naquele lugar (...) Contudo, enquanto avançávamos, os rumores da vida humana se foram gradativamente reavivando (...)”<sup>53</sup>.

Para então, ao final, o narrador descobrir que este homem, este homem cujo segredo ele desejava revelar, não é senão esse ir e vir, este circular perpétuo pelas ruas da cidade: “Mas, como sempre, ele andava para lá e para cá, e durante o dia não saiu do turbilhão daquela rua”<sup>54</sup>. Ora, mas não foi isso exatamente o que ele viveu, um ir e vir de lá para cá, um fluir sem rumo? Este homem cujo segredo não se deixa ler, não seria ele próprio o segredo da multidão?

Não é isto a Modernidade, o revelar do presente em sua mais íntima essência? E não é este o dever deste novo artista e desta nova arte que surge da sua relação íntima com a cidade? Admirar “a eterna beleza e a espantosa harmonia da vida nas capitais, harmonia tão providencialmente mantida no tumulto da liberdade humana”<sup>55</sup>. Admirar e viver esse livre circular, esse tempo fora dos gonzos.

E não é exatamente este outro aspecto do pensamento e da arte que nos deixou entrever Kant ao operar uma clivagem no seio do sujeito? O sujeito se constitui no tempo, nesse tempo cosmopolita do espaço público. Seja na perspectiva kantiana como determinação da vontade seja como Baudelaire a anunciou como atração fatal pela multidão, tanto o pensamento como a arte se dão fora do espaço privado. Ou ainda, exigem esse movimento de saída de si, de um estado de um sujeito ensimesmado, enraizado para um sujeito ou para um processo de subjetivação que se confunde exatamente com essa liberação, com

---

<sup>53</sup> Id. Ibid, p. 396-397.

<sup>54</sup> BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna, 399

<sup>55</sup> Id., Ibid, p. 171.

essa saída, essa quebra do eixo permitindo o lançamento em direção ao lado de fora. Se Kant ainda ancora esse lançamento ao plano transcendental, enquanto plano que determina os limites do conhecimento, o fato é que houve aqui esta clivagem fundamental sem a qual a arte e o pensamento modernos não teriam se forjado. De certa maneira podemos dizer que a modernidade é a própria experiência dessa fissura. Fissura essa que permite à arte explorar e se constituir nessa estranha passividade do *eu* no tempo.

## 2.2. Por uma outra potência

Num texto onde responde à interrogação “que pode o corpo” David Lapoujade aponta para a necessidade de pensarmos uma potência em si mesma, uma potência que não seja medida pelo ato que a exprime. Mas para tanto, é preciso desfazer o dualismo e a hierarquização fundados pela filosofia aristotélica entre potência e ato, entre matéria e forma. É preciso invocar uma potência não-aristotélica. Como esclarece o autor, para Aristóteles a potência se caracterizaria por um ato virtual ou possível, enquanto que o ato seria a atualização desta potência. No entanto ato e potência estão em planos distintos, de um lado, no plano físico, temos a matéria, a qual encerra uma potência; e de outro, num plano metafísico, a forma, que é o ato puro. Dois planos distintos que só serão conectados através da atualização da potência, ou seja, quando a forma for revelada sob a matéria. Ora, mas o que torna possível ao ato formalizar a matéria, atualizar a sua potência? Surge então um terceiro termo, elo entre a potência e o ato, entre a matéria e a forma, o agente:

É *depois* do ato, ou melhor, *depois* do agente, que a potência é revelada como tal. Nesse sentido, a questão sobre a potência do corpo parece inseparável de uma resposta que afirma de direito a superioridade do ato – e, portanto, do agente – em relação à potência do corpo.<sup>56</sup>

Ora, então que outra potência seria essa? E por que a necessidade de invocá-la?

---

<sup>56</sup> LAPOUJADE, D., *O corpo que não agüenta mais*, p.82.

Como propõe Lapoujade, há um fato moderno que põe em cheque o princípio aristotélico: “Esse fato, é que *o corpo não agüenta mais* (...) Tudo se passa como se ele não pudesse mais agir, não pudesse mais responder ao ato da forma, como se o agente não tivesse mais controle sobre ele”<sup>57</sup>. É por isso que precisamos “conceber uma potência que não se define mais em função do ato final que a exprime (forma), uma concepção não-aristotélica da potência”. Uma potência não-representada e não-representável por um ato. Uma potência não formalizável, pois já não mais atualizável pela ação.

Mas o que o corpo não agüenta mais? Não agüenta mais as formas que o agem do exterior (adestramento) e que cavam nele um interior (assujeitamento): “Pois estas mesmas formas passam para dentro, se impõem ao dentro desde que se cria um agente para as agir”<sup>58</sup>. A formalização envolve, então, um duplo processo: organização e subjetivação. Produção de uma organicidade corpórea e de uma subjetividade. Portanto, o que o corpo não agüenta mais é esse processo de interiorização, de escavação de uma profundidade, de um dentro que se fecha ao fora.

Todavia, como explica o autor, se esse fato é um fato moderno é desde sempre que o corpo não agüenta mais. Esse cansaço do corpo é uma impotência quase-imemorial, é a condição de possibilidade do corpo no mundo. Assim, se há uma potência dessa impotência, esta é uma potência de resistência: “È na sua resistência a estas formas vindas de fora, e que se impõe ao dentro para organizá-lo e lhe impor uma ‘alma’, que o corpo exprime uma potência própria”<sup>59</sup>. Se ela é própria ao corpo é por não poder ser atualizada por um ato, é por, justamente, resistir a toda e qualquer formalização, ou seja, à criação de uma *interioridade*.

No entanto, essa resistência em nada se confunde com um ensimesmar-se do corpo. Pois se resistir é resistir ao ato enquanto engendramento de uma interioridade, isso significa dizer que resistir é abrir-se ao fora. È aceitar a condição do corpo de ser afetado, de ser exposto ao fora: “Um corpo é

---

<sup>57</sup> Id., Ibid, p 82.

<sup>58</sup> LAPOUJADE, D., *O corpo que não agüenta mais*, 84.

<sup>59</sup> Id., Ibid p 83.

primeiramente encontro com outros corpos”<sup>60</sup>. Esta potência outra já não pode mais ser concebida por uma poética das ações, mas por uma estética das relações.

Como afirma Deleuze,

(...) dizer em nome próprio é muito curioso, pois não é em absoluto quando nos tomamos por um eu (...) Ao contrário, um indivíduo adquire um verdadeiro nome próprio ao cabo do mais severo exercício de despersonalização, quando se abre às multiplicidades que o atravessam de ponta a ponta, às intensidades que o percorrem”<sup>61</sup>.

Ou seja, é quando se exterioriza e não quando se interioriza que um corpo se exprime: “Eu preciso de meus intercessores para me exprimir”<sup>62</sup>. Um corpo não existe só, isolado, mas numa relação afetiva com outros corpos: experimentar a potência própria ao corpo é, portanto, deixar-se afetar pelo fora, dar-se intercessores.

Daí Deleuze dizer que o que interessa é o que se passa entre: é entre dois corpos, entre o corpo e a linguagem, entre a imagem e o texto, entre a filosofia e a arte etc. que se dá a criação. É na tensão criada na e pela relação que algo de novo é traçado. De certa forma podemos dizer que esta potência a qual se refere Lapoujade não seria exatamente do corpo, como uma propriedade intrínseca, mas da Vida, esta entendida enquanto potência do vir a ser. Portanto, libertar esta potência é fender a interioridade corpórea em direção ao fluxo da vida, é abrir-se às multiplicidades que a atravessam.

É ir do plano empírico das ações, coordenado pelo bom senso e pelo senso comum ao plano transcendental dos paradoxos. Como esclarece Deleuze em *Lógica do Sentido* o bom senso é afirmação de uma só direção e o senso comum de uma função, de um órgão. Enquanto o primeiro prevê operando uma separação entre passado e futuro ao determinar uma linha divisória, o presente; o segundo garante o reconhecimento ao separar sujeito e objeto; corpo e mundo constituindo uma unidade orgânica, um Eu.

Previsão e reconhecimento são, portanto, as operações do senso comum e do bom senso. Operações que se dão simultaneamente:

<sup>60</sup> Id., Ibid, p. 86.

<sup>61</sup> DELEUZE, G. *Carta a um crítico severo*, In: Conversações, p15.

<sup>62</sup> DELEUZE, G., *Intercessores* In: Conversações, p.156.

O bom senso não poderia fixar nenhum começo e nenhum fim, nenhuma direção, não poderia distribuir nenhuma diversidade, se não se superasse em direção a uma instância capaz de referir este diverso à forma de identidade de um sujeito, à forma de permanência de um objeto ou de um mundo (...) Inversamente, esta forma de identidade no senso comum permaneceria vazia se não se superasse em direção a uma instância capaz de determiná-la por esta ou aquela diversidade começando aqui, acabando ali (...) <sup>63</sup>.

Nesta perspectiva podemos dizer que o bom senso e o senso comum constroem uma linha divisória, um ponto de separação entre os corpos através das figuras do Presente e do Sujeito, orientando a ação de um corpo sobre outro. Mas como diz Deleuze, há um outro plano, uma outra dimensão (dimensão sensual) onde a relação entre os corpos não passa por nenhuma mediação, por um ponto cardeal objetivo e subjetivo: esse plano é o do paradoxo, onde o que move os corpos é a paixão. Aqui já não é mais possível medir, mensurar (prevendo e reconhecendo), mas trocar, interceder, pois já não há mais direção nem organicidade:

(...) o paradoxo é a subversão simultânea do bom senso e do senso comum: ele aparece de um lado como os dois sentidos ao mesmo tempo do devir-louco, imprevisível; de outro lado, com o não senso da identidade perdida, irreconhecível <sup>64</sup>. Sempre primeiro, o plano do paradoxo é a condição de possibilidade da doxa: “é aí que se opera a doação de sentido, nesta região que precede todo bom senso e senso comum” <sup>65</sup>.

O paradoxo é ao mesmo tempo o passado e o futuro do corpo físico da ação. Passado porque anterior, condição de possibilidade de construção do plano empírico; futuro porque linha de fuga através da qual é possível ao plano empírico recriar-se incessantemente.

Se a potência em Aristóteles é pensada a partir do problema do ato, da oposição matéria e forma, é porque se por um lado, diferentemente dos seus contemporâneos, Aristóteles parte da realidade do movimento para formular a sua *Metafísica*, por outro a sua investigação procura justamente aquilo que não seja da ordem do movimento, da transformação física a qual estão submetidos os corpos no mundo:

<sup>63</sup> Id., *Lógica do Sentido*, p. 81.

<sup>64</sup> DELEUZE, G, *Lógica do Sentido*, p 81.

<sup>65</sup> Id. Ibid, p.81.

Os livros da Metafísica que visam a ‘ciência do ente enquanto ente’ pretendem abordar aquilo que há de mais *interior* e fundamental para os seres, aquilo que há de mais *próprio* e estável para cada um deles, o que faz com que um ser ao mesmo tempo sempre tenha sido e continue sendo o que ele é, seja o que for que ele seja, independente de toda a acidentalidade a que se encontra submetido”<sup>66</sup>.

Portanto, em Aristóteles, se o movimento é algo que faz parte da realidade do mundo, não é aí que se encontra a essência, permanente e imóvel, e que é condição de possibilidade do ente. Esta ordem estável e imutável é o que há de mais íntimo, interior para um ser.

A formalização da matéria, o agir a potência, é justamente esse processo de ordenação da matéria, é esse processo de interiorização: atualizar a potência enquanto ato possível é ir ao encontro de sua interioridade. A forma é, portanto, o que há de mais interior, e o ato é esse gesto de escavação dessa interioridade estável encoberta pela realidade do movimento.

Para Aristóteles o movimento e o tempo, agentes externos à ordem do mundo, devem ser ultrapassados em direção a essa interioridade primeira (O primeiro motor): “O tempo é ao lado da ação (...) um dos modos pelos quais o ser é, mas somente na sua acidentalidade”<sup>67</sup>. Portanto, tempo e ação também devem ser submetidos a essa ordem. Assim Aristóteles através do conceito de Logos (discurso e faculdade racional), vai erigir todo um sistema (Organum) de hierarquização e classificação dos entes que compõem o mundo.

Este mesmo sistema veremos aplicado aos estudos que empreendeu em sua Metafísica sobre o bom uso do discurso em seus diversos meios de expressão tendo a Lógica como seu guia: será assim na sua análise do discurso retórico assim como do discurso poético, ambos devendo revelar ao ouvinte ou espectador esta ordem íntima e imutável que habita cada ser. A *Poética* tem justamente como objetivo fazer ver ao espectador (daí seu caráter pedagógico) a ação possível, o que deveria ter sido, em contraposição à ação no mundo, o que aconteceu. E este plano do possível é engendrado justamente por uma operação, a mimesis, que tem como fim o controle do acaso, daquilo que é da ordem do acidental.

Portanto, não é possível pensar a produção discursiva, tal como a concebeu Aristóteles, fora da relação com outros conceitos centrais de sua filosofia, tais

<sup>66</sup> AREAS, J., *Bergson a metafísica do tempo*, p.133.

<sup>67</sup> AREAS, J. *Bergson, a metafísica do tempo*, p133.

como de potência e de tempo. Como diz Lapoujade “A impotência do pensamento é como o avesso da impotência do corpo”<sup>68</sup>. Desta forma fica a questão: se a modernidade se constitui a partir da clivagem operada por Kant no seio do processo de subjetivação e que esta clivagem tem como consequência a inserção do tempo no interior deste mesmo processo, o que significa dizer que o processo implica diferença, Eu = Outro, e que, portanto, não admite a idéia de uma interioridade constitutiva, como admitir um conceito de potência que na sua essência exclui o tempo de sua *revelação*? E, conseqüentemente, toda a relação com o exterior, com o mundo que o circunda, o qual ao lado do tempo (e da vida) é aquilo que degenera, impedindo a potência de se realizar em sua plenitude?

Sendo assim, me parece que o pensamento moderno ao se constituir opera uma reformulação/perversão dos conceitos que até então vigoravam desde o nascimento da filosofia. E no tocante à arte, tema central desta tese, parece ser isso que indica Baudelaire quando diz que a Modernidade é justamente a afirmação do moderno como a essência da arte, ou seja, o aspecto fugaz e circunstancial, pervertendo assim a própria noção de eterno, visto que a essência é o eterno passar. Então, como nos atermos a conceitos tão fortemente ligados a um modo de pensamento para o qual o tempo é a antítese desta essência interior? Ou seja, para o qual o pensamento assim como a subjetividade são evidências interiores a serem reveladas por um ato e não processos temporais que se forjam justamente no tempo?

E esta nova *forma* de pensamento, deste pensamento que se forja na e como fissura, visto afirmar o tempo como o elemento ontogenético do processo subjetivo, não é já uma nova forma de expressão?

O mesmo não podemos dizer dessa outra potência, reivindicada por Lapoujade? Essa potência “passiva”, esta potência de resistência do corpo não é já ela também um novo modo de relação e de experimentação do sensível?

Ou como, propõe Jacques Rancière, de partilha do sensível? Como mostra o filósofo em seu livro *A partilha do sensível* cada regime das artes opera uma partilha do sensível, isto é, “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído (...)”<sup>69</sup>. Segundo o filósofo, na história do ocidente

<sup>68</sup> LAPOUJADE, D. *O corpo que não agüenta mais*, p. 83.

<sup>69</sup> RANCIÈRE, J. *A Partilha do sensível*, p. 16.

podemos encontrar três regimes das artes, o regime ético, o regime poético ou representativo e o regime estético. A cada um desses regimes corresponde uma configuração específica do sensível, configuração esta que institui um modo de sentir.

São essas diferenças, esses distintos modos de partilha do sensível que Rancière define como a política própria a cada regime:

Existe, portanto, na base da política, uma “estética” que nada tem a ver com a “estetização da política”... Essa estética não deve ser entendida como uma captura perversa da política por uma vontade de arte (...). Insistindo na analogia, pode-se entendê-la num sentido kantiano – eventualmente revisitado por Foucault – como o sistema das formas *a priori* determinando o que dá a sentir”<sup>70</sup>.

Prestemos atenção na definição que o filósofo nos oferece dos três regimes das artes na tradição ocidental no seu livro *A partilha do sensível*. No primeiro, o regime ético das imagens, não há exatamente um conceito de arte, o qual está subsumido pelo de imagem. Como esclarece Rancière o debate gira em torno da questão da relação entre as imagens, um tipo específico de ser, e a verdade, ou seja, sobre a origem daquelas. A questão de fundo é: as imagens participam da verdade? A partir daí serão definidos seus destinos, seus usos e seus efeitos, do mesmo modo que uma gradação/valoração será medida a partir desta relação primeira. Toda a polêmica platônica sobre os simulacros reside nesta distinção:

Para Platão, a arte não existe, apenas existem artes, maneiras de fazer. E é entre elas que ele traça a linha divisória: existem artes verdadeiras, isto é, saberes fundados na imitação de um modelo com fins definidos, e simulacros de arte que imitam simples aparência”<sup>71</sup>.

E, dentre estes, encontram-se a pintura, o poema e a cena. Portanto, é a partir de um princípio ético que o sensível, plano das imagens, é configurado e por isso não há um campo específico das artes, estando estas submetidas às mesmas leis que regem o *ethos* da cidade, a maneira de ser dos indivíduos e das coletividades. Não há, portanto, em Platão um princípio de produção de cópias que regre a produção destas, mas um princípio de avaliação e valoração das imagens já existentes: a pergunta é pelo ser das imagens.

<sup>70</sup> RANCIÈRE, J. *A Partilha do sensível*, p. 16.

<sup>71</sup> Id., *Ibid*, p. 28.

Já no regime poético a arte ganha autonomia, sendo identificada ao par poiesis/mímesis. Há aqui, como mostra Rancière, “um *princípio pragmático* que isola, no domínio geral das artes (das maneiras de fazer), certas artes particulares que executam coisas específicas, a saber, imitações”. Esse princípio, enquanto princípio pragmático, não se confunde com uma valoração das imagens e das artes, mas é antes um princípio de fabricação de intriga através do qual se representa homens agindo.

Sendo assim, como bem pontua Rancière, diferentemente do princípio ético que opera por divisão das imagens entre cópias e simulacros, ou seja, entre aquelas que participam e aquelas que não participam do ser, configurando-se como um princípio de exclusão, o regime poético funda-se sobre uma operação de inclusão:

Ele se desenvolve em formas de normatividade que definem as condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como *pertencendo* propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites dessa arte, como boas ou ruins, adequadas ou inadequadas<sup>72</sup>.

Através do conceito de mímesis Aristóteles, por um lado, delimita um campo próprio às artes ditas imitativas, o espaço poético; e, por outro, promove uma distribuição dos modos da imitação através dos quais delimita no interior deste campo próprio uma hierarquia.

Mas por hora, o que precisamos daqui reter é exatamente esse caráter pragmático e inclusivo/distributivo do regime poético. Regime este que, ao configurar um modo próprio de ser de certas artes, as artes imitativas, constitui-se como um regime de visibilidade. Como explica Rancière,

Um regime de visibilidades das artes é, ao mesmo tempo, o que autonomiza as artes, mas também o que articula essa autonomia a uma ordem geral das maneiras de fazer e das ocupações<sup>73</sup>.

Desta forma, ao estabelecer um regime próprio às artes imitativas, Aristóteles opera uma partilha específica do sensível, onde, como já havíamos

<sup>72</sup> RANCIÈRE, J. *A Partilha do sensível*, p. 31.

<sup>73</sup> Id., *Ibid*, p. 30.

apontado anteriormente, determina-se a superioridade da ação sobre a vida. Ação esta que não se confunde com as ações ordinárias que se dão ao longo do tempo - aquilo que aconteceu - mas que é produzida pelo procedimento mimético, o qual através do estabelecimento da relação verossímil e necessária, este ato de palavra que configura o espaço poético, revela, traz à vista este outro plano, das ações superiores, aquilo que deveria ter acontecido. O regime poético demarca, portanto, uma partilha do sensível ao separar o plano da vida, palavra/ação ordinária, do plano poético, palavra/ação superiores: enquanto no primeiro a forma está encoberto pelo accidental, no segundo esta é tornada visível pelo ato de palavra mimético.

E esta é a política inerente a este novo regime, pois como mostra Rancière, ao estabelecer uma separação entre os planos da vida e da poiesis, estabelecendo uma relação de superioridade daquele sobre o primeiro, Aristóteles está inserindo a arte mimética na ordem geral dos fazeres e das ocupações. Esta, ao lado das outras artes passa a ocupar uma função neste regime de visibilidades que procede por inclusão/hierarquização:

(...) o primado representativo da ação sobre os caracteres, ou da narração sobre a descrição, a hierarquia dos gêneros segundo a dignidade dos seus temas, e o próprio primado da arte da palavra, da palavra em ato, entram em analogia com toda uma visão hierárquica da comunidade.<sup>74</sup>

É neste sentido que em *A Política da literatura* Rancière pode afirmar que em Aristóteles a poesia é vista

(...) como uma certa forma de inteligibilidade (e de valoração) das ações humanas ;quer dizer, como partilha do sensível que estabelece uma hierarquia entre a ação e a vida; entre qualidade de ações, aquelas que são superiores, a tragédia e a epopéia, e aquelas que são inferiores, a comédia. E ainda, entre os discursos que são considerados poesia e aqueles que não são<sup>75</sup>.

A partilha entre o que é grito e o que é palavra: esta é a verdadeira divisão, a verdadeira partilha que orienta a dinâmica de constituição do espaço poético e permite a hierarquização/valoração no interior deste mesmo espaço. E, mais ainda, esta partilha ao definir o que é a palavra e o modo pelo qual se opera o ato de palavra, ela determina a quem pertence e a quem se endereça esta palavra.

<sup>74</sup> RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*, p. 32.

<sup>75</sup> Id., *Politique de La littérature*, p. 52.

O terceiro regime das artes, o regime estético, é aquele cuja determinação de um campo das artes se dá pela determinação de um modo específico de ser deste próprio campo. Desta forma, a escolha pelo termo estética se dá

(...) porque a identificação da arte não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio ao produtos da arte<sup>76</sup>.

Mas antes de adentrarmos a análise de Rancière a propósito deste novo regime de partilha do sensível que nos é contemporâneo, é preciso fazer uma ressalva. Sabemos que o filósofo se não chega a rejeitar o termo modernidade prefere lançar mão do conceito de regime estético para denominar esta nova partilha do sensível que é inaugurada a partir de Kant. Não obstante, tal crítica ao conceito de modernidade não nos impede de fazer dialogar suas análises com os autores até aqui trabalhados e, principalmente, com Gilles Deleuze e Foucault. Isto porque o que Rancière recusa ao conceito de modernidade, por um lado, é sua demasiada generalidade, o que permite que sob a rubrica de modernidade sejam postos lado a lado fenômenos os mais díspares, conferindo-lhe uma amplitude que ultrapassa o domínio da arte, fruto da confusão entre um regime de artes e o período histórico do qual ele faz parte:

Dentre essas noções figura certamente, em primeiro lugar, a de modernidade, hoje denominador comum de todos discursos disparatados que põem no mesmo saco Hölderlin ou Cézanne, Mallarmé, Mallevieth ou Duchamp, arrastando-os para o grande turbilhão em que se mesclam a ciência cartesiana e o parricídio revolucionário, a era das massas e o irracionalismo romântico(...) o sublime kantiano e a cena primitiva freudiana, a fuga dos deuses e o extermínio dos judeus da Europa<sup>77</sup>

Por outro, a identificação da modernidade com um tipo específico de ruptura que se operou no interior deste mesmo regime. Como se a experiência moderna pudesse estar toda contida na passagem da figuração à não-figuração.

Se no primeiro caso perde-se a especificidade do que caracteriza este novo regime das artes, “o regime estético das artes é aquele que tem como propriedade *identificar a arte ao singular*”; no segundo camufla-se a sua verdadeira diferença

<sup>76</sup> RANCIÈRE, J., *A partilha do sensível*, p. 31

<sup>77</sup> Id., *Ibid*, p.14

para o regime poético ou representativo que vigorava até então, “separar esta arte de toda regra específica, de toda hierarquia dos temas, dos gêneros e das artes”<sup>78</sup>.

Através do conceito de regime estético das artes Rancière procura justamente delimitar uma política própria ao campo das artes assim como escapar à simplificações aliando-se a uma corrente dentre muitas que existiram e ainda existirão no interior deste mesmo regime. E, o que é muito importante, foge a uma definição pela negatividade, como se o *novo* só pudesse ser definido pela negação: não-representativo, não-mimético, não-figurativo. Como bem diz Rancière: “O conceito de modernidade traça uma linha simples de passagem ou de ruptura entre o antigo e o moderno, tendo como ponto de apoio a passagem à não-figuração”<sup>79</sup>. E aí está um dos méritos da noção de regime estético criada pelo filósofo, visto este ser definido positivamente, pelo que comporta de diferença: “O pulo para fora da mimesis não é em absoluto uma recusa da figuração”<sup>80</sup>. É sim, uma outra forma de partilha do sensível, onde o que está em jogo é a determinação de um regime específico do sensível.

Como bem nota Rancière, o regime estético “em seu momento inaugural foi com frequência denominado *realismo*, o qual não significa de modo algum a valorização da semelhança”, mas justamente o seu contrário: quando Balzac, Flaubert (outros) se detém numa longa descrição dos objetos que compõem a cena, dos traços de um rosto ou do vestuário de uma dama, essa *focalização fragmentada*, como bem a denomina Rancière, “impõe a *presença bruta* em detrimento dos encadeamentos racionais”<sup>81</sup>, encadeamentos estes que são o cerne do procedimento mimético. Como veremos, ao nos determos mais pormenorizadamente sobre a *Poética* de Aristóteles, o conceito de verossimilhança no filósofo grego não se refere à relação entre objeto real e objeto ficcional, promovendo uma relação especular entre ambos os espaços. A verossimilhança no espaço poético se constrói internamente, isto é, a partir da relação causal entre as ações no interior mesmo deste espaço. E é, justamente, através da verossimilhança, ou seja, da causalidade e da necessidade, que o espaço poético se constitui em se distinguindo do mundo, da vida e do tempo, ou em

<sup>78</sup> RANCIÈRE, J. *A Partilha do sensível*, p. 16

<sup>79</sup> Id., Ibid p. 34

<sup>80</sup> Id., Ibid p. 35

<sup>81</sup> Id. Ibid, p. 35

termos aristotélicos, conferindo ordem ao acaso. O interior, a potência interior, só pode ser revelada sob esta operação que elimina aquilo que é acidental, e que por ser interior só pode se efetuar interiormente: é esta a função do *ato de palavra mimético*: transformar o casual em causal, isto é, a ação ordinária em ação poética. Portanto, não faz o menor sentido remeter o conceito de verossimilhança a uma relação com o mundo, se o que o caracteriza é a própria quebra, a ruptura, um desvinculamento com o mundo.

Por isso, Rancière pode dizer que a diferença entre o regime estético e o regime poético, que passa sim pela implosão da barreira mimética, ou seja, do encadeamento lógico/racional das ações, se dá pela afirmação do sensível como um campo singular e heterogêneo o qual o fazer artístico deve afirmar e experimentar como tal. Ater-se apenas a uma das experiências possíveis promovidas por este novo regime da arte é perder de vista a sua diferença:

Ela (a modernidade pensada a partir da não-figuração e da ruptura) gostaria que houvesse um sentido único, quando a temporalidade própria ao *regime estético das artes é a de uma co-presença de temporalidades heterogêneas*<sup>82</sup>.

Ora, como já havíamos apontado anteriormente, a passagem do regime poético para o regime estético se dá justamente na quebra das relações hierárquicas no interior do campo das artes a partir da afirmação da singularidade e da heterogeneidade do campo estético. Quebra esta que promove uma livre circulação da palavra. Esta já não se constitui a partir de uma operação específica, a mimesis, como também já não determina a quem pertence e a quem é endereçada a palavra. Como sentencia Rancière o advento da literatura é a celebração *da glória do qualquer um*<sup>83</sup>.

Como mostra o autor em seu livro *Políticas da literatura*, a escrita literária é um novo regime de escrita deste tempo da livre circulação:

A literatura é este novo regime da arte de escrever onde o escritor é não importa quem e o leitor não importa quem (...) A literatura é o reino da escritura, da palavra que circula fora de toda relação de endereço determinada<sup>84</sup>.

<sup>82</sup> RANCIÈRE, J. *A Partilha do sensível*, p.37

<sup>83</sup> Id., *Politiques de la littérature*, p. 53

<sup>84</sup> RANCIÈRE, J., *Politiques de la littérature*, p. 21

Regime este que rompe com o antigo regime representativo ou poético, o qual se caracteriza justamente por uma certa idéia de palavra a qual determina uma relação de superioridade da ação sobre a vida:

No regime representativo, escrever, era antes de tudo falar. Falar era o ato do orador que persuade uma assembléia, do general que ordena suas tropas ou do predicador que edifica as almas<sup>85</sup>.

De uma palavra pensada como *ato* a uma palavra pensada como *livre circulação*, eis o que marca a passagem do regime representativo ao regime estético/literário de escritura.

É neste sentido que Rancière vai poder dizer que a literatura possui sua própria política, na exata medida que todo regime de escritura encerra uma partilha do sensível, ou seja, uma distribuição específica dos espaços e dos tempos, dos lugares e das identidades, do visível e do invisível. A política é justamente esta configuração e suas respectivas relações. É neste sentido que Rancière diz: “A expressão política da literatura implica que a literatura faz política enquanto literatura”<sup>86</sup>.

Mas se a palavra ganha aqui um novo estatuto, se ela já não é mais *sentida* como pertencente a uma ordem lógica, isso se deve ao fato de a própria noção de sensível e, principalmente, da relação entre linguagem e mundo ser outra da que regia o regime poético. Se o eixo lógico que regia o antigo sistema foi quebrado, não há mais como delimitar um território da palavra, fazendo com que o Logos perca sua evidência, deixando de ser revelado por um ato de palavra. Mas para isso foi preciso que uma nova relação entre linguagem e mundo, pensamento e sensível fosse criada:

A palavra estética não remete a uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores de arte. Ela remete propriamente *ao modo de ser* específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser destes objetos. No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por seu *pertencimento a um regime específico do sensível*. *Este sensível*, subtraído de suas conexões ordinárias, *é habitado por uma potência heterogênea*, a potência de um pensamento que é ela mesma

---

<sup>85</sup> Id., Ibid, p. 55

<sup>86</sup> Id., Ibid, p. 55

tornada estrangeira a si própria: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, *logos* idêntico a um *pathos* (...)»<sup>87</sup>.

Aqui, portanto, a distinção não se dá a partir de uma hierarquização dos modos de uma fazer específico a partir de um princípio ordenador, mas de uma diferenciação dos modos de ser a partir de uma relação singular que cada um desses modos entretém como o sensível. Se, como afirma Rancière, o sensível no regime estético é afirmado em sua heterogeneidade não há como experimentá-lo a partir de uma ordem que lhe seja exterior, do contrário seria eliminado justo seu caráter heterogêneo em prol de um processo de homogeneização.

Portanto, o regime estético das artes inaugura uma outra forma de sentir, uma outra repartição do sensível, repartição esta que diferentemente do regime poético, ao afirmar a singularidade da experiência sensível abole a ordenação lógica e por conseguinte as hierarquizações que guiavam o antigo regime. O regime estético das artes se caracteriza justamente por pensar o sensível como uma potência estrangeira e heterogênea.

É somente no seio de um regime onde o sensível é afirmado em sua radical heterogeneidade que a palavra pode ser experimentada em seu total anonimato.

Mas, uma pergunta ainda fica: o que permitiu essa diferença, essa saída do poético ao estético, saída essa que tem como característica principal a autonomia do campo estético frente um princípio ordenador? Como reconhece o próprio Rancière, foi a partir de Kant que a submissão do sensível ao *Logos*, ou da concepção aristotélica de um “acordo entre uma natureza produtora – uma *poiesis* – e uma natureza receptiva – uma *aisthesis*” se desfaz:

Essa primeira fórmula do dissenso ou da resistência estética foi o que, na época de Kant, separou o regime estético da arte de seu regime representativo. Pois o regime clássico, o regime representativo da arte, era governado precisamente pela concordância entre uma forma de determinação intelectual e uma forma de apropriação sensível.<sup>88</sup>

E essa fórmula kantiana do dissenso diz respeito justamente à capacidade do campo do sensível de resistir às determinações de um entendimento produtor:

<sup>87</sup> RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*, p. 33

<sup>88</sup> RANCIÈRE, J., *Será que a arte resiste a alguma coisa?* 131

(...) a experiência estética é a experiência de um sensível duplamente desconectado: desconectado com relação à lei do entendimento que submete a percepção sensível às suas categorias e com relação à lei do desejo que submete nossas afecções à busca de um bem. A forma apreendida pelo julgamento estético não é nem a de um objeto do conhecimento nem a de um objeto do desejo. É esse *nem... nem...* que define a experiência do belo como experiência de uma resistência.<sup>89</sup>

Ora, essa revelação de uma resistência própria ao campo do sensível não se dá justamente pela afirmação do sensível como potência heterogênea, ou nas palavras de Rancière, como a potência de um pensamento que é ela mesma tornada estrangeira a si própria? A qual, como havia formulado Lapoujade, é uma potência própria do corpo, potência desta impotência, potência desta passividade que resiste ao ato?

A revelação, ou melhor, a afirmação desta potência própria ao sensível que como reconhece Rancière será Kant aquele a oferecer a primeira fórmula, não é ela que rompe com a evidência do ato de pensamento,  $Eu=Eu$ , tornando-o um ato de fala paradoxal, visto o mesmo se formular sobre aquilo que lhe resiste, mas que justamente por lhe resistir o força a pensar? E essa cisão operada pela resistência no seio do pensamento, de um pensamento que ao se determinar sobre aquilo que lhe resiste determina-se como outro de si mesmo, não é ela própria a experiência do tempo no seio da determinação subjetiva?

Portanto, se Rancière tem razão em dizer que é a partir de Kant que uma estética pode ser formulada como novo regime das artes, esta formulação tem como pano de fundo ou como condição de possibilidade esta cisão operada no interior mesmo do ato de pensamento, pensamento este que a partir de então se afirma na sua relação com o impensado, com o outro de si mesmo. É neste sentido que Zurabichvili pode dizer, sem discordar de Rancière, que:

(...) a estética, antes de ser um regime de identificação da arte, é, primeiramente, um acontecimento que ocorre à filosofia. A estética pertence à história da filosofia antes de pertencer à história do discurso sobre a arte; trata-se de uma reviravolta da filosofia – sua *reviravolta estética*.<sup>90</sup>

<sup>89</sup> Id., *Ibid*, p. 130.

<sup>90</sup> ZURABICHVILI, F. O jogo da arte p. 99.