

### 3. Arte e Política

#### 3.1 O problema da estética

O ponto de ligação mais imediato entre a política e a arte é o fato de que ambas as atividades ocorrem em um campo de visibilidade comum. Não há política sem atores, comentadores e observadores – não há política com um único homem, sem que seres humanos no plural atuem entre si, vejam e sejam vistos. A arte também se manifesta em um campo sensível. As obras de arte encerram em si pensamentos e afetos que demandam testemunhos. A possibilidade de afetar um público é o que dá sentido ao trabalho de atores e produtores. Ainda que as obras tenham uma linguagem críptica, ou aberta, desautorizando a interpretação de seus criadores e demandando uma constante reinterpretação por parte de qualquer um; ou ainda mesmo que atores clamem à platéia que se torne ativa, ou eles próprios deixem de atuar; que um músico componha uma melodia inteira com silêncio; um pintor ou escultor abdique do ofício para procurar na isonomia dos objetos meramente industriais sem qualquer prerrogativa estética uma potencialidade da arte – ainda assim, o que está em questão são as potências do visível e do invisível, da semelhança e da diferença, daquilo que se antecipa, excede ou frustra no jogo das previsões em um campo de visibilidade.<sup>88</sup>

Ao delimitar a ligação entre política e arte pela estética ainda não tocamos no ponto da contribuição de Rancière para essa discussão. Vimos nos capítulos anteriores que para pensar o campo da política vinculado à estética, Rancière os conecta através do conceito de dissenso. Em suas palavras: *O dissenso não é apenas o conceito daquilo que a política e a estética dizem respeito. Esta noção também prepara o cenário teórico no qual a própria política e a estética são pensáveis e os tipos de relações que vinculam seus objetos.*<sup>89</sup> A política só é

---

<sup>88</sup> Evidentemente, ao propor que a estética é um campo de visibilidade estamos utilizando um vocabulário emprestado de uma terminologia visual para se falar de qualquer outro sentido. Assim é que, por exemplo, é possível se referir a uma “imagem acústica” nas teorias da música. É mais difícil ligar este vocabulário ao olfato, paladar ou tato pelas múltiplas diferenças entre a visão e esses três sentidos, mas não é impossível. Para todos os efeitos, ao postular um campo de visibilidade estamos na verdade nos referindo a um campo de relações intersubjetivas que pode se estabelecer por intermédio de qualquer um dos cinco sentidos.

<sup>89</sup> “Obviously dissensus is not only the concept of what politics and aesthetics are about. This notion also sets up the theoretical stage on which politics and aesthetics themselves are thinkable and the kind of relations that tie their objects together.” Id., *Reading Rancière*, p 1.

pensável em termos de dissenso porque não há uma propriedade positiva ou negativa que possa definir sua especificidade. Não é a propriedade comum da capacidade comunicativa que ocupa esse lugar, como na definição aristotélica do político como aquele que detém a capacidade do *logos*. Pois, a política se insere na própria injunção do *logos* e da *alógia*. A “capacidade comum” para a fala se divide na partilha do sensível das capacidades e incapacidades que dão acesso ao comum. O ato político conecta nessa partilha uma incapacidade a uma capacidade. Em uma cena de desentendimento ele faz ver como capacidade comunicativa um desempenho que tem sua capacidade negada, ou demonstra a incapacidade de se reconhecer um desempenho que se torna capaz. O que está em jogo em uma demonstração política de desentendimento é o encontro da lógica da igualdade com a lógica da desigualdade. Ambas fazem parte da cena. Por isso, apenas através do dissenso uma capacidade política se torna visível e se distingue dos processos de demarcação que compõem a lógica policial. A política é a própria atividade do dissenso que multiplica capacidades e formas de visibilidade re-embaralhando o campo da experiência sensível.

Portanto, se ao pensar a política, Rancière se preocupa com a articulação de uma estética da política, por sua vez, ao adentrar o debate sobre as possibilidades políticas da arte ele está interessado em uma política da estética. Uma vez que se entenda por “política da estética” o modo pelo qual o dissenso se introduz no campo da estética, se faz necessário precisar o que Rancière entende por estética.

Enquanto disciplina filosófica a estética se preocupou inicialmente em dar conta da relação entre o subjetivo e o objetivo, entre o sensível e o inteligível ou entre arte e verdade. A sujeição de todo objeto de conhecimento aos critérios de unidade, sistematicidade e generalidade impõe à especulação filosófica a necessidade de um posicionamento enérgico frente às experiências de nossa vida coletiva que apresentam uma resistência a este programa. É nesse sentido que é cunhado em uma acepção moderna o termo pelo filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten. Enquanto disciplina surgida no bojo do absolutismo político, a estética de Baumgarten redescobre a esfera do corpo, dos afetos e da sensação, como um rol de experiências humanas a ser colonizado pela razão. A necessidade de lançar luzes sobre a heterogeneidade das coisas logo se volta para os homens e para as artes. O critério da razão participa ativamente da constituição

do sujeito moderno. A estética surge como uma nova disciplina filosófica e é antes de tudo uma teoria da receptividade. Não se volta a princípio para os objetos de arte na sua singularidade, mas tem o belo como um problema fundamental. Ela transpõe para o seu campo a aspiração de submissão dos fenômenos particulares a um mesmo princípio simples.

A urgência deste programa reside na pretensão da era iluminista de descobrir a estrutura interna de certas experiências que oferecem uma resistência peculiar ao conhecimento. O corpo e seus afetos constituem uma espécie de conhecimento confuso e imperfeito, cuja representação é composta por elementos que se interpenetram, se misturam em um complexo que resiste à análise, isto é, a sua decomposição em unidades mais simples. Deve haver um parentesco entre a Razão e o campo da experiência sensível, ainda que para Baumgarten ele se caracterize por uma relação desigual: a estética é uma *ratio* inferior, um análogo da razão cuja função é ordenar o campo sensível em representações claras e determinadas.<sup>90</sup> A dificuldade de fundamentar o conhecimento racional frente à experiência de um mundo sensível conturbado e possivelmente falso remonta aos primórdios da era moderna. Para Raymond Bayer, a originalidade de Baumgarten reside em recolocar o problema das sensações de modo que estas deixam de ser postuladas apenas como fenômenos confusos não acessados diretamente pelo conhecimento, são também de natureza intelectual – mesmo sendo inferior à razão o domínio da estética está submetido a suas próprias leis, que correspondem às *leis da lógica no domínio superior*.<sup>91</sup>

Contudo, o termo *estética* não designa propriamente para Rancière uma disciplina filosófica que pretende escrutinar a receptividade sensível, nem significa um modo de apreensão do belo ou a teoria da arte e seus efeitos no espectador. Uma vez que a estética é compreendida como um campo de manifestação do dissenso, não faz sentido restringir o seu conceito a uma disciplina filosófica. Do mesmo modo que não faz sentido para Rancière restringir sua análise da política aos parâmetros e articulações que constituíram ao longo dos séculos uma tradição de filosofia política. Esta postura está de acordo com o método de pensar que ele desenvolveu como “método da igualdade”. Em um rápido desvio sobre esta questão, pode-se dizer que seu método de trabalho foi

---

<sup>90</sup> EAGLETON, T. *A ideologia da estética*, p. 19.

<sup>91</sup> BAYER, R. *História da Estética*, p. 180.

marcado pela pesquisa que ele empreendeu sobre os arquivos operários e também pelas idéias do pedagogo Joseph Jacotot. Rancière estabeleceu o dissenso como método filosófico. Isto é, um método que pressupõe a igualdade como fator de articulação do pensamento, implicando na igual disponibilidade dos objetos ao pensamento. Trata-se de um método que propõe intervenções em vários campos nas quais ele procura trazer a tona o ponto de dissensão de um debate que extravasa concretamente os âmbitos de uma disciplina. Tal qual o dissenso político, o método da igualdade borra as fronteiras disciplinares, propondo injunções que não pertencem a um campo específico e que rompem, justamente, com a definição de uma competência disciplinar. De seu ponto de vista:

Quando meu trabalho não pertence a uma disciplina, ele pertence a uma tentativa de romper as fronteiras das disciplinas. Porque as fronteiras estão aí apenas para dizer que você não pode cruzar a fronteira, e para dizer: existem dois tipos de pensamento, dois tipos de seres pensantes. O que eu tentei demonstrar é que só há um tipo de ser pensante e que todo mundo usa seu cérebro para tentar entender algo. Então, uma disciplina é uma ficção. Isto não significa que ela é imaginária. Significa que é um tipo de construção de um território com uma população, com formas de representação sensoriais, com modos de constituição de sentido de coisas. É também uma ficção política ou meta-política.<sup>92</sup>

É nesse contexto que a estética é compreendida por Rancière. Não se trata de uma disciplina filosófica, mas de um regime de *identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações*.<sup>93</sup> A questão da eficácia política da arte de nosso tempo deve ser posta em perspectiva, portanto, a partir desta noção de regime estético que Rancière postula para inteligibilidade das práticas artísticas. Antes de tudo, o regime estético indica uma modalidade ampla de pensamento que tem a arte como o seu terreno privilegiado de manifestação. Trata-se de um pensamento que se relaciona com o não-

<sup>92</sup> “So basically when my work doesn’t belong to a discipline, it belongs to an attempt to break the borders of the disciplines. Because borders are only there to say you must not cross the border, and to say: there are two kinds of thought, two kinds of thinking beings. What I’ve tried to demonstrate is there is only one kind of thinking being and that everybody uses his or her own brains to try to understand something. So a discipline is a fiction. This does not mean it is imaginary. It means it is a kind of construction of a territory with a population, with forms of sensory representation, with ways of making sense of things. It is also a political, or a meta-political, fiction.” RANCIÈRE, J. Entrevista: *Art is going elsewhere. And Politics has to catch it*. KRISIS. Journal of Contemporary Philosophy, p. 72.

<sup>93</sup> Id., *A partilha do sensível*. p. 13.

pensamento, que afirma a sua autonomia calcada sobre uma heterogeneidade, uma injunção entre consciência e inconsciência, entre a atividade do pensamento e a passividade da matéria, ou ainda, entre a passividade de um pensamento que *reflete* a pensatividade da matéria. Este modo de pensamento, designado pela primeira vez por Baumgarten como um território de “conhecimento confuso” pressupõe a ausência de regras, de temas e hierarquias entre suas formas de manifestação. Sobre todo e qualquer tema ou objeto pode se imprimir um pensamento, o que equivale a dizer que não há um tema nem uma forma específica sobre os quais se manifesta o pensamento no regime estético.

Uma designação desse tipo afasta dois tipos de preocupação. Primeiramente, essa compreensão alargada sobre o que é estética implica em abdicar pensá-la como a modalidade de discurso que extrai a verdade das obras de arte. Afasta, portanto, uma tradição da “disciplina estética” de aproximar arte e verdade, de pensar seu parentesco com a verdade, ou ainda, concebê-la como um modo de apresentação sensível da verdade filosófica. Uma das críticas que a estética frequentemente sofre é a de sobrepor com seu discurso à evidência sensível dos próprios objetos. A proposição de um regime estético não se preocupa em estabelecer o discurso de verdade sobre as obras de arte, ao invés disso, ela descreve um modo de operação entre o discurso e as obras, entre pensamento e materialidade, que evidentemente não é o único modo de relação possível, mas sim a principal marca de nosso tempo. Em segundo lugar, ela abdica da correção deste “conhecimento confuso” em nome de um modelo ou disciplina mais adequada a expressar o verdadeiro encontro com as obras de arte. Ao postular um “regime estético da arte” como modo de operação da arte no nosso tempo, Rancière não está preocupado em defender a estética como o discurso apropriado sobre as obras de arte em contraposição a uma sociologia da arte, à tradição analítica, a uma história ou uma crítica de arte. A questão não é a de estabelecer fronteiras, separar cada coisa em seu elemento. Contra aquilo que ele identifica como *teses de distinção*, Rancière argumenta que é justamente a confusão estética que permite identificarmos *os objetos da arte, seus modos de experiência e formas de pensamento*.<sup>94</sup> Assim como na sua concepção de política,

---

<sup>94</sup> “As páginas a seguir elaboram um simples argumento contra essas teses de ‘distinção’: o de que a confusão denunciada por elas, em nome de um saber que aloca cada coisa em seu elemento próprio, é de fato o próprio nó pelo qual pensamentos, práticas e afetos são

em que o dissenso é o conceito que põe em visibilidade as práticas políticas, pois fora do dissenso a política perde sua especificidade podendo se vincular a qualquer fenômeno (nesse ponto caem as definições de política como poder, já que se pode verificar poder em qualquer relação humana, a política como poder equivale a um “tudo é poder”, logo “tudo é política então nada o é”), do mesmo modo, no regime estético da arte é o dissenso que efetivamente nos permite reconhecer a singularidade das práticas da arte.

Portanto, antes de designar a teoria da arte, a estética é um pensamento sobre a arte que confere a ela um tipo de visibilidade. No regime estético, a atividade artística torna-se uma prática estética sendo reconhecida na sua singularidade (arte), e não como uma série de atividades ou ofícios (artes) circunscritos a gêneros delimitados por regras poéticas. Descrever as articulações deste regime na obra de Rancière demanda um esforço amplo, pois ele engloba um grande escopo de referências como demonstra a seguinte citação:

Estética designa um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento. De modo mais fundamental, trata-se de um regime histórico específico de pensamento da arte, de uma idéia do pensamento segundo a qual as coisas da arte são coisas de pensamento. Sabemos que o uso da palavra “estética” para designar o pensamento da arte é recente. Em geral, sua genealogia remete à obra que Baumgarten publica com esse título em 1750 e à *Crítica da faculdade de julgar*, de Kant. Mas essas referências são equívocas. Com efeito, o termo “estética” no livro de Baumgarten não designa nenhuma teoria da arte. Designa o domínio do conhecimento sensível, do conhecimento claro mais ainda confuso que se opõe ao conhecimento claro e distinto da lógica. E a posição de Kant nessa genealogia é igualmente problemática. Tomando emprestado de Baumgarten o termo “estética” para designar a teoria das formas da sensibilidade, Kant recusa de fato aquilo que lhe dava seu sentido, isto é, a idéia do sensível como inteligível confuso. E a *Crítica da faculdade de julgar* não conhece a “estética” como teoria. Ela conhece apenas o adjetivo “estético”, que designa um tipo de julgamento e

---

instituídos e designados a um território ou a um objeto específico. Se a estética é o nome de uma confusão, esta confusão é, não obstante, o que nos permite identificar o que pertence à arte, i.e. seus objetos, modos de experiência e formas de pensamento – as próprias coisas que proferimos isolar denunciando a estética. Ao desembaraçar este nó, para que possamos discernir melhor as práticas da arte ou os efeitos estéticos em sua singularidade, estamos por deste modo, talvez destinados a perder esta própria singularidade. *following pages make a simple argument against these theses of ‘distinction’: that the confusion they denounce, in the name of a thought that puts each thing in its proper element, is in fact the very knot by which thoughts, practices and affects are instituted and assigned a territory or a ‘specific’ object. If ‘aesthetics’ is the name of a confusion, this ‘confusion’ is nevertheless one that permits us to identify what pertains to art, i.e. its objects, modes of experience and forms of thoughts – the very things we profess to be isolating by denouncing aesthetics. By undoing this knot so that we can better discern practices of art or aesthetic effects in their singularity, we are thus perhaps fated to missing that very singularity.* RANCIÈRE, J. *Aesthetics and Its discontents*, p. 4.

não um domínio de objetos. Apenas no contexto do romantismo e do idealismo pós-Kantiano, através dos escritos de Schelling, dos irmãos Schlegel ou de Hegel, a estética passará a designar o pensamento da arte – não sem se fazer acompanhar, de resto, por uma insistente declaração de impropriedade do termo. É só a partir daí que, sob o nome de estética, se opera uma identificação entre o pensamento da arte – o pensamento efetuado pelas obras de arte – e certa noção de “conhecimento confuso”: uma idéia nova e paradoxal, já que, ao fazer da arte o território de um pensamento presente fora de si mesmo, idêntico ao não pensamento, ela reúne os contraditórios: o sensível como idéia confusa de Baumgarten e o sensível heterogêneo à idéia de Kant. Isto é, ela faz do “conhecimento confuso” não mais um conhecimento menor, mas propriamente *um pensamento daquilo que não pensa*. (grifado no original).<sup>95</sup>

Traçar as relações entre o regime estético da arte com o Romantismo alemão ou com Hegel excede as pretensões deste trabalho. Todavia, será feito um esboço das contribuições de Kant por dois motivos: Pela posição central da *Crítica da Faculdade do Juízo* na articulação deste regime, e também, porque foi realizada uma aproximação entre a faculdade do juízo e a política no último capítulo, pela via das contribuições de Hannah Arendt, fazendo-se necessário retomar o contexto propriamente estético deste texto tendo em vista, obviamente, os entrelaçamentos entre estética e política.

Reivindicar uma posição central para Kant no regime estético significa apenas que suas contribuições filosóficas nos ajudam a pensá-lo, além de terem constituído uma influência decisiva para Romantismo e o idealismo pós-kantiano.<sup>96</sup> Todavia, isto não implica em atribuir um caráter determinante a esta influência para toda a produção artística que se desenvolve nos dois séculos seguinte. Certamente Kant não pretendia formular uma lenta revolução nas maneiras de se conceber e produzir arte que iriam culminar no modernismo. Quando são apresentados padrões de tapeçaria e papéis de parede entre os exemplos de ajuizamento estético fornecidos pela *Crítica do Juízo*, não se trata de um correlato da abstração geométrica ou da *action painting* do século XX. A questão que Rancière coloca é outra. Filósofos como Kant, ou Hegel, não criaram

<sup>95</sup> RANCIÈRE, J. *O Inconsciente Estético*, p. 12-13.

<sup>96</sup> É incontornável reforçar o fato de que embora este trabalho confira uma grande ênfase à estética Kantiana, não se trata de postular o juízo estético como princípio ontológico do regime estético da arte. No mesmo trecho citado na nota anterior Rancière ressalta duramente que: “Sabe-se que um consenso hoje dominante obstina-se em lamentar que a estética tenha sido assim desviada de sua verdadeira função de crítica do juízo de gosto, tal como Kant a havia formulado, resumindo o pensamento do iluminismo. Mas só se pode desviar de algo que existe. Como a estética jamais foi a teoria do juízo de gosto, o desejo de que ela volte a sê-lo expressa tão somente a ladainha comum do ‘retorno’ a algum inencontrável paraíso pré-revolucionário do ‘individualismo liberal’. Ibid., p. 13.

nem anteciparam as novas formas com que a arte iria se manifestar nos próximos séculos. Todavia, eles elaboraram pela primeira vez o regime de inteligibilidade a partir do qual elas podem ser pensadas. A partir de Kant, a estética se caracteriza por um deslocamento em que os objetos artísticos não são mais identificados em função de critérios sobre “maneiras de se fazer”, mas sim a partir de um “modo de ser sensível”.

Em seu contexto mais imediato a *Crítica da Faculdade do Juízo* enfoca o ajuizamento do belo natural e não da arte. Apesar disso – ou justamente por isso – ela se apresenta como alternativa para pensar o gosto artístico contraposta a dois outros modelos em circulação no século XVIII. Naquele tempo, a questão fundamental da estética era saber se as artes, identificadas com o fenômeno do belo, (sendo que as belas-artes eram delimitadas a partir de uma série de procedimentos poéticos) constituíam uma experiência meramente subjetiva ou se é possível esperar algum tipo de objetividade, alguma inscrição de verdade a partir delas. Em matérias de juízos sobre o belo valeria a máxima: gosto não se discute? A questão dos critérios do gosto está ligada a concepção de uma interiorização da experiência artística. A partir da era iluminista há um rompimento com as compreensões sobre arte da antiguidade. A noção de *gosto* surge paralela ao desenvolvimento da estética. Ambas se pautam pela necessidade de fundamentar os critérios para a apreciação artística. Uma vez que a filosofia moderna se caracteriza por uma confiança no potencial da razão em desvendar todos os aspectos da existência, a começar pela experiência interna e a própria estrutura psíquica do sujeito, o gosto artístico passa progressivamente a corresponder a uma questão subjetiva. Luc Ferry exemplifica esta mudança com uma passagem de Montesquieu:

São esses diferentes prazeres de nossa alma que formam os objetos do gosto, como o belo [...]. Os antigos não tinham esclarecido isso muito bem. Olhavam como qualidades positivas todas as qualidades relativas de nossa alma [...]. Portanto, as fontes do Belo, do Bom, do Agradável estão em nós mesmos; e buscar suas razões significa buscar as causas dos prazeres de nossa alma.<sup>97</sup>

Na antiguidade, o fenômeno da beleza possuía um tipo de objetividade,

<sup>97</sup> FERRY, L. *Kant: uma leitura das três críticas*, p. 134.

concedendo-se ao artista um papel de intercessor entre homens e deuses<sup>98</sup>. A harmonia da arte para os antigos expressava a própria conformidade ética da humanidade mergulhada em um cosmos pleno de sentido. Em outras palavras, a objetividade da arte se fundava em uma *mimesis* que tinha como seu modelo a ordem da *physis* – a obra funcionava como um microcosmo à imagem do todo<sup>99</sup>. Por sua vez, na modernidade a formulação singular de *natureza* começa a tomar forma. Não se trata mais do pensamento da *physis* grega: uma concepção imanente na qual mundo e divindade, a fortuna e a tragédia humana, encontram-se a princípio, indiferenciados. Na *physis* a existência é um mistério que se manifesta no paradoxo da coincidência entre ocultação e desvelamento – ela é metáfora de luz e ofuscação. O conceito de natureza esvazia esta ordem simbólica e lhe sobrepõe um cosmos *axiologicamente neutro*<sup>100</sup>. A natureza não oferece mais as prerrogativas éticas e epistêmicas que ordenam a vida humana, nem coincide com a noção medieval de uma natureza alienada em prol da vida transcendente mais próxima de Deus. Ela surge a partir da constituição de um método de investigação, torna-se objeto de conhecimento e produz resultados. De Descartes a Newton, o que se buscou pelo exercício da razão foi a elaboração de regras universais inferidas a partir de métodos válidos para qualquer caso particular, capazes de determinar *a priori* a solução dos casos especiais<sup>101</sup>.

O problema é que embora as divergências de gosto sejam inconciliáveis, poucas atividades humanas dependem tanto de um campo de visibilidade, ou mesmo de uma esfera pública, para constituir seu sentido e razão de ser. Boa parte de nossas competências podem ser exercidas em isolamento: o labor diário, a nutrição, a fabricação de objetos e assim por diante. Até mesmo nossa vida afetiva demanda pouco mais do que a esfera do lar para se realizar plenamente: seja na experiência do amor conjugal, parental, etc. Embora as obras de arte possam ser

<sup>98</sup> Ibid., p. 133.

<sup>99</sup> "Nas civilizações do passado, as obras de arte cumpriam uma função sagrada. Ainda no seio da Antiguidade grega, para evocar uma tradição no entanto próxima da nossa, elas tinham por missão refletir a ordem cósmica externa e superior aos homens. Eram como um "pequeno mundo" que supostamente representava, em escala reduzida, as propriedades harmoniosas do grande todo cósmico". Ibid., 132.

<sup>100</sup> A partir da física newtoniana pode-se afirmar que: "o universo não passa de um caos sem valor, 'axiológicamente neutro', um campo de forças que se organizam, sem dúvida, mas no choque, sem harmonia nem significação de nenhuma espécie". Ibid., p. 12.

<sup>101</sup> "A nova análise cartesiana (...) contém regras universais e desenvolve métodos válidos em todos os casos, implicando a solução dos casos especiais e sua determinação a priori." CASSIRER, E. *A filosofia do Iluminismo*. p. 382.

concebidas em isolamento, elas somente adquirem realidade ao serem compartilhadas em um mundo. Mesmo com a formação da subjetividade moderna, a experiência da arte não cessou de reivindicar algum tipo de objetividade e universalidade.

Rapidamente, duas respostas podem ser dadas para esta questão a partir do iluminismo. O empirismo inglês aposta na objetividade do belo devido à nossa constituição biológica. O belo nos deleita de um modo similar porque todos nós possuímos os mesmos órgãos e equipamentos de recepção sensível. A partir daí, o problema da teoria estética seria o de explicar não o consenso, mas as diferenças de gosto. Por sua vez, o especialista em arte é alguém que treinou intensivamente seus órgãos sensoriais. Já o classicismo francês vincula a beleza da arte diretamente à apresentação sensível da verdade. A objetividade do belo pode ser entrevista nos versos da *Art Poetic* de Boileau: *Nada além do belo é verdadeiro/só o verdadeiro é apreciável/ele deve reinar em toda parte/e até mesmo na fábula.*<sup>102</sup> O Classicismo se orienta por uma herança do racionalismo cartesiano na qual os critérios do belo estão ligados à *encarnação da verdade de razão num material sensível.*<sup>103</sup> Contudo, antes da crítica da faculdade do juízo de Kant, em que a receptividade estética é escrutinada por uma razão rigorosamente determinada e consciência de seus limites, a estética do Classicismo francês fica aquém das demandas que ela própria instituiu<sup>104</sup>. A doutrina das três unidades (unidade de ação, de tempo e lugar) é um exemplo de controvérsia que atravessou toda a estética clássica e que, no entanto, não surgiu como uma proposição da razão em virtude da análise dos fatos estéticos, mas já estava de antemão imbricada no sistema.<sup>105</sup> Boileau, o expoente máximo do classicismo, não estava ciente de que freqüentemente substituiu *o ideal da razão por uma medida puramente empírica.*<sup>106</sup> Cassirer argumenta que os seguidores de Boileau buscam a medida do natural, *sem a menor hesitação ou escrúpulo, ao mundo em que vivem, baseiam-se no que*

<sup>102</sup> FERRY, L. *Kant: uma leitura das três críticas*. p. 138.

<sup>103</sup> Idem.

<sup>104</sup> “Uma das fraquezas essenciais da doutrina clássica não é ter levado longe demais a abstração mas não ter perseverado nela com suficiente constância. Com efeito, um pouco por toda parte, misturam-se, no estabelecimento e defesa da teoria, motivações que, longe de serem logicamente inferidas de seus princípios gerais e de suas pressuposições, provêm do contexto particular dessa problemática, da estrutura intelectual histórica do século XVII.” CASSIRER, E. *A filosofia do Iluminismo*. p. 387.

<sup>105</sup> Ibid., p. 388.

<sup>106</sup> Idem.

*lhes fornecem o ambiente imediato, o hábito e a tradição.*<sup>107</sup>

Kant apresenta uma alternativa para esta discussão na qual a arte é pensada sem ser previamente condicionada. Se na leitura de Arendt a *Crítica da Faculdade do Juízo* oferece subsídios para se pensar a política, por outro lado, ela é central para o problema da arte. Somente a partir dela é que podemos pensar de forma inédita uma universalidade da arte sem o constrangimento de uma regra. Este momento ocorre na filosofia de Kant quando ele descobre o *fundamento objetivo do gosto*, a partir do qual pôde se contrapor a toda a discussão normativa do classicismo de sua época.

Em Kant, ao invés de pautar-se por um conjunto de regras pré-determinadas, a harmonia do belo irá remeter diretamente à harmonia das nossas próprias faculdades subjetivas. Esta harmonia põe em uma relação livre e indeterminada as mesmas faculdades que operam o conhecimento a partir de uma determinação, ou seja, são as mesmas faculdades que operam o juízo de conhecimento que estão disponíveis para o juízo de gosto. Porém, não é mais o conceito que fornece a regra de normatização para uma miríade de objetos sensíveis. Ao contrário, um único objeto singular desafia toda a capacidade de enunciação de conceitos.

No sistema de Kant, para que haja conhecimento é necessário primeiramente que o múltiplo da experiência seja estabilizado por uma forma que o organiza em representação. As representações por sua vez são submetidas à síntese que as relaciona a um objeto ou a um conceito. Nesse contexto cabe à faculdade do entendimento fornecer as regras a partir das quais um conhecimento é possível. Estas regras, ou categorias, se aplicam à experiência, mas não derivam dela. A categoria da causalidade, por exemplo, permite compreender a sucessão dos fenômenos como encerrada em uma relação de causa e efeito. No caso de um juízo de conhecimento empírico, isto é, sintético *a posteriori*, a experiência fornece a matéria sobre a qual a categoria se aplica: podemos assistir ao sol nascer durante mil dias, contudo, a sucessão de fatos por si não estabelece qualquer conhecimento, mas quando dizemos que "o sol nascerá amanhã", aplicamos a categoria da causalidade a esta sucessão de fenômenos observados<sup>108</sup>. A

<sup>107</sup> Ibid., p. 389.

<sup>108</sup> "Eu digo 'o sol nascerá amanhã', mas *amanhã* não se torna presente sem que o sol efetivamente nasça. Perderíamos logo a ocasião de exercer nossos princípios, se a própria experiência não

experiência fornece apenas a ocasião a ser esquematizada pela imaginação e compreendida como uma sucessão dada no tempo, para que então possa ser subsumida sob o conceito de causalidade que reside no entendimento (do contrário qualquer relação não seqüenciada ou arbitrária entre fenômenos seria passível de subsunção sob o princípio de causalidade). Contudo, este conceito ou categoria não é derivado da experiência.<sup>109</sup> A categoria por sua vez não garante a realidade última do objeto sobre a qual se aplica, ela fornece seu modelo de inteligibilidade, ou melhor, a regra para a formulação de um juízo: o sol nascerá amanhã! Em última instância, o dado sensível deverá vir confirmá-la ou negá-la. A sensibilidade fornece a intuição sensível (matéria) para o conceito; o entendimento legisla e preside as faculdades envolvidas no processo de conhecimento. Por sua vez, a imaginação produz um esquema, um método pelo qual os dados intuídos na sensibilidade possam constituir uma imagem (forma) adequada àquela categoria do entendimento.

Cabe ainda à imaginação o papel de operar a síntese, estabelecendo a ponte entre as representações. A partir da síntese, o juízo articula as faculdades sob a determinação de uma delas – no caso do interesse do conhecimento, ou livremente como na experiência do belo. No exemplo dado de um juízo *a*

---

viesses confirmar e preencher nossas ultrapassagens. É preciso, pois, que o próprio dado da experiência seja submetido a princípios do mesmo gênero que os princípios subjetivos que regulam nossas *démarches*." DELEUZE, G. *Para ler Kant*, p. 26.

<sup>109</sup> A dedução das categorias não pode ser reduzida a um fator psicológico subjetivo, elas fazem parte da constituição do sujeito transcendental. Se no dogmatismo a conformação entre o inteligível e o sensível deve ser remetida a uma garantia exterior, no Kantismo a questão é internalizada nas relações entre as faculdades de um sujeito que deverá ser transcendental e, portanto, representativo de todos os sujeitos. A maneira de fazer isso é demonstrar a forma superior de alguma faculdade; é saber se esta faculdade é capaz de dar a si mesma a regra de seu exercício. Em outras palavras, se o entendimento é uma faculdade superior no interesse do conhecimento, isto implica que ele seja autônomo, que a regra pela qual ele preside o processo de conhecer não seja derivada de nenhum outro lugar além dele próprio. Sendo a causalidade uma destas regras do entendimento, ela deverá ser passível de aplicação em um juízo sintético *a priori*, vinculando duas representações de forma universal e necessária, sem depender da matéria da experiência para formular este juízo, como na sentença: "Tudo o que muda tem uma causa". Todavia, as categorias não são inatas conforme indica Allison: "Em uma análise preliminar na primeira Crítica, Kant trata estes conceitos como se estivessem disponíveis à mão para análise e subsunção. Todavia, em outra parte ele deixa claro que os conceitos sob os quais os objetos são subsumidos em juízos são, eles próprios, obtidos apenas através de um ato de reflexão (lógica) complexa." *In the preliminary analysis in the first Critique, Kant treats these concepts as already at hand and available for analysis and subsumption. Elsewhere, however, he makes it clear that the concepts under which objects are subsumed in judgment are themselves only attained through a complex act of (logical) reflection.* ALISSON, H E. *Kant's theory of taste: A Reading of the Critique of Aesthetic Judgment*, p. 20.

*posteriori*, a síntese ocorre entre a forma representada de uma intuição sensível (o nascimento do sol) e a categoria da causalidade. O conhecimento opera discursivamente a partir de juízos que vinculam a representação de uma intuição singular ao universal do conceito. Usualmente, nos juízos de conhecimento empírico a faculdade do juízo opera tanto em sua função determinante quanto reflexiva. Em um comentário sobre Kant, Alisson argumenta que a reflexão e a determinação são mais bem compreendidas como duas capacidades complementares da faculdade do juízo do que como produto de duas faculdades distintas.<sup>110</sup> A atividade reflexiva no juízo empírico consiste na busca do conceito sob o qual o particular deve ser subsumido por meio de comparações entre representações, enquanto que a sua função determinante opera sobre os dados particulares, enquadrando-os como pertencentes a um tipo específico ao subsumi-los sob o conceito. Ou seja, diante da experiência sensível, a faculdade do juízo age de forma sincrônica em duas direções. Ela irá buscar no entendimento o conceito sob o qual os dados esquematizados pela imaginação podem ser subsumidos – está é a sua função reflexiva. Já a atividade determinante aplica o conceito à forma. A partir dela podemos não só perceber os objetos como também compreender-lhes como sendo de tal ou tal tipo, pertencente a este ou aquele grupo, classe ou categoria de coisas.

Em contrapartida, na experiência da arte estamos diante de um objeto em que os dados empíricos não podem ser de maneira alguma subsumidos a partir de um conceito. Este ajuizamento não é cognitivo, sendo também indeterminado. O juízo comparece na sua função meramente reflexiva. A reflexão estética parece um tipo de anomalia, ressalta Alisson, ao invés de fazer referência a um conceito por meio de comparação entre representações, a reflexão produz um sentimento.<sup>111</sup> O sentimento resulta da relação entre as duas principais faculdades do sujeito no que se refere à constituição de um conhecimento empírico: entendimento e imaginação. Neste caso a relação destas faculdades é de um livre-jogo no qual o juízo é incapaz de encontrar no entendimento um conceito

---

<sup>110</sup> Ibid., p. 44.

<sup>111</sup> "Aesthetic reflection appears to be something of an anomaly. Like all reflection, it consists essentially in a comparison involving a given representation, and like transcendental reflection, this comparison is with one's cognitive faculties rather than other representations. But it differs from the other forms of reflection in that, as aesthetic, it does not seem to be properly characterizable as involving reference to a 'concept that this makes possible.' On the contrary, what is produced through aesthetic reflection is not a concept at all but a feeling". Ibid., 46.

determinado que se aplique à forma que a imaginação fornece. Contudo, esta experiência é harmônica no sentido em que o múltiplo apreendido pela imaginação entra em acordo com a exibição de um conceito indeterminado do entendimento.<sup>112</sup>

A partir deste acordo das faculdades do sujeito é possível postular algum tipo de universalidade para a experiência estética. Com a satisfação que sentimos diante do belo, o correto seria dizer tal obra, esta peça ou aquele palácio é belo para mim. Pois, trata-se de uma experiência subjetiva. Evidentemente, não é assim que agimos. O que interessa neste juízo é que ele opera da mesma forma que o juízo de conhecimento: Afirmamos que “isto é belo”, ou “aquilo é arte” como se tratasse de um dado objetivo e não de uma experiência interna. Não satisfeitos, frequentemente exigimos que os outros concordem conosco. Argumentamos, em vão ou com sucesso, em favor da causa. Tudo para que “o outro” compartilhe da experiência. Em função disso, nossa argumentação nem sempre é clara – não se trata de um argumento lógico – mas tentamos de algum modo promover aquela mesma experiência de satisfação estética em outra pessoa.

Portanto, ao pensar o fenômeno do gosto, Kant se depara com uma situação peculiar. Contra o empirismo e o classicismo ele estabelece que o prazer proveniente do belo é subjetivo na medida em que deriva de uma experiência interna, de um livre jogo das faculdades do sujeito. Uma vez que este sujeito é transcendental, há um tipo de objetividade na experiência pelo fato de que podemos postular a capacidade universal, embora contingente, para o mesmo tipo de apreciação desinteressada por parte de qualquer outro representante da humanidade. Qualquer um pode sentir prazer diante do belo, contudo o prazer não é garantido nem pode ser antecipado. Esta experiência aponta também para a suspensão da relação de subordinação do objeto ao sujeito. Nela, ressalta Schiller em suas *Cartas sobre a educação estética do homem*, o livre-jogo encontra uma livre-aparência, ou seja, nossas faculdades subjetivas parecem entrar em um acordo contingente com a própria natureza. Em função do juízo, a forma do objeto é percebida como contendo uma conformidade a fins. Contudo, a conformidade a fins é meramente subjetiva uma vez que não requer um conceito determinado e tampouco é produzida por um conceito.

---

<sup>112</sup> Ibid., p. 50.

Esta estrutura conceitual kantiana serve como modelo para se pensar uma eficácia paradoxal da arte que se diferencia de todas as outras concepções em voga no seu tempo. A partir da definição do belo como aquilo *que é representado sem conceitos como objeto de uma complacência universal*<sup>113</sup>, Rancière propõe que o *sem conceito* expresso na fórmula de Kant antecipa uma relação inédita entre a produção de arte e seus modelos de inteligibilidade. A arte deixa de ser compreendida como adequação a uma norma, ou seja, como um conjunto de regras que definem certos procedimentos em acordo com uma capacidade receptiva e interpretante que irá julgá-los em função destas regras. O modelo proposto por Kant interdita a relação direta entre produção e recepção. Nele o prazer proveniente da arte ocorre sem conceito, isto é sem regra. Não há mais uma adequação entre uma *poiesis*, uma maneira de fazer, com uma *aisthesis*, uma maneira de ser sensível que é afetada por esta. O belo não possui conceitos. O emprego de conceitos na produção de arte não corresponde diretamente ao prazer resultante da experiência artística. O que há de *comum* entre o livre-jogo das faculdades e a livre-aparência posta diante do sujeito é uma relação *desconectada* entre dois regimes sensíveis – a experiência da arte ocorre a partir da desconexão entre o sensorium da fabricação artística e o sensorium de sua complacência.

O caráter desta desconexão merece maiores explicações. O que estava em operação nas regras da poética clássica era uma adequação entre três termos: além do acordo entre *poiesis* e *aisthesis*, entre uma capacidade produtiva e uma capacidade receptiva, havia um meio termo entre eles chamado *mimesis* que estabilizava esta relação. *Boileau* e os partidários da estética clássica fizeram uma leitura da *poética* de Aristóteles em que a *mimesis* foi tomada como o critério principal para a definição da experiência artística. Nesta época para se identificar uma atividade como pertencente ao conjunto das *belas-artes* era necessário conferir adequação entre uma história e a maneira de representá-la. Em outras palavras, era necessário responder uma simples pergunta: Esta atividade elabora uma *mimesis*? Para que a dança fosse considerada uma arte ela deveria corresponder a certos critérios de adequação como o faziam a pintura, escultura, música, poesia etc. Não se trata simplesmente de um critério normativo. A lei mimética não significa que as artes sejam obrigadas a produzir representações,

---

<sup>113</sup> Ver o título do § 6 da analítica do belo. KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*, p. 56.

mas sim que no conjunto das diversas artes entendidas como maneiras de fazer, existe o recorte da *mimesis* que define o campo das *belas-artes* e diferencia a atividade do artista das atividades do artesão e do animador<sup>114</sup>.

A atuação no palco ou a representação em uma tela dependia de certas regras que identificavam o recorte espaço-temporal da *mimesis* e estavam de acordo com a sensibilidade do público. As obras eram produzidas tendo em mente sua função social ou religiosa; e também, a que tipo de espectador se dirigia, pois cada atividade artística dependia de regras para ser identificada por seu público específico. Ela só existia enquanto pertencente a uma arte (pintura, escultura, etc.) se ela fosse produzida a partir deste ou daquele procedimento que a definia como tal. Deve-se levar em conta que a hierarquia entre as *belas-artes* e os critérios que estabeleciam o recorte entre elas pressupunham uma hierarquia social onde uma ordem simbólica tornada “natural” regulava a partilha do sensível e diferenciava uma natureza nobre de uma natureza plebeia ou vilã, a dignidade eclesiástica e da realeza e a ausência de dignidade do povo. A pintura deveria retratar o clero ou a nobreza seguindo certo decoro, por exemplo, freqüentemente em pinturas encomendadas retratavam-se figuras proeminentes da época re-contextualizadas em cenas bíblicas ou da mitologia greco-romana. Os adornos na arquitetura, a própria indumentária, e a maneira com que se abordava um assunto no teatro estavam diretamente ligados ao lugar que as pessoas ocupavam na ordem simbólica. O pressuposto tácito para a diferença com que se representavam cada extrato social era que havia uma natureza distinta para cada público. O contrato *mimético* era garantido pela noção de natureza humana, que conectava uma natureza produtiva, uma natureza sensível e uma natureza legislativa chamada *mimesis* ou representação.<sup>115</sup>

Se por um lado na natureza tomada como um conceito da física o método experimental punha em xeque pouco a pouco os pressupostos da cosmologia cristã e aristotélica, em outra trincheira, também se tornou cada vez mais problemático pensar o conceito de uma natureza humana a partir da modernidade filosófica. A perda de um critério cosmológico que unifica e estabiliza a relação

<sup>114</sup> "*Mimesis*, in fact, distinguished the artist's know-how as much from the artisan's as from the entertainer's." Id., *Aesthetics and its discontents*, p. 7.

<sup>115</sup> "The fine arts were so named because the law of *mimesis* defined them as a regulated relation between a way of doing - *a poesis* - and a way of being which is affected by it - an *aisthesis*. This threefold relation, whose guarantee was called 'human nature', defined a regime for the identification of arts that I have proposed to call the representative regime." Idem.

entre homem e mundo ocorreu gradativamente – paralela aos ataques das recentes descobertas da física e ao rompimento da ordem social durante os momentos-chaves do período moderno: a reforma, a contra-reforma e a revolução francesa. Em última instância, esta perda da natureza humana somente se efetivou completamente no início do século XX, quando todas as certezas foram enfim demolidas e Freud postula que não somos senhores nem de nossa própria casa, pois nossa consciência é uma pequena ilha sobre um fundo de inconsciência. Hoje, para nós, a concepção de uma natureza humana é desprovida de sentido, a menos que seja pensada exclusivamente sob um referencial de determinações causais (biológicas, sociológicas, etc) que rejeite as contingências e percalços do modelo de análise referindo-as à indisponibilidade dos dados ou ao atraso dos meios técnicos de inferência. Podem-se discutir as diversas formas de condicionamento a que ora inventamos ora nos submetemos; por vezes referimos a ideia de natureza humana diretamente à genética, o que nem sempre ajuda, uma vez que possuímos parentescos fortes com formas de vida que para todos os efeitos são radicalmente estranhas às nossas concepções variadas do “humano”. Todavia, no período do classicismo o conceito de *natureza humana* ainda estava diretamente relacionado ao conceito de *sociedade*. A natureza humana poderia ser brutal – cabendo à sociedade estabilizá-la, como na formulação Hobbesiana de um estado de natureza onde haveria uma guerra de todos contra todos; a natureza humana poderia ser boa e a sociedade seria fonte de toda corrupção como pensava Rousseau; ou ainda, para Montesquieu nós seríamos uma tabula rasa a ser preenchida pela sociedade. A estética, entendida não como uma disciplina filosófica, mas como um regime do sensível que se definiu a partir de Kant, resume o fato de que a natureza social foi perdida junto com a fronteira mimética que estabelecia os critérios de representação e delimitava a dignidade dos temas artísticos em função da diferença entre as faculdades sensíveis que iriam recebê-las em seus respectivos lugares na sociedade.

Com o fim da legislação mimética em função da qual se ajustavam uma natureza produtiva e uma natureza sensível, as *belas-artes* são substituídas por uma *relação não-mediada entre o cálculo do trabalho e a afecção sensível pura, que é também uma relação não mediada entre o procedimento técnico e a vida*

*interior*.<sup>116</sup> No limiar destas articulações entre maneiras de fazer, suas formas de visibilidade e a efetividade do pensamento que as une, a estética se estabelece como um regime dissensual de identificação das práticas da arte. Pois neste regime, para que haja arte é necessário um olhar específico e uma forma de pensamento para identificá-la sobre os quais não recai um modelo de interpretação. Esta relação ocorre a partir da perda de todos os parâmetros de julgamento. Para julgar algo como arte são necessárias duas condições aparentemente contraditórias: Que esta obra seja reconhecida como produto de arte e não apenas como uma imagem a ser julgada sobre sua verossimilhança ou legitimidade; contudo, ela deve ser vista como algo o mais do que o produto de uma arte, ou seja, do que o exercício de uma perícia submetida a determinadas regras.<sup>117</sup> Este "mais" será constantemente reportado pelas diversas teorias estéticas a uma potência anônima: *o povo, a civilização ou a história*.<sup>118</sup>

Na crítica da faculdade do juízo de Kant é ainda uma *natureza* que fornece ao gênio a capacidade de produção que desconhece as regras que impulsionam sua *poiesis*. Todavia, a natureza aparece aqui não como um princípio de estabilidade em sua função determinante, mas como expressão de uma heterogeneidade sobre a qual não exercemos sequer o controle intelectual. A concepção de gênio não pode ser contabilizada pela simples sacralização da figura do artista, mas ela sintetiza esta relação desregulada e distanciada entre os conceitos da arte e o caráter sem-conceito da experiência estética, concebendo dois momentos para a produção artística em que se mesclariam um processo consciente e um processo inconsciente, atividade voluntária pura e passividade pura, ou ainda, a autonomia da vontade criativa frente a uma lei heterônoma incognoscível:

Ora, é precisamente através dessa identidade de contrários que a revolução estética define o próprio da arte. À primeira vista, ela parece apenas opor às

<sup>116</sup> Ver: "The end of *mimesis* is not the end of figuration. It is the end of the mimetic legislation whereby a productive nature and a sensible nature were made to fit. With this end, the muses cede their place to music, that is to a relation without mediation between the calculus of the work and the pure sensible affect, which is also an immediate relation between the technical device and the song of inner life." Idem.

<sup>117</sup> "The work in question must be seen as something that is more than just the product of an art, more than the rule-bound exercise of a *savoir-faire*." Ibid., p. 6.

<sup>118</sup> "The philosophers who initiated aesthetics did not invent this slow revolution in the forms of presentation and perception in which works for an undifferentiated public are isolated and simultaneously linked to an anonymous power: people, civilization or history." Ibid., p. 10.

normas do regime representativo uma potência absoluta do *fazer*. A obra resulta de sua própria lei de produção e é prova suficiente de si mesma. Mas, ao mesmo tempo, essa produção incondicionada se identifica com uma absoluta passividade. O gênio kantiano resume essa dualidade. Ele é o poder ativo da natureza que opõe sua própria potência a qualquer modelo, a qualquer norma, ou melhor, que se faz norma. Mas, ao mesmo tempo, ele é aquele que não sabe o que faz, que é incapaz de prestar contas.<sup>119</sup>

Esta incapacidade de prestar contas do gênio é o que redefine a sua especificidade política. A potência da obra se deposita justamente na indeterminação dos efeitos, na desvinculação entre uma capacidade produtiva e uma capacidade receptiva, entre uma intenção e uma recepção. Sua potência não está mais no ajuste sensível entre *poiesis* e *aisthesis*, isto é, no ajuste dramático que confere ao tema ou ao sujeito de uma *poiesis* a sua carga de verossimilhança. Por sua vez, o sujeito ajuizante também se submete a dupla condição de uma autonomia e uma heteronomia – expressas na experiência de um prazer desinteressado que se afirma como precário e contingencial. Seja como for, *poiesis* e *aisthesis* se relacionam a partir da perda de um chão que as estabilize. O acordo entre elas depende de uma natureza humana perdida ou se arvora na esperança de uma humanidade por vir.<sup>120</sup>

São inúmeras as conseqüências políticas deste breve esboço de um regime estético da arte. Pode-se dizer que há uma analogia entre as grandes formas de organização comunitária e os modos com que a arte produz efeitos. Em certo sentido, a política da arte independe da política dos artistas. Isto porque existem regimes de inteligibilidade das práticas artísticas que estabelecem o campo de experiência sobre o qual as obras produzem efeitos. Um regime da arte é o modo com que a arte é compreendida e faz efeito em uma dada partilha do sensível. Por analogia aos regimes políticos – que nunca são apenas diferentes maneiras de se administrar o governo, mas partilhas distintas do sensível, cada qual exigindo *a priori* modos diferenciados de intervenção do dispositivo igualitário – um regime da arte é o modo pelo qual a arte é compreendida e faz efeito dentro de uma partilha do sensível. Portanto, uma caracterização mais apropriada do potencial

<sup>119</sup> Id., *O Inconsciente Estético*, p. 27.

<sup>120</sup> "But they relate to each other (*poiesis* and *aisthesis*) through the very gap of their ground. They can only be brought to agree by a human nature that is either lost or by a humanity to come." Id., *Aesthetics and its discontents*, p. 8.

político do regime estético da arte deve ser posta em relação com os outros dois regimes postulados por Rancière de compreensão e visibilidade da arte que se constituíram ao longo da tradição ocidental.

### 3.2 Mimesis: A eficácia pedagógica da arte em questão.

Com a notável exceção de Kant uma *déformation professionnelle*<sup>121</sup> atravessou a história da filosofia no que concerne ao posicionamento dos filósofos diante da política. A atitude típica da filosofia política é a de regular o escândalo desta atividade humana, sua indeterminação e contingência, substituindo-a por algum tipo de polícia. Sua postura teórica frente a esta experiência traduz a maneira com que os filósofos fazem política: pensam a comunidade como um todo, enquanto que a política é uma ação destotalizante que acrescenta insistentemente novas partes ao todo; buscam um princípio de inteligibilidade e regulação para o todo, ao passo que a política se manifesta em uma experiência contingencial.

Ocorre que o tratamento dado pela filosofia à experiência artística tampouco se diferenciou muito deste padrão. Se desde os primórdios da filosofia o âmbito da política foi tratado como algo confuso e perigoso que demandava ser corrigido, tampouco a arte era um problema filosófico, visto que na antiguidade não havia “Arte”, apenas “artes”, maneiras de se fazer das quais não se diferenciava uma esfera de apreciação própria. A palavra “arte” deriva de uma transposição latina (*Ars*) da palavra grega *techne*. Seu uso corrente na Grécia antiga descreve uma gama de atividades muito mais ampla do que o conceito classicista para *belas-artes*, englobando atividades de artífices e artesãos, outras atividades que hoje chamaríamos de científicas, e também, o trabalho de imitação promovido por pintores, escultores e poetas.<sup>122</sup> Já no regime estético propriamente

<sup>121</sup> Id., *Lições sobre a filosofia política de Kant*, p. 32.

<sup>122</sup> De modo genérico, Platão não tem uma teoria da *techné*. Como ocorre frequentemente, uma palavra que desemboca em Aristóteles como um termo técnico cuidadosamente definido e delimitado é ainda empregada por Platão de maneira não técnica e popular. O uso contemporâneo de *Techne* era descrever qualquer habilidade em fazer algo, mais especificamente, um tipo de competência profissional que se opunha à habilidade instintiva (*physis*) ou ao mero acaso (*tyche*). Sendo precisamente nesse sentido que Platão usa o termo (*Rep.* 381c; *Prot.* 312b, 317c); em lugar algum ele se preocupa em oferecer a definição exata ou técnica para essa palavra cuja aceitação comum lhe servia perfeitamente. Generally speaking Plato has no theory of *techné*. As frequently happens, a word that ends in Aristotle as a carefully defined and delimited technical term is still

não há um conjunto de objetos específicos que acompanham a arte, mas sim identificações singulares e dissensuais de contextos artísticos.

Portanto, o primeiro paradigma que a tradição filosófica apresenta para se pensar a arte é o de uma tensão fundamental entre o princípio de sua eficácia e a pretensão de uma experiência unitária da comunidade. É importante frisar mais uma vez que não se trata de uma identificação das artes ou da arte, pois neste regime, chamado por Rancière de *regime ético das imagens*, a arte não é singularizada como forma de experiência, mas as imagens ou as aparências são identificadas como a fonte de um problema ético. A seleção não é casual, mas advém da perplexidade com que elas desafiam o pensamento ético. Um *ethos* define ao mesmo tempo a morada e a maneira de ser que se constitui na esfera do lar. Trata-se de um modo de pensar que estabelece e naturaliza uma relação de identidade entre o que se vê e o que é, entre o *estético* e o *ontológico*, a partir da confluência entre um ambiente, o modo de ser neste ambiente e um princípio para a ação.<sup>123</sup> As discussões sobre a proibição de certos tipos de imagem e formas de representação, assim como as diversas manifestações de iconoclastia, recaem em algum tipo de julgamento ético sobre as imagens.

Embora não seja possível uma transposição direta do conceito grego de *techne* para a arte, é na polêmica antiga iniciada por Platão contra as atividades imitativas dentre as *tekhnai* que se define, grosso modo, um regime de inteligibilidade para as práticas da arte. A expulsão dos artistas da república é considerada frequentemente como uma genealogia do embate entre arte e política. O fato de que a atividade imitativa constituía um risco para a harmonia da *polis* ideal viria a marcar os debates sobre a eficácia ou a função política da arte. Contudo, o que há propriamente na república não é uma disputa entre a arte e a política, mas a submissão de ambos a um princípio “superior”. O que se discute ali é o estatuto de verdade das imagens e o lugar do fazedor de *mimesis*. Sua

---

employed by Plato in a nontechnical and popular way. The contemporary usage of *techne* was to describe any skill in doing and, more specifically, a kind of professional competence as opposed to instinctive ability (*physis*) or mere chance (*tyche*). And it is precisely in these senses that Plato uses the term (Rep. 381c; Prot. 312b, 317c); nowhere does he trouble himself to give an exact or technical definition for this word whose common acceptance suited him perfectly well. Id., *Greek philosophical terms: a historical lexicon*, p 190.

<sup>123</sup> "Before signifying a norm or morality, the word *ethos* signifies two things: both the dwelling and the way of being, or lifestyle, that corresponds to this dwelling. Ethics, then, is the kind of thinking in which an identity is established between an environment, a way of being and a principle of action." Id., *Dissensus*, p. 184.

expulsão tem por princípio o fato de que se comporta falseando o real, na medida em que imita atividades que não exerce. Além disso, ele embaralha a boa distribuição dos lugares segundo um princípio simples: cada um só pode exercer uma única atividade de acordo com sua função na cidade.

Nesse contexto, as imagens são então questionadas a partir de dois parâmetros. Primeiramente em função de sua origem. Qual é o seu estatuto de verdade? Para Platão, dentro do campo das *tekhnai* existem saberes fundados na imitação de modelos bem definidos e simulacros de arte que imitam aparências.<sup>124, 125</sup> Se o mundo sensível promove uma progressiva degeneração da verdade, pois a multiplicidade de formas aparentes são cópias de modelos ideais; por sua vez, o simulacro entendido como a cópia da cópia é um passo a mais no erro. Portanto, em seu ofício, pintores e poetas põem em xeque toda identificação natural e direta entre a imagem e seu conteúdo de verdade. Nesta lógica certos comportamentos nos poemas homéricos são impróprios aos deuses porque tornam inverossímil a própria ideia da divindade como algo absolutamente perfeito e imutável, distinta da multiplicidade de paixões da vida dos mortais. Além disso, no exercício de seu ofício, pintores, escultores, poetas, todos se prestam a apresentar imagens de coisas e atividades que não compreendem e nem mesmo exercem, extrapolando a prerrogativa de uma comunidade diferenciada por uma lei enunciada diretamente pela natureza, onde cada um exerce uma única atividade e é ajustado sensorialmente para essa atividade.

É oportuno lembrar que o ofício do pintor e do poeta eram considerados para Platão dentro do mesmo regime de articulação do sensível. Ambos trabalham inscrições mudas do *logos*, isto é, superfícies mudas de signos pintados.<sup>126</sup> Tanto a pintura quanto a palavra escrita são imagens mortas que se contrapõem a uma palavra e um corpo vivo. Esta característica da imagem trás conseqüências políticas indesejáveis para o modelo de *polis* que Platão tem em mente. Os simulacros ameaçam a comunidade diretamente porque o que eles inserem no campo sensível são os princípios da duplicidade e do embaralhamento. A palavra escrita e a imagem morta são tagarelas, pois não podem parar de se expressar, não

<sup>124</sup> Id., *A partilha do sensível*, p. 28.

<sup>125</sup> Id., *Aesthetics and its discontents*. p. 64.

<sup>126</sup> "Escrita e pintura eram em Platão superfícies equivalentes de signos mudos. O plano, nessa lógica não se opõe ao profundo no sentido do tridimensional. Ele se opõe ao 'vivo'. É ao ato de palavra 'vivo', conduzido pelo locutor ao seu destinatário adequado, que se opõe a superfície muda dos signos pintados." Id., *A partilha do sensível*, p. 21.

têm responsabilidade sobre o que dizem e circulam indiscriminadamente sem saber a quem dizer. Elas são expressões próprias de um regime democrático de distribuição do sensível, pois falam a qualquer um e põem em relação qualquer um. Já a palavra viva é sempre pronunciada por um corpo em um lugar específico. Ela participa de um ajuste de posições.

Portanto, existem graus progressivos de proximidade entre as aparências e a verdade. Sendo que as falsas aparências que imitam outras provocam uma indistinção entre verdade e falsidade. Para que a comunidade se fundamente em bases firmes é preciso se livrar até onde for possível destas imagens mentirosas que apresentam coisas que não são; que duplicam a realidade e arriscam destruir toda distinção verdadeira. Finalmente, dentre as imagens restantes deve ser certificado que elas atendam a educação coletiva e se mostrem suficientemente aparentadas com aquilo que apresentam. Este é o segundo critério articulado por Platão. As imagens são selecionadas tendo em vista sua destinação. Quais entre elas servem para a educação e quais devem ser proscritas. De que maneira certas imagens ou signos estão de acordo com a vivência da comunidade e se prestam para a educação coletiva? Esta preocupação pedagógica tem por pressuposto que cada parcela da comunidade deve realizar apenas a sua tarefa e se ajustar a ela. Segundo este critério é preciso expiar a circulação aleatória de significados, pois esta põe em risco o ajuste sensível das mentes.

Na querela sobre as imagens e os simulacros, a *mimesis* é pressuposta como o poder de atração responsável pela própria unidade da comunidade. Pressupõe-se que a exibição de um comportamento provoca uma disposição para repeti-lo, sendo que essa capacidade é entendida como um contágio direto. Ou melhor, uma vez que a comunidade é purgada de seus simulacros, as imagens restantes são consideradas expressões diretas de uma verdade. Atribui-se diretamente ao modelo uma relação com a divindade. Esta ausência de mediação impede o reconhecimento da *mimesis* como uma atividade específica ou um campo de produção de sentido com estatuto próprio, como o fará posteriormente Aristóteles na *Poética*. Seja na unidade do coro que encarna o *demos* e purga o destino dos heróis e tiranos de uma Grécia anterior à democracia ou no ritmo exaustivo de uma dança ensaiada coletivamente, atribui-se às imagens o poder de inspirar ou mesmo fixar comportamentos a partir de uma relação *imediate*. Todavia, este mesmo poder carrega consigo a semente da sedição pela sua

capacidade de duplicação. Esta atividade de contágio desafia a comunidade, uma vez que seu poder específico vai de encontro com toda harmonia tida como natural – as falsas aparências circulam e destroem o fundamento de qualquer apresentação verdadeira do sentido da comunidade.

O princípio que unifica as partes e o todo retira sua eficácia de uma concepção de *mimesis* que se inscreve dentro de um paradigma pedagógico de *imediação ética*. O coro é uma apresentação imediata para a comunidade de seu sentido próprio. O poder da divindade se consubstancia com a imagem, com a estátua ou com o templo imediatamente – estas o apresentam mais propriamente do que representam. Sendo assim, no pensamento ético não existe propriamente o problema da arte, mas a questão das imitações assume uma urgência proeminente. A acusação de que Platão submete a arte expulsando formas de manifestação artística inapropriadas para a *pólis* ideal não leva em conta que para os gregos a atividade artística não foi particularizada como uma forma de experiência autônoma do princípio que organiza a comunidade. Em uma comunidade ética entra em operação uma indistinção generalizada entre o fundamento da comunidade e os modos efetivos em que se vive e se organiza dentro dela. Nesse contexto a *mimesis* tem por modelo a ordem da *physis*.

Tradicionalmente, a esfera do lar fornece o protótipo deste tipo de organização. As relações que se estabelecem ali obedecem a uma diferenciação que durante muito tempo foi considerada natural, embora esta lei da natureza nem sempre seja enunciada para as partes implicadas. A gestação e maturação da prole praticamente definem o lugar da mulher e restringe suas possibilidades políticas. O diminuto papel do homem na reprodução da espécie o torna livre para exercer seu vigor e estabelecer-se como déspota. A criança é condicionada à tutela dos adultos por sua lenta maturação física. O núcleo familiar torna-se o modelo praticamente invariável do âmbito privado. Antes de constituir uma esfera de intimidade e refúgio das atribulações do mundo, o que caracteriza a esfera do lar é o fato de que os seres que se aglomeram ali o fazem pela necessidade.<sup>127</sup> Daí podem se depreender toda sorte de discursos que se sobrepõem às privações que decorrem da procriação e manutenção da vida para cristalizar um determinado

---

<sup>127</sup> "O traço distintivo da esfera do lar era o fato de que nela os homens viviam juntos por serem a isso compelidos por suas necessidades e carências. A força compulsiva era a própria vida." Id., *A condição humana*, p. 36.

modo de organização da comunidade.

Na República Platão assume as últimas conseqüências a dicotomia desta forma de pensar, tomando o lar como modelo para a organização de toda a cidade. Transposto para uma *pólis* que pretende se organizar por uma força de atração supostamente tão natural quanto a que regula a família, o modelo admite um único governante (basileus). Para que a unidade se estabeleça entre as partes distintas, arma-se um jogo de compensações que visa sistematicamente impedir a emergência de qualquer dano. Assim, a família é abolida para tornar-se o padrão de toda a comunidade. As mulheres emancipam-se da autoridade do homem, pois toda a autoridade é remetida ao governante, e este governa por sua amizade com o conhecimento, por ser dotado da capacidade de contemplar as leis imutáveis inscritas nos corpos celestes. Sendo fato que a gestação ainda submete as mulheres à natureza, agora o trabalho de maturação da prole é realizado coletivamente; e grande parte das energias e da argumentação platônica nesta obra é gasta na particularização do trabalho pedagógico – é aí que as imagens e a *mimesis* assumem uma importância vital para o pensamento ético. Desde o embalo das crianças no colo até uma revisão da leitura dos poemas homéricos que constituíam os pilares da educação grega, está em jogo uma uniformização dos comportamentos, das maneiras de sentir, agir e ver o mundo. A cada parcela será contada a fábula dos diferentes metais que compõem os diferentes extratos da comunidade e como a relação entre eles se harmoniza neste jogo: aos que possuem ouro na alma não será dado o direito de lidar com as riquezas materiais, os guardiões devem aprender a odiar os inimigos e amar seus concidadãos, e assim por diante. Em outras palavras, a cada parcela da comunidade será dado o equipamento sensorial e intelectual específico que a vincula a uma posição. Platão seleciona os mitos e as artes apropriadas à manutenção desta ordem e as que devem ser banidas para sempre; de que maneira é adequado falar dos deuses e como não é apropriado. Não basta haver a lei; é preciso viver de acordo com o espírito da lei, de tal modo que a relação entre as partes e o todo seja tão natural e necessária quanto à distribuição de funções em um organismo.

Platão fornece o primeiro modelo para se pensar a eficácia política da arte em função da organização da cidade – e o faz a partir do reconhecimento *a posteriori* do dano que a igualdade democrática impõe à *pólis* grega. A forma artística apropriada para a comunidade é o ritmo de uma dança coletiva em que

todos os corpos estão ajustados uns aos outros. Contudo, é preciso contar e distribuir, fundar e refundir a comunidade porque um dano incomensurável interrompeu a harmonia em sua origem. Seja onde, quando, ou como for, toda petição de ordem proposta pela filosofia política é uma resposta atrasada para a desordem e o escândalo da política. Foi-se o tempo da era de Cronos no qual a natureza não havia ainda sido desafiada pela desordem igualitária.<sup>128</sup> Os gregos conheceram a igualdade em sua *polis*. Além disso, reconheceram nesta igualdade também um princípio da natureza humana. As explicações do por que desta igualdade são insuficientes ou simplesmente lacônicas, o que importa é sua facticidade.<sup>129, 130</sup> Por isso é preciso contar uma fábula, ainda que mentirosa, para cada parcela que compõe o todo. A fábula dos diferentes metais não precisa ser considerada verdadeira; basta ser *sentida* como verdadeira, que cada parcela sinta que nas suas atividades cotidianas experimenta uma vivência comunitária:

A destinação prévia do trabalho correspondia a uma certa ordem de corpos, uma certa harmonia entre os lugares e funções de uma ordem social e as capacidades ou incapacidades dos corpos localizados neste ou naquele lugar, dedicados esta ou aquela função. De acordo com essa idéia de uma "natureza social", as formas de dominação foram uma questão de desigualdade sensorial. Os seres humanos que se destinavam a pensar e governar não tinham a mesma humanidade que aqueles que estavam destinados a trabalhar, ganhar a vida e se reproduzir. Como Platão sugeriu, era preciso "acreditar" que Deus havia colocado ouro na alma dos governantes e ferro nas almas dos artesãos. Que a natureza era uma questão de "como se", que ela existia na forma do *como se* e foi necessário proceder como se ela existisse assim. Os artesãos não precisam ser convencidos pela história em seu íntimo. Era o suficiente que eles sentissem isso e que eles usassem seus braços, seus olhos e suas mentes, como se fosse verdade.<sup>131</sup>

<sup>128</sup> "A filosofia política existe porque essa naturalidade está perdida, porque a era de Cronos ficou para trás (...) porque a divisão está aí presente". Id. *O desentendimento*, p. 74.

<sup>129</sup> "A *isonomia* passou por aí, isto é, a idéia de que a lei específica da política é uma lei fundada na igualdade que se opõe a toda lei natural de dominação". Ibid., p 74.

<sup>130</sup> "Essa submissão do *telos* comunitário ao fato da igualdade, é constatada por Aristóteles no início desse segundo livro da *Política* que constitui o acerto de contas com seu mestre Platão. Sem dúvida, declara ele, seria preferível que os melhores mandassem na pólis e que mandassem sempre. Mas essa ordem natural das coisas é impossível quando se está numa pólis onde 'todos são iguais por natureza'. (CF. *Política*, II, 1261 b 1.) Inútil perguntar-se por que essa igualdade é natural e por que essa natureza advém em Atenas e não na Lacedemônia. Basta que exista. Numa tal pólis, é *justo* - seja isso uma coisa *boa* ou *má* - que todos participem do mando e que a divisão igual se manifeste numa 'imitação' específica: a alternância entre o lugar de governante e o de governado." Ibid., p 79.

<sup>131</sup> "The previous destination of works corresponded to a certain order of bodies, a certain harmony between the places and functions of a social order and the capacities or incapacities of the bodies located in this or that place, devoted to this or that function. According to this idea of a 'social nature', forms of domination were a matter of sensory inequality. The human beings who were destined to think and rule did not have the same humanity as those who were destined to work, earn a living and reproduce. As Plato had to put it, one had to 'believe' that God had put gold in the souls of the rulers and iron in the souls of the artisans. That nature

Por isso também, a legislação que organiza a *pólis* ideal não está escrita em parte alguma. A interiorização da comunidade determina a expulsão da forma escrita da lei, pois a escrita é expressão dos maus governos que estabelecem um regime da comunidade de exterioridade em relação a si própria, onde sempre irrompe uma distância entre a lei e sua vivência espiritual. A comunidade ideal formulada por Platão reproduz seus valores e crenças pela oralidade. A escrita, não só destrói a memória de uma comunidade, pois exterioriza seus valores e seus mitos, mas também possibilita uma distância crítica em relação a esses mesmos valores. A lei impregnada no *ethos* é sobretudo sentida e vivenciada como costumes e crenças compartilhadas. Paralelo ao regime ético das imagens, Platão oferece a concepção de uma *arqui-política* – um ensaio de uma comunidade orientada por sua *arkhé*. Nela ocorre a supressão de todos os espaços vazios. A desregulação igualitária da política é dissolvida na *polícia*. O governo que caracteriza esta operação é a República ideal – a *politéia* – da qual todas as outras formas de governo homônimas são desvios, apenas *politeiai*, maus governos ou formas de desgoverno.<sup>132</sup>

A posterior admissão aristotélica da tragédia como espaço da ficção, fruto de um acordo antecipado entre público e ator, parece salvaguardar a arte ao mesmo tempo em que esteriliza suas possibilidades de efeito político. Entretanto, esta salvaguarda ou mesmo o diagnóstico de esterilização são secundários. O que está em questão no problema da ficção ainda não são a arte e a política, mas sim a verdade filosófica. Saber se um discurso é falso ou verdadeiro; se remete inequivocamente ao seu destinatário; se a palavra que circula possui um corpo, uma voz de origem a quem podemos cobrar responsabilidade pelo dito; que a compreensão é mútua, não havendo desentendimento entre os interlocutores – é a questão que assombra o problema da relação entre arte e política na medida em

---

was a matter of ‘as if’; it existed in the form of the *as if* and it was necessary to proceed as if it existed. The artisans did not need to be convinced by the story in their innermost being. It was enough that they sensed it and that they used their arms, their eyes and their minds as if it were true.” RANCIÈRE, J. *The emancipated spectator*. p. 70. (Obs: Esta passagem é de um artigo que não se encontra na edição brasileira do livro).

<sup>132</sup> "O ato conceitual inaugural dessa política é a cisão que Platão opera numa noção, a de *politéia*. Na forma como ele a pensa, esta não é a constituição, a forma geral que se repartiria em variedades, democrática, oligárquica ou tirânica. Ela é a alternativa a essas alternâncias. Há de um lado a *politéia*, de outro as *politeiai*, as diversas variedades de maus regimes ligadas ao conflito das partes da *pólis* e à dominação de uma sobre as outras." Id., *O desentendimento*, p. 73.

que se toma seu embaraço positivamente. Para a tradição que se constituiu a partir da retomada dos textos gregos, ela pareceu antes um empecilho para o projeto da verdade. Apenas quando a arte não é mais pensada como o produto de um fazer e passa a ser identificada como a qualidade de uma recepção na qual certos objetos favorecem uma experiência que extrapola toda relação de determinação conceitual; e apenas quando a política deixa de ser pensada a partir da necessidade de se conter a violência ou evitar a guerra, e torna-se uma experiência que não pode ser deduzida da mera causalidade, é que se pode pensar a arte e a política como dois campos cuja solidariedade ou mesmo o embate é plausível.

Portanto, o segundo regime da arte tem seu princípio de inteligibilidade formulado pela *Poética* de Aristóteles e se contrapõem à leitura de Platão a partir de um desvio de enfoque. Nele a *mimesis* é concebida por uma relação mediada. Não se trata mais de questionar o modo de ser de certas aparências e imitações. *É o feito do poema, a fabricação de uma intriga que orquestra ações representando homens agindo, que importa, em detrimento do ser da imagem, cópia interrogada sobre seu modelo.*<sup>133</sup> Neste regime, chamado por Rancière de *regime poético-representativo da arte*, o princípio democrático de embaralhamento – que era um dano colateral pressuposto pela compreensão imediata de eficácia da *mimesis* no regime anterior, passa a ser regulado a partir do estabelecimento de um espaço-tempo de funcionamento apropriado para esta.

Aristóteles redefine a política da estética ao estabelecer a verdade da *mimesis* e do teatro não pela ideia de uma falsidade a ser corrigida, mas como o desenrolar de uma imitação de ação em um local apropriado fruto de um acordo entre palco e platéia, produtores e fruidores. Enquanto no modelo platônico a verdade e a ficção trocam suas propriedades, como na fábula dos diferentes metais contada e repetida como mito de fundação da comunidade, visando no fim do processo uma purificação da verdade pela escolha rigorosa sobre qual falsidade convém ou não; nesta outra concepção a *mimesis* opera através da representação da falsidade pela verdade. São corpos que verdadeiramente agem e proferem palavras no palco, contudo eles estão *encenando* ou representando, através de uma trama apresentam sinais de emoções e comportamentos os quais não sentem necessariamente.

---

<sup>133</sup> Id. *A partilha do sensível*, p. 30.

O modelo pedagógico deste deslocamento da *mimesis* pressupõe uma relação de *mediação representacional* na qual se postula uma conexão em via única entre a situação conduzida pelo diretor ou atores, os efeitos nos espectadores, e aquilo que estes últimos efetivamente apreendem com a performance. Este modelo também conduz à sua própria ruína. Exibir virtudes e exemplos de comportamento a partir de uma imitação é estar a menos de um passo de falseá-los. Embora seja pleiteada uma vinculação entre arte e moral ainda nos dias de hoje, Rancière argumenta que este modelo de eficácia pedagógica da arte próprio de um regime poético-representacional já fora questionado no século XVIII por Rousseau:

Ora, esse modelo foi questionado já nos anos 1760 de duas formas. A primeira é a do ataque frontal. Penso na *Lettre sur les spectacles* [Carta sobre os espetáculos] de Rousseau e na denúncia que está em seu cerne: a da pretensa lição de moral do *Misanthropo* de Molière. Além do ataque às intenções de um autor, sua crítica designava alguma coisa mais fundamental: a ruptura da linha reta suposta pelo modelo representativo entre a performance dos corpos teatrais, seu sentido e seu efeito. Molière dará razão à sinceridade de seu misantropo contra a hipocrisia dos mundanos que o cercam? Dará razão ao respeito deles pelas exigências da vida em sociedade contra sua intolerância? Aí também o problema aparentemente superado é fácil de transpor para a nossa atualidade: que esperar da representação fotográfica, nas paredes das galerias, das vítimas desta ou daquela iniciativa de extermínio étnico: revolta contra seus carrascos? Simpatia sem consequência pelos que sofrem? Cólera contra os fotógrafos que fazem da aflição de populações uma oportunidade de manifestação estética? Ou indignação contra seu olhar conivente, que naquelas populações só vê a situação degradante de vítimas?<sup>134</sup>

Para que seja plausível moldar comportamentos a partir de uma representação é preciso que de antemão os espectadores não venham a ser contados como espectadores, mas sim como atores – isto é, corpos ativos vinculados a outros corpos por uma liga espiritual. A rigor, um espectador não encara a performance como exposição direta de um sentido ético do qual ele próprio participa. Seu olhar distanciado e indiferente pressupõe e antecipa a falsidade ou inverdade da exibição. A resposta que Rousseau oferece para o problema da mediação representacional é reafirmar o paradigma ético de uma comunidade inspirada em um retorno ao passado grego dos festivais Atenienses.

O regime representacional pressupõe uma relação ajustada entre *poiesis* e

<sup>134</sup> Id., *O espectador emancipado*, p. 54.

*aisthesis*. Este regime é marcado por uma atividade de *variação de semelhança*<sup>135</sup>. Ele não se caracteriza pela obrigação de representar de forma fidedigna a realidade em contraste com um suposto caráter irrepresentável do regime estético. Se há primeiramente uma realidade para Rancière esta não se opõe a uma falsidade inerente. Antes de ser uma posição metafísica, o real é um conceito submetido a constantes reajustes de acordo com o que cada época estabelece como seu campo do possível. Nesse sentido o realismo pictórico é o reconhecimento de determinados conjuntos de relações na pintura que lhe atribuem uma semelhança, que antecipam às expectativas do olhar por intermédio de regras e esquemas de semelhança. A representação não é uma cópia da realidade, mas um regime de ajuste entre a palavra, a matéria pictórica ou uma configuração arquitetônica, e o ordenamento simbólico do visível e do invisível. Este ajuste depende de uma série de relações estáveis. Pressupõe a estabilidade das posições sociais a partir de um conceito transcendente que naturaliza essas posições, e também pressupõe uma relação estável entre o saber e a ação.<sup>136</sup> No encaminhamento do *drama* poético, a ação deve respeitar uma série de normas que não são necessariamente estáticas, mas que definem um campo de expectativas que atribuem à ação o seu caráter verossímil. A palavra ou o gesto no palco devem fazer ver um sentimento ou uma vontade. Este sentimento ou esta vontade não é necessariamente daquele corpo que atua diante da platéia, ou seja, este corpo não fala diretamente ou imediatamente ao público; ele não fala por si mesmo, mas manifesta uma visibilidade. No regime poético a palavra retém a capacidade de falar livremente. Ela re-apresenta ao público uma configuração de afetos através de suas manifestações.

O modelo de eficácia desta nova relação com a *mimesis* não diz respeito

<sup>135</sup> RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*, p. 21.

<sup>136</sup> “A ordem da representação, em segundo lugar, é uma determinada ordem das relações entre o saber e a ação. O drama, diz Aristóteles, é ordenação de ações. Na base do drama, há personagens perseguindo certos objetivos, em condições de ignorância parcial, cujo desenlace se dará no decurso da ação. Dessa forma, exclui-se precisamente o fundamental da performance edipiana, o *pathos* do saber: a obstinação maníaca por saber o que é melhor não saber, o furor que impede de ouvir, a recusa de reconhecer a verdade na forma em que ela se apresenta, a catástrofe do saber insuportável, do saber que obriga a subtrair-se ao mundo do visível. A tragédia de Sófocles é feita desse *pathos*. E é ele que o próprio Aristóteles já não consegue mais entender, recalçando-o atrás da teoria da ação dramática, que faz advir o saber segundo a engenhosa maquinaria da peripécia e do reconhecimento. É ele, enfim, que faz de Édipo, na idade clássica, um herói impossível, salvo com correções radicais. Impossível não porque mata o pai e se deita com a mãe, mas pelo modo como aprende, pela identidade que encarna nesse aprendizado, a identidade trágica do saber e do não-saber, da ação voluntária e do *pathos* sofrido.” Id., *O inconsciente estético*, p. 22-23.

apenas a arte, mas redefine também a maneira com que a comunidade é regulada. Aristóteles elabora pela primeira vez o que Rancière chama de uma *Para-política* – a forma com que a pólis substitui o dano que a política põe em cena a partir de uma *imitação* do dispositivo político. Aristóteles recusa pagar o preço da *arqui-política* de Platão, dissolvendo integralmente os dispositivos políticos em uma comunidade plenamente contada e corrigida. Para Aristóteles é ideal que os melhores governem sempre, porém essa prerrogativa deve se equilibrar com outra noção de justiça proveniente da igualdade democrática, que reivindica no horizonte das relações da *polis* a inclusão da parcela do *demos* nos assuntos comuns. A solução consiste em definir um espaço para o encaminhamento do governo em que ocorre uma *imitação* do litígio político pelo encontro dos *representantes* de cada facção e pela alternância de lugares entre os que mandam e obedecem. A cidade será governada por uma de suas facções, porém, se esta pensar unicamente nos seus privilégios levará a si própria à ruína. *Os oligarcas têm o hábito de prestar entre eles juramento de em tudo prejudicar o povo.*<sup>137</sup> Se eles governam com esta intenção fatalmente serão depostos. Portanto, a cidade ideal é aquela em que cada parcela permanece em seu lugar e elege um representante para cuidar de seus assuntos. Por sua vez os representantes se alternam de modo que o governo *seja visto* por cada um como o melhor possível – para os aristocratas a aristocracia; para os oligarcas a oligarquia; e para o *demos* a democracia. É importante frisar – a política é *estética* – o governo não precisa fazer o melhor possível para cada parcela. Ele precisa apenas *parecer* que o faz.<sup>138</sup>

Portanto, a reabilitação da *mimesis* em Aristóteles diz respeito não apenas à *Poética* propriamente dita, mas também a uma reorganização da política. Esta noção é re-contextualizada a partir da modernidade dentro de uma concepção monárquica. Para Rancière, ao mesmo tempo em que a concepção Aristotélica de eficácia da *mimesis* oferece ao regime *representacional* da arte, em especial ao campo das *belas-artes*, o seu modelo de inteligibilidade, ela também dá corpo ao modo *para-político* moderno de regulação da política. Este consiste na concepção

<sup>137</sup> "O problema é portanto: como fazer para que a pólis seja mantida por um "governo" cuja lógica, qualquer que ele seja, é a dominação sobre a outra parte, pela qual se mantém a dissensão que arruína a pólis? (...) Já que todo governo, por usa lei natural cria a sedição que o derrubará, convém a todo governo ir ao encontro de sua própria lei (...) a lei comum a todos os governos: esta lhe ordena que ele se mantenha e que para isso utilize, contra sua tendência natural, os meios que asseguram a salvaguarda de todos os governos e, com ela, a da pólis que eles governam." Id. *O desentendimento*, p. 81.

<sup>138</sup> Ibid., p. 82.

de um contrato social formulada primeiramente por Hobbes. Nela a representação não ocorre mais a partir da disputa entre facções da cidade, mas na relação tensa entre a comunidade desmembrada em indivíduos e o espaço da soberania. Os indivíduos alienam sua liberdade – que de outro modo no estado de natureza jamais se concretizaria completamente, pois é entendida negativamente como disposição para o confronto – em prol do exercício efetivo da liberdade do soberano, seja ele um rei absolutista ou em outras versões uma assembléia constituída. Esta orientação para a *mimesis* estabelece uma comunidade hierárquica diferenciada por um princípio também “natural”, mas que não é mais imediato e indistinto das maneiras de se viver. A metáfora da ordem comunitária é deslocada do corpo biológico para o corpo jurídico. A *mimesis* torna-se um princípio legislativo de organização das práticas da arte a partir do classicismo, paralelamente ao absolutismo político que, vinculado à ideia de soberania, organiza uma ordem policial de representação burocrática e jurídica sobreposta à comunidade do litígio político. O espaço de representação da policia tornou-se o modelo natural e ideal do encaminhamento do litígio jurídico, ainda que este modelo não seja absolutamente natural.

O que está em jogo na leitura de Rancière sobre Platão e Aristóteles não é propriamente a experiência comunitária dos gregos, tanto política quanto artística, ou se esta pode ser reinterpretada sem perdas pelos esquemas modernos. Independentemente do que foi a vida dos gregos é preciso estabelecer qual é a ressonância moderna da eficácia tanto da política quanto da arte descrita pela primeira vez nas obras de Platão e Aristóteles. Platão inventa de um modo duradouro a ideia de um regime republicano em que as partes e o todo estão em um perpétuo remanejamento a partir de uma ação pedagógica eficaz que estabelece os limites e atribuições cívicas de cada parcela, instruindo os jovens desde cedo a ocupar seus lugares e se ajustar nesta ordem. As novas ciências ou saberes que se prestam a esta causa são a psicologia e a ciência social que vem substituir os *antigos saberes da alma individual e coletiva*.<sup>139</sup> Também é herdeira da polêmica platônica a oposição entre república e democracia. A república é o programa da tentativa perpétua de preenchimento dos espaços vazios fixando a comunidade ao seu *ethos*. Faz parte de um ideal republicano a concepção do papel

---

<sup>139</sup> Ibid., p. 77.

do legislador como o de adequar o direito à evolução da cultura e costumes da sociedade civil, ainda que esta adequação esteja atrasada e tenha sempre que correr atrás dos casos em que a norma e a jurisprudência não previram o aparecimento do dano e de uma nova reivindicação do justo e do injusto.

A partir destas referências é possível estabelecer o tipo de eficácia política pressuposta pelo regime estético. Trata-se de uma eficácia paradoxal, não somente porque desautoriza qualquer transposição direta de sentido entre exibição e recepção, mas também porque, desde sua origem o regime estético não cessou de atualizar demandas éticas e representacionais. Em suas diversas articulações entre pensamento e não-pensamento, entre saber e não-saber, o regime estético conciliou de modo paradoxal formas de pensamento auto-excludentes.

### **3.3 Autonomia e desinteresse.**

O funcionamento do regime estético das artes é paradoxal, pois depende do entrelaçamento entre autonomia e heteronomia no campo de experiência da arte. A autonomia postulada pela estética não pertence propriamente à obra de arte, mas faz parte do horizonte de experiência do sujeito. Todavia, este modo de experiência não faz referência a conceitos, não se funda na autonomia da vontade, nem sequer depende de uma relação interessada do sentimento de prazer ou desprazer do sujeito com o objeto. O juízo desinteressado reúne em torno de si todas as contradições que fazem da política e da arte objetos estranhos ao pensamento: sua ausência de parâmetros e pretensa universalidade; a representação de uma finalidade sem fins; a pura contingência e o estabelecimento de um sensorium para a comunicação de uma experiência subjetiva que torce os modelos interpretativos dos quais dispomos. O juízo extrai um conjunto de dados sensíveis de seu lugar *natural*, a partir de uma querela sobre algo simples, cuja compreensão é unívoca, reexaminando o estatuto de um objeto. Com esta capacidade nos colocamos em um lugar especial, de certa maneira fora do mundo, exercendo no limite nossas capacidades interpretativas. A afinidade entre crítica e juízo estético se apóia na noção de *separação* – em um posicionamento desnaturalizado em que o sensível é extraído de sua condição de funcionamento

habitual, para ser *habitado por uma potência heterogênea*.<sup>140</sup> Este sensível passa então a funcionar sob a condição especial de uma experiência dissensual que redefine a relação entre corpos e capacidades, espaços e atividades.

O caráter político do regime estético da arte se evidencia justamente na distância que o juízo estabelece entre o sujeito e a representação. Essa distância é expressa na Crítica do Juízo sob o conceito de desinteresse. Que alguém esteja diante de um palácio e possa sentir prazer com este objeto, sem que o prazer implique em qualquer disposição específica no sujeito, não lhe obrigue a uma dada postura diante dos outros, não seja fruto de algo que ele saiba nem lhe ofereça uma única lição de vida – eis o que é a satisfação desinteressada da experiência estética. Kant oferece o exemplo em uma passagem da *Crítica da Faculdade do Juízo* que distingue o prazer proveniente do belo e da arte em relação ao prazer proveniente de outras experiências sensíveis que são interessadas. O prazer interessado depende da existência do objeto de prazer, implica uma relação deste objeto com a faculdade de apetição, isto é, com nossa disposição para desejá-lo. Ele cessa assim que a relação do sujeito com o objeto representado é encerrada ou quando as vias da necessidade já foram preenchidas. O prazer da experiência amorosa, a satisfação sexual e a nutrição do organismo – todos estes tipos de satisfação dependem da existência de um objeto e se encerram com a perda do objeto. Pode-se objetar que o amor não se acaba com a perda do ente amado, contudo sua experiência se transubstancia em luto – em uma afecção dolorosa. Por sua vez o prazer no bom depende da representação de um fim. Um objeto utilitário qualquer oferece prazer na medida em que o consideramos adequado à sua finalidade: uma boa poltrona ou uma ótima ferramenta de trabalho. Há ainda o prazer naquilo que é bom em si, que para Kant constitui o âmbito do interesse moral, sendo este o maior dos interesses que, todavia não pode submeter a faculdade da vontade à faculdade de apetição sem que se destrua o fundamento moral da ação. Contudo, a satisfação estética é de outra ordem. Estamos diante de um prazer proveniente da relação entre a forma representada pela imaginação com a indeterminação de um conceito do entendimento. Qualquer conceito ou informação acerca da existência real do objeto não somente é desnecessário em relação ao prazer como pode efetivamente atrapalhá-lo. Kant

---

<sup>140</sup> Id., *A Partilha do sensível*, p.32.

afirma que:

Agora, se a questão é se algo é belo, então não se quer saber se a nós ou a qualquer um importa ou sequer possa importar algo da existência da coisa, e sim como a ajuizamos na simples contemplação (intuição ou reflexão). Se alguém me pergunta se acho belo o palácio que vejo ante mim, então posso na verdade dizer: não gosto desta espécie de coisas que são feitas simplesmente para embasbacar, ou, como aquele chefe iroquês, de que em Paris nada lhe agrada mais do que as tabernas; posso, além disso, em bom estilo *rousseauuniano*, recriminar a vaidade dos grandes, que se servem do suor do povo para coisas tão supérfluas; finalmente, posso convencer-me facilmente de que, se me encontrasse em uma ilha inabitada, sem esperança de algum dia retornar aos homens, e se pelo meu simples desejo pudesse produzir por encanto um tal edifício suntuoso, nem por isso dar-me-ia uma vez sequer esse trabalho se já tivesse uma cabana que me fosse suficientemente cômoda. Pode-se conceder-me e aprovar tudo isso; só que agora não se trata disso. Quer-se saber somente se esta simples representação do objeto em mim é acompanhada de complacência, por indiferente que sempre eu possa ser com respeito à existência do objeto desta representação.<sup>141</sup>

Esta passagem célebre, amplamente citada e comentada, é freqüentemente contabilizada pela negação do social e pela recusa da política. A estética na formulação de Kant é responsável por oferecer as bases teóricas de uma separação entre o campo da arte e o da vida cotidiana. Ela postula uma validade universal de um juízo que se pretende independente das posições de classe em que é formulado. Não se trata de uma *universalidade lógica segundo conceitos*, mas sim da *concordância de uma representação com as condições subjetivas de uso da faculdade de julgar*.<sup>142</sup> Contudo, esta fórmula abstrata serve de fundamento para a autonomia de campo que monopoliza o significado das obras de arte e esconde uma realidade de luta social e enfrentamento de classe onde os valores culturais exercem uma influência considerável. Por trás da pretensa autonomia existe uma realidade de coações econômicas, políticas, sociais e ideológicas que são encobertas pelo discurso estético. Todavia, são estas que lançam verdadeiramente as bases e condições para a prática artística. O teórico marxista Peter Bürger postula que a independência do estético em relação ao sensível e ao moral possibilitando o afastamento da arte da práxis-vital de uma sociedade é ideológica, porque desconsidera o fato de que a relativa autonomia de campo da arte é um processo histórico socialmente condicionado e não uma prerrogativa *a priori* do sujeito ajuizante.

<sup>141</sup> Kant, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*, p. 49-50.

<sup>142</sup> BÜRGER, P. *Teoria da Vanguarda*, p. 96.

Na leitura marxista perde-se o caráter original da experiência estética e sua vinculação íntima com a política. Pois o prazer desinteressado do sujeito implica uma determinada configuração política da experiência sensível que interdita qualquer relação direta entre a imagem e um modelo para ação, entre estética e moral. Uma contextualização desta citação de Kant atesta o seu caráter apartado das concepções clássicas em voga no seu tempo<sup>143</sup> que pressupunham uma concepção utilitária da experiência estética de formação de caráter:

Os debates em torno do utilitarismo da arte foram constantes entre poetas, dramaturgos e críticos do século XVII. A questão já havia preocupado os eruditos italianos do século anterior, que ficaram divididos entre os pontos de vista de Aristóteles e Horácio. Enquanto o primeiro vê na arte uma fonte de prazer, o segundo entende que ao agradável deve-se juntar o útil. De um modo geral, nesse aspecto particular, o classicismo francês será quase inteiramente horaciano. Se um autor de peso como Corneille diverge da maioria, escrevendo em seu *Discours Du poème dramatique* que o compromisso da arte é com o prazer, Racine, em contrapartida, proclama no prefácio a *Phèdre* que a instrução moral é o objetivo que deve estar no horizonte do escritor. E *Molière*, por sua vez, defende a função moralizadora da arte, afirmando, no “Premier placet présenté au roi sur La comédie Du *Tartuffe*”, que o dever da comédia é corrigir os homens, divertindo-os.<sup>144</sup>

Diferentemente das concepções do classicismo, a passagem do desinteresse na analítica do belo indica uma dupla desconexão: A experiência de satisfação estética se desconecta da capacidade cognitiva que atribui conceitos à percepção, desvinculando-se da lei do entendimento que submete a percepção sensível; além disso, ela se desconecta da lei do desejo, que subordina nossas afecções na busca de uma satisfação.<sup>145</sup> Contudo, não se trata aqui de afirmar a autonomia do juízo estético como o princípio ontológico da experiência artística.

<sup>143</sup> Admite-se aqui como clássico um recorte temporal extenso conforme indicado a seguir: “(...) conservou-se, na historiografia literária, o termo clássico para designar o conjunto canônico dos autores e das obras gregas e romanas e para a definição daqueles autores e obras que, a partir do Renascimento, se dedicaram à releitura dos gregos e romanos, fixando-os como modelos de realização literária. A esse movimento de recuperação, envolvendo a arqueologia dos textos e suas interpretações, assim como suas imitações temáticas e compositivas, chamou-se nas literaturas ocidentais, de classicismo. Em cada um daqueles séculos mencionados como tempos do classicismo é preciso, no entanto, discriminar, por assim dizer, uma forma de contribuição no sentido de configurar o clássico. Sendo assim, se o século XVI é, sobretudo, o da arqueologia dos textos remanescentes das culturas grega e romana e de suas interpretações, principalmente as de Aristóteles através das leituras de renascentistas italianos como Scaliger e Castelvetro, o século XVII, sobretudo francês, é o da afirmação do modelo aristotélico e horaciano de uma poética que encontra a sua melhor afirmação no teatro, enquanto o século XVIII, predominantemente inglês, alemão e ibérico, é já o da dissolução dos modelos clássicos e de uma conseqüente vertente neoclássica.” GUINSBURG, J.(org) *O classicismo*, p. 12-13.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>145</sup> *Id.*, *Dissensus*, p. 173.

Isto porque o juízo se insere em um regime específico de identificação entre pensamento e as práticas da arte que pressupõe a disponibilidade de qualquer objeto para o pensamento e ao mesmo tempo estabelece uma resistência do objeto ao pensamento. Ele não é simplesmente uma prerrogativa de um sujeito autônomo capaz de discriminar: “isto é belo”. Não se trata de afirmar puramente a autonomia judicativa, seja do artista ou do espectador. Tampouco ele define um espaço de validação consensual para as práticas e juízos sobre arte. Ao contrário, no regime estético a experiência artística somente se faz reconhecer pelo entrelaçamento paradoxal entre autonomia e heteronomia. Se de um lado o sujeito experimenta a autonomia do juízo em um livre jogo de suas faculdades subjetivas, de outro, este jogo se reporta à heteronomia de uma lei desconhecida da natureza; se o espectador procura atribuir sentido à experiência por meio de um ato cognitivo, esta experiência se apresenta a ele como um “pensamento do não pensamento”, como um tipo de pensamento inconsciente onde os detalhes insignificantes da representação podem encerrar em si novas formas de pensamento. Portanto, antes de ser uma prerrogativa unilateral do sujeito, o juízo estético se insere em um regime de pensamento que o torna possível. Isto é, um regime de pensamento que não atribui um sentido ético imediato às aparências ou uma relação estável entre cognição e representação; mas que opera relações dissensuais entre a razão e o irracional, sondando por meio de um jogo as representações que se disponibilizam ao pensamento

Este modo de pensamento caracterizado primeiramente na analítica do belo não é propriamente uma invenção de Kant. Inúmeras cenas do regime estético da arte são descritas por Rancière; algumas delas anteriores a Kant. A autonomia de um juízo que se depara com a indisponibilidade do objeto da experiência está presente em uma análise de Winckelmann, realizada em 1764 vinte e seis anos antes da publicação da crítica do juízo de Kant. Nela é apresentada uma descrição de uma estátua mutilada da qual restou unicamente o torso. Nesta estátua Winckelmann enxergou a mais alta representação da beleza e da perfeição grega, atribuindo-a arbitrariamente à representação de Hércules, sentado entre os deuses após cumprir seus doze trabalhos, embora a rigor nenhuma indicação decisiva possa ser retirada do objeto uma vez que o único fragmento que resta é a musculatura do tórax. Para Rancière, a descrição feita por Winckelmann não pode ser contabilizada apenas por um ideal romântico de

perfeição ou como um anacronismo de uma ciência histórica em seus primeiros passos. Ela inaugura uma atitude fora dos parâmetros representacionais na medida em que considera a estátua despojada de tudo aquilo que *torna possível definir expressões corporais e antecipar os efeitos de sua exibição*.<sup>146</sup> Ela apresenta um caráter exemplar que nos ajuda a compreender a maneira com que se define um pensamento sobre a arte no regime estético. De fato, esta interpretação não apresenta nenhuma característica que a possa vincular a um método científico de investigação histórica, pois somente no século XIX uma disciplina historiográfica começa ganhar contornos mais definidos. Todavia, a ciência histórica que faltou a Winckelmann surge no mesmo século em que se inventa o Romance. Ao mesmo tempo em que no século XIX o historiador procura diferenciar sua História das crônicas da diplomacia real e das “estórias” contadas e recontadas em mitos, fábulas e invenções ficcionais, surge um novo tipo de escrita de estórias. Tal como os cientistas da nova história, os escritores pretendem desvendar na mudez dos signos, no anonimato das multidões ou na abundância das mercadorias, um sentido oculto e uma razão de ser mais profunda.

Esta noção de autonomia e indisponibilidade se vincula também à experiência de emancipação política. A afinidade entre a estética e as formas de emancipação depende da constituição de um sensorium para apreciação destituída de aplicação e finalidades. Como no exemplo do palácio de Kant, um jovem marceneiro escreve sobre sua experiência desinteressada com um espaço em um diário na terceira pessoa, repensando a dupla condição de sua vida – buscar o que não deseja: o trabalho como meio de independência através da servidão. Este operário desfruta de uma *harmonia* em que seus sentidos se elevam durante o curto intervalo em que ele não está sob a mira do patrão, nem dos donos da residência onde trabalha. Ele sente a harmonia de um lugar vazio e indisponível, do qual ele será logo excluído, assim que terminar de assentar o piso no cômodo. Contudo, ele desfruta do momento como se estivesse em sua própria casa. A elevação dos sentidos dura apenas o instante da atividade que exerce:

---

<sup>146</sup> "A estatua não tem boca que a permita comunicar mensagens, nenhum rosto para expressar emoções, nem membros que possam executar ações. (...) Essa estátua mutilada de um herói ocioso, incapaz de propor qualquer coisa para imitar, era, de acordo com Winckelmann, a epítome da beleza grega, e assim também da liberdade grega." *The statue has no mouth enabling it to deliver messages, no face to express emotions, no limbs to command or carry out action. Even so, Winckelmann considered it to be a statue of Hercules no less, the hero of the Twelve Labours. But for him it is an idle Hercules, sitting among the Gods at the end of his labours.* Ibid. p. 138.

Acreditando-se em casa, enquanto não termina o aposento que está taqueando, ele gosta de sua disposição; se a janela se abre para um jardim ou domina um horizonte pitoresco, por um instante seus braços param e em pensamento ele plana para a espaçosa perspectiva, a fim de fruí-la melhor que os donos das habitações vizinhas.<sup>147</sup>

A ruptura estética opera qualificando um corpo *cujo habitar não é ajustado por sua tarefa, nem por sua determinação*<sup>148</sup>. Nela há um divórcio entre a tarefa realizada maquinalmente pelas mãos e o olhar que atravessa a paisagem. O corpo do trabalhador é inserido em uma configuração do sensível desregulada, onde suas potências não estão determinadas, podem ainda ser descobertas ou inventadas. O fato decisivo desta descrição aparentemente banal é que longe de ser apenas um desvario esteticista; ela demonstra que os afetos e os pensamentos deste trabalhador não se ajustam à tarefa que suas mãos exercem. Que ele não se satisfaz em sentir e pensar aquilo que as representações hegemônicas estabelecem sobre o que um trabalhador sente e pensa durante seu trabalho, ou fora dele. Esta pequena situação resume o fato de que há uma efetividade política na estética que não é uma nova forma de sacralização, nem é unicamente solidária da lógica das trocas mercantis ou possui uma natureza ideológica incorrigível. A efetividade da estética passa pela constituição de um sensorium desinteressado, onde corpos e espaços não estão ajustados a tarefas ou funções. A partir dela é possível repensar o que um corpo pode ou não fazer, se ele deve se limitar ou não ao seu lugar no mundo. Na medida em que esta experiência não carrega um sentido unívoco nem obriga a uma chave interpretativa específica, ela libera a reflexão para estabelecer novas conexões entre pensamentos, afetos, e também, para repensar espaços, regras, funções e capacidades. Para Rancière, *Não é coincidência que esta descrição aparentemente apolítica foi publicada em um jornal de trabalhadores durante a revolução francesa de 1848.*<sup>149</sup> O distanciamento estético define uma relação indeterminada entre um corpo e um lugar, entre os braços e o olhar, a fala e a atividade, ou entre a escrita e sua circulação.

Há ainda o sentido de autonomia elaborado pela trama do museu. Retomando o exemplo dado por Kant, um palácio é antes de tudo moradia e

<sup>147</sup> Id., *O espectador emancipado*, p. 61.

<sup>148</sup> Id., *Dissensus*, p. 140.

<sup>149</sup> Idem.

símbolo da nobreza, sua participação na ordem sensível não é neutra, mas serve de apoio e fundamento, inclusive material, para um recorte do sensível que estrutura e legitima um tipo de dominação. Ora, este mesmo palácio pode, conforme sopram os ventos revolucionários, tornar-se o local de uma exibição desencantada de toda a parafernália real – daqueles mesmos objetos e símbolos que legitimavam a ordem aristocrática e eclesiástica. Que o Louvre não tenha sido posto abaixo após as grandes comoções revolucionárias, mesmo nas reformas Napoleônicas de Paris, dando lugar a um monumento digno dos novos tempos – isto atesta o significado profundo da nova postura frente aos objetos culturais, postura que aos poucos passa a definir o que é *cultura* em uma acepção moderna, uma relação intelectual desnaturalizada com a produção simbólica que não se arvora mais no princípio de autoridade da tradição, interrompendo o fluxo de continuidade entre passado e futuro. É bem verdade que esta postura já havia sido esboçada muito antes de qualquer frescor revolucionário. Há tempos que a atitude colecionista e a curiosidade pelo exótico havia se espalhado pela aristocracia européia com a abertura de um novo caminho para as índias e a descoberta de terras virgens além mar.

Essa postura que transforma em valores culturais a experiência vital de comunidades se define pela disposição para apreciar objetos extirpados de seu lugar e destinação original, expostos para um público indiferenciado. A atitude típica para uma leitura não "cultural" de objetos dos quais não se compartilha valores nem sentidos é sua destruição. Sejam de civilizações distantes e antigas, ou mesmo tratando de um inimigo próximo – o que define uma postura *interessada* em relação a eles são a irresponsabilidade predatória ou a destruição intencional. O homem medieval não passou conscientemente a se enxergar como distinto da cultura da antiguidade romana. Não havia um horizonte de reflexão histórica que demarcasse propriamente o fim e início de outra era. Ainda assim, com essa indiferença em relação ao passado, durante toda a idade média blocos de mármore foram retirados de ruínas romanas para serem aproveitados nos templos cristãos. Atitude impensável em nosso tempo. Frequentemente quando um povo submete outro pela guerra, ele destrói seus templos e derrete o bronze e outros materiais valiosos para aproveitar em seus próprios monumentos. Os deuses alheios servem de matéria prima para os deuses domésticos.

Um mesmo espaço pode assumir diversas funções e valorações de acordo

com sua lógica de repartição. O palácio, símbolo do poder da nobreza, transforma-se em museu – espaço de exibição de objetos oferecidos a qualquer um, submetidos a um olhar *indiferente*. O museu acomoda não apenas obras de arte, que *a priori* dificilmente são distinguíveis de objetos comuns, mas serve de plataforma para discussão e circulação de ideias que desafiam formas hegemônicas de informação e discussão. Um palácio pode ser o lugar de tudo isso porque a relação entre atividades e espaços nunca é definida por completo, mas se desdobra em diversas lógicas, de acordo com as intervenções que ali operam, sejam intervenções práticas ou conceituais. Mais de uma forma de racionalidade e visibilidade pode atravessar o espaço do museu, conforme as lógicas do consenso e do dissenso entram em conflito. O museu é um mausoleum onde objetos arrancados de sua vivência local são estetizados e historicizados. Porém não há uma contradição entre morte e vida – no regime estético das artes a vida é "mortificada" de antemão, pois ela é sempre estetizada, isto é, arrancada do convívio ético e incapaz de propor de imediato um sentido para si própria. Isto implica que neste regime as obras nunca serão realizações integrais de um vínculo comunitário, mas somente promessas e antecipações, formas de latência de verdades que podem ser esquecidas e lembradas, capazes de dormir e despertar.

A vida estetizada significa que o ordinário pode abarcar o extraordinário, e vice-versa. Contudo, isto implica também que todos os encontros são provisórios e os acordos firmados são meramente contingentes. As esferas altaneiras da apreciação pura e desinteressada e a ordem dos conflitos mundanos possuem um estranho vínculo. Os modos de funcionamento do dispositivo político se submetem a algumas regras que tem parentesco com os dispositivos da arte, muito embora constituam campos distintos. Ao extrapolar um campo de competência técnico ou falar de coisas e atividades que não exerce, o artista põe em risco o projeto de uma comunidade de sentido inequívoco. A dúvida lançada não é gratuita, mas acompanha novos agenciamentos de sentido a serem disputados e reintegrados.

Por sua vez, ao denunciar o discurso estético simplesmente como um campo ideológico e propor um princípio de diferenciação a partir do qual se separa verdade e inverdade, alocando cada elemento em seu lugar apropriado, a crítica perde sua capacidade para compreender o *próprio nó pelo qual pensamentos, práticas e afetos são instituídos e designados a um território ou*

*objeto específico*.<sup>150</sup> Pois, a estética é o que permite identificarmos hoje aquilo que pertence a arte: seus objetos, modos de experiência e formas de pensamento. Enquanto postulada pela estética, a autonomia para a produção artística não obriga ou desobriga a arte a um posicionamento político, nem mesmo impede uma repercussão ou demanda social externa ao debate propriamente estético. Tão pouco ela significa que as possibilidades de efeito político das práticas da arte estão mitigadas pelas instituições. A arte, ou o artista, é livre para ter ou não engajamento e, obviamente, as posições tomadas repercutem – ainda que por vias tortuosas – nas mais diversas agendas.

Em sua essência, a autonomia da arte significa apenas que as práticas e obras artísticas, ao serem recortadas de um corpo amplo de atividades por qualificarem experiências estéticas, deixam de expressar a conformidade *ética* de uma comunidade; nem constituem simplesmente o médium das representações dos poderes hierarquizantes, sejam religiosos ou seculares. Isto não significa o fim das dimensões espirituais ou representacionais da arte, mas sim que a inquietação sobre a pergunta "o que é arte?", sua definição, essência ou natureza, não passa mais por estes âmbitos. Aliás, a pergunta em si é despropositada em uma comunidade ética, onde as maneiras de se fazer e pensar estão em profunda consonância com o modo em que se vive. Já no âmbito representacional pode ser prontamente respondida como adequação ao cânone. Portanto, apenas para o *esteta* desinteressado ela invoca a urgência radical de um problema filosófico.

### **3.4 A Cena Vanguardista: arte, política e engajamento.**

Em *Teoria da Vanguarda*, Peter Bürger propõe que a autoconsciência da arte enquanto esfera apartada da vida possibilitou que as vanguardas do século XX contrapusessem uma resposta ao status de autonomia da arte. Para ele, somente a partir da experiência do esteticismo é que, com o pleno desenvolvimento histórico da categoria da autonomia, as vanguardas puderam posteriormente dispor livremente dos meios artísticos. Esta disponibilidade entendida como ausência de um marco estilístico ou de um critério normativo, possibilita o recuo da arte diante de suas pretensões de aplicação ao comum, e

---

<sup>150</sup> Ver nota 94.

quicá, um engajamento das vanguardas na pretensão de reconduzir uma vinculação a uma nova *práxis vital*. O esteticismo, fruto tardio do Romantismo, se posiciona a partir de uma interpretação da estética pela qual não há relação possível entre a arte e a política. A avaliação da arte parte de si mesma, ela é destituída de objetivo ou funcionalidade – é autônoma – constitui um campo de conhecimento próprio. Autonomia pode significar: o *primado da dimensão estética sobre todas as outras dimensões em que a arte seja pensada como produtora de valores, ou seja, concebendo a arte como produtora de um valor vazio*.<sup>151</sup> o século XIX isso significou a emergência da criatura insaciável por prazeres, o *dandy*, o *flâneur*, que encarna um distanciamento irônico, além de elegância, charme, e desvinculação da condição humana do trabalho. Tal personagem, que concebe o estado estético como oposição direta aos valores éticos e religiosos, e ao mesmo tempo ultrapassa o campo da arte manifestando sua busca por satisfação em todas as esferas de sua vida particular, realiza ironicamente a superação da arte na vida. As críticas o tratam como filisteu educado (quando desonesto para consigo), ou como responsável por um estado de autoconsciência (e alienação) da arte, implicando no seu derradeiro afastamento da *práxis vital*.

Em contraposição à pura negação de uma relação entre arte e política, a possibilidade do engajamento político da arte formula-se da seguinte forma: a arte sempre diz respeito às questões mais amplas da sociedade, está imbricada na sociedade, e mais, a alienação do artista é por si uma tomada de posição que expressa a decadência das artes – sua incapacidade de liberar a sociedade para uma nova forma de vida e derradeira submissão ao mercado mundial. Numa leitura mais refinada Bürger sintetiza o cerne do problema da autonomia: *O status de autonomia não exclui, em absoluto, uma tomada de posição política do artista; o que ele efetivamente restringe é a possibilidade do efeito*.<sup>152</sup> A questão não é a falta de compromisso deste ou daquele artista com a política, com o público, ou com a esfera pública. Para Bürger, a profundidade do problema da autonomia reside no fato de que a partir da segunda metade do século XX ela constituiu efetivamente o *mundo da arte*, ou a *instituição arte* enquanto uma esfera relativamente apartada da sociedade, que organiza os modos de visibilidade e

<sup>151</sup> CARCHIA, G. & D'ANGELO, P. *Dicionário de estética*, p. 115.

<sup>152</sup> Id., *Teoria da vanguarda*, p. 64.

circulação das práticas artísticas. Este âmbito institucional deve ser entendido como um sistema complexo, com dispositivos e operadores específicos que tiveram grande êxito em absorver ou remediar o potencial subversivo das vanguardas. Sua relação com o mercado é uma dessas estruturas. A politização da arte restringe-se a mera realização de “necessidades residuais” da sociedade. O lugar da arte hoje é a auto-experimentação do burguês enquanto personalidade cindida do mundo. De acordo com Bürger, deve-se distinguir a dinâmica da arte na sociedade burguesa (seu descolamento da *práxis vital* inviabilizando efeitos políticos), e os conteúdos expressos individualmente nas obras (que podem ter ou não caráter político). O resultado é o enclausuramento institucional que não reconhece as obras como mercadoria fetichizada na contemporaneidade.

Supostamente vivemos em uma época distante das promessas de emancipação e recriação da vida cotidiana. Uma crítica da relação vacilante entre o campo da arte e o da política tem fortes indícios para nos fazer crer que em grande medida o projeto de uma efetiva transformação da vida e da política através da arte fracassou. De fato, as ideias modernas tornaram-se velhas, mas não obsoletas. Seus conceitos e pressupostos continuam em circulação mesmo não sendo capazes de sustentar um programa amplo de transformação. Isto significa que a arte foi cooptada e se tornou ineficaz politicamente. Peter Bürger compartilha da visão de que nos momentos mais radicais o modernismo intencionou destruir programaticamente não apenas a categoria de obra de arte, mas também a de sua autonomia. Para ele, as origens desta autonomia remontam à liberação de uma capacidade perceptiva da realidade e do mundo que até então estava vinculada às finalidades de culto. Entretanto, o surgimento de uma esfera de apreciação “desinteressada” ocorre concomitantemente a um processo de ideologização da mesma a partir da noção de gênio. Bürger identifica um descolamento da *práxis vital*, cuja promoção teórica se deu pela estética, à qual os movimentos de vanguarda se opuseram em maior ou menor grau. Enquanto disciplina filosófica, a estética constitui uma avaliação ideológica da arte quando hipostasia um estado de coisas que toma a categoria de autonomia como a própria essência da arte e não como desenvolvida historicamente. Desse modo, mesmo que esse estado de autoconsciência tenha possibilitado uma renovação sem igual no âmbito artístico, promovendo um ataque sistemático à tradição e às categorias e instituições que a apóiam, os modernistas falharam em suas intenções mais

cruciais.

Seguindo este raciocínio, contra o mercado e contra a instituição não se pode almejar senão uma superação de ampla transformação social, um paradigma estruturante de raízes profundas que substitua a simples lógica especulativa e os critérios e dispositivos institucionais por um verdadeiro *ethos* coletivo. Seja ele revolucionário ou místico, deseje ele abolir as classes sociais, ou procure antes um novo re-encantamento do mundo. Esta leitura tem uma interpretação bastante negativa do conceito de autonomia. O possível "fracasso" das pretensões modernistas não implica que a lógica dessas proposições tenha perdido validade em nosso tempo. A questão é saber qual é de fato esta lógica e se ela depende tanto assim das promessas de emancipação da utopia política. A rigor, os movimentos de vanguarda são marcos históricos e não necessariamente determinações conceituais que resolvem em um só lance o problema da verdade da arte e da política – diante dos quais todo o resto não passa de ecos e migalhas do fim da história. Deve-se perguntar se este quadro corresponde realmente à natureza da relação entre arte e política. O projeto das vanguardas foi cooptado pelas instituições e falhou em seu intento? Ou será que a institucionalização das vanguardas é justamente o corolário de sua vitória? E vitória contra o quê? Contra qual passado as vanguardas se insurgiram, ou melhor, sobre qual presente elas reivindicam estar avante? Procura-se o distanciamento de uma interpretação corrente em que o binômio Arte e Política é tratado a partir do questionamento sobre sua função. *Arte para Quê?* É a pergunta de Aracy Amaral no livro de mesmo nome. A arte ali está totalmente subordinada a uma questão anterior: qual é, ou, sobretudo, qual *deve ser* sua função na sociedade? Entretanto, em certo momento a autora reconhece com perplexidade o escândalo da arte para o pensamento político que é muito próximo do escândalo da própria política para o pensamento em geral. É o que relata o seguinte caso:

(...) o problema da ineficácia da arte política não deixa de ser objeto constante das reflexões dos artistas inquietos com o problema, seja ao nível de sua fragilidade para a indução de trabalhadores e do povo em geral para uma necessária alteração da estrutura social, seja em termos de seu funcionamento inverso ao desejado pelo artista. É o caso narrado por Gassiot-Talabot, ao se referir ao artista peruano Quintanilla, que deixou de pintar arte de denúncia em função da aquisição, por um dos exploradores da terra, de tela em que se denunciava a forma brutal com que os índios eram tratados. Porém, a obra foi adquirida não em função da denúncia aparente, mas da “leitura didática” que o observador autoritário fez da obra, em

afinidade com suas ideias de como tratar o trabalhador. Ou seja, a pintura funcionou “ao contrário”.<sup>153</sup>

Não há uma relação direta entre a imagem que representa índios sendo maltratados, os conceitos que ela supostamente põe em movimento na mente do espectador, e suas ações e conseqüências na vida cotidiana. Para que o fazendeiro se sinta incomodado ou culpado com esta representação é preciso de antemão que ele tenha o que não tem – a opinião de que os índios são seres humanos iguais a ele e que não devem ser maltratados. Justamente a opinião que um paradigma crítico-marxista da função política da arte pressupõe que a obra irá inculcar no espectador. O que se vislumbra a partir do exemplo é a perplexidade do próprio juízo que antecede a qualquer intenção explícita do artista ou mesmo à predeterminação institucional. Ainda que o artista possa fazer uso de recursos plásticos, temáticos ou estilísticos específicos para “passar uma mensagem”, não há uma regra que determine a leitura do espectador. Isto pode ser pensado, primeiramente, a partir do sujeito kantiano que fornece a fórmula paradigmática de qualquer espectador diante de um objeto estético: Quando há experiência estética, quando de fato sentimos prazer diante da arte, mesmo tratando-se de um prazer absolutamente contingente, o que ocorre é um livre jogo entre as nossas faculdades do entendimento e da imaginação, que resulta num efeito vivificador do ânimo. O jogo é na realidade o esforço de uma atividade intelectual que irá incessantemente recorrer a um conceito que corresponda à forma da representação plasmada pela imaginação, ainda que este conceito constitua não mais do que uma promessa. O entendimento age em vista de um fim, busca o esclarecimento. A finalidade frustra-se na própria indeterminação do conceito. Trata-se de uma finalidade sem fim. É *como se* houvesse uma coerência secreta, uma verdade escondida por traz do encanto do objeto. A imaginação seduz. O jogo é lúdico, é o prazer do velamento e do aparecer em relance. Tal qual uma pessoa enamorada, o espectador toma posições, exerce sua influência, exige a adesão do outro.

Portanto, faz sentido falar de experiência estética, de livre ajuizamento, somente porque pouco depois de Kant e até hoje – com a prevalência das vanguardas – a arte e a política constituíram efetivamente um regime no qual toda

---

<sup>153</sup> AMARAL, Aracy A. *Arte para quê?* : a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970 : subsídios para uma história social da arte no Brasil, p. 12.

determinação antecipada entre uma forma e um conceito, um referente e um significado, entre uma insígnia e um valor, a *areté* e os *aristói* ou a virtude e os homens de bem; não está mais pré-constituída. Está na verdade em disputa, litígio, em constante reavaliação. Este é o regime da palavra impressa, letra morta ou signo mudo que circula de mão em mão sem saber a quem dizer. Regime de excesso de significados e excesso de sujeitos falantes. Não há mais regras e prescrições constituindo a fronteira da *mímesis* que identificam os modos e estilos apropriados de estruturação das *belas artes*. Isto significa que a arte pode assumir qualquer forma, inclusive a de um mictório. Significa também que não há qualquer sistema ou classe social que faça das artes o signo da legitimação de uma ordem transcendente da comunidade. O nome do regime político que corresponde a esta descrição é a *democracia*, e o nome do regime artístico que corresponde a democracia é o *regime estético* das artes.

Não se quer dizer com isto que antes de Kant não havia ajuizamento estético. Mas sim que a partir de sua época o ajuizamento tornou-se o centro das reflexões sobre arte. A arte deixou de ser avaliada a partir da adequação aos preceitos e regras que delimitam um ofício, para tornar-se a experiência de um sentimento do sujeito cuja característica é a expressão do não expresso, o recuo do pensamento diante de si e a estranheza de uma sensibilidade nem de todo apartada ou reconciliada com as coisas. Nos termos de Kant: a beleza da arte trata de uma *conformidade a fins sem fim*, de um *conceito indeterminado* e de uma *universalidade subjetiva*. Ou seja, a caracterização desta experiência escapa em última instância. Para falar dela recorre-se aos próprios procedimentos da arte: o paradoxo e o uso metafórico da linguagem.

Para Bürger, a plena disponibilidade dos meios de produção artísticos que proporcionaram uma grande profusão de sentidos e expectativas durante as vanguardas, não garantem num contexto modificado o mesmo potencial político. As colagens cubistas trazendo a própria materialidade do mundo para a pintura e pondo em xeque a tradição da representação; as incitações dadaístas com o público, reconduzindo uma apreciação (ou revolta) coletiva diante de seus trabalhos; a relação ambígua do construtivismo russo com os objetos utilitários e suas tentativas de recondução da arte a uma práxis vital revolucionária; e a apropriação duchampiana de objetos quaisquer, tencionando a relação entre arte e não arte – estes procedimentos tornaram-se a partir da segunda metade do século

XX incapazes por si só de articular posições amplas na sociedade. Assim, Bürger identifica nas instituições que lidam com a arte a fonte de uma esterilidade política. Uma vez que a instituição acolhe o comportamento revoltoso do artista ela ameniza seus efeitos. Um Happening da década de 1960 pode ser muito mais articulado do que algumas toscas apresentações dadaístas durante o período entre guerras, mas ainda assim o público já não se mobiliza tal qual na década de 1920.

O que Bürger não leva em consideração, assim como os partidários das teorias institucionais da arte, é que a instituição não garante o ajuizamento estético. Tanto a ideia da arte enquanto acordo ou institucionalização de certos códigos ou condutas, ou a ideia da arte como ruptura com os acordos e instâncias usuais da linguagem pragmática; ambas deixam de lado a própria contingência desta experiência. Uma apreciação institucionalizada da arte a rigor não existe, uma vez que toda apreciação se dá no embate sempre atual com seu objeto. Cabe ainda ressaltar papéis positivos das instituições: elas podem salvaguardar e preservar o legado de uma tradição, elas cumprem um papel de difusão desta tradição, e elas constituem uma jurisprudência de ajuizamentos deixados por aqueles que nos precederam. Isto não impede que as gerações posteriores reinterpretem esta tradição e eventualmente a traiam.

Onde quer que se busque a origem da arte, nenhum objeto ou atividade específica serve de modelo ou contra-modelo ideal.<sup>154, 155</sup> Uma vez implodida a

<sup>154</sup> À respeito de uma crítica das pretensões de definição conceitual da experiência artística pelos critérios da tradição ver Heidegger: "Mas a essência da arte, tal como não pode alcançar-se através da coleção de predicados das obras de arte existentes, também não o pode ser através de uma dedução a partir de conceitos superiores." HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*, p. 12.

<sup>155</sup> Um bom inventário e desconstrução das tentativas totalizantes de apreender um conceito unívoco de arte é proposto por Dube. Ver a esse respeito o primeiro capítulo de *Kant after Duchamp* que se inicia com uma provocação: "Imagine que você é um etnólogo – ou um antropólogo – do espaço sideral. Você aterrissa na Terra. Sabendo nada sobre ela, não tem preconceitos – exceto talvez o de ver tudo através dos olhos de um E.T. Você começa a observar os humanos – seus costumes, rituais, e acima de tudo seus mitos – na esperança de deduzir um padrão que tornará inteligível o pensamento terráqueo e a ordem social que o sustenta. Rapidamente nota que, entre outras coisas, na maioria das linguas humanas existe uma palavra cujo significado lhe escapa e cujo uso varia consideravelmente entre os humanos, mas que, em todas as sociedades parece referir a uma atividade que é tanto integrativa quanto compensatória, situada entre seus mitos e ciências. Esta palavra é arte. Notando que ela designa coisas e incitado por sua curiosidade empírica como pesquisador, você se propõe à inventariar esses objetos." *Imagine yourself an ethnologist – or an anthropologist – from outer space. You descend to Earth. Knowing nothing about it, you are unprejudiced – except perhaps that you see everything through E. T.'s eyes. You start observing humans – their customs, their rituals, and above all, their myths – in the hope of deriving a pattern that will make Earth-thought and its underlying social order intelligible. You quickly notice, among other things, that in most human tongues there is a word whose meaning escapes you and whose usage varies*

linha divisória entre arte e a vida cotidiana, pela perda dos critérios representacionais que estabilizavam as artes como *mimesis*, o artesão e o operário podem ser tão artistas quanto o pintor, a celebridade, o fotógrafo ou o lunático; mas apenas em função de um paradoxo, isto é, na medida em que aquilo que cada um deles faz extrapola um domínio próprio ou uma esfera de competência específica; ao passo que suas atividades são e não são arte.

A estética define uma especificidade política a partir da sua ausência de regras e de qualquer ocasião definida para sua ocorrência. A autonomia também pode ser interpretada de modo inverso como autonomia da vida, ou melhor, como autonomia de um modo de vida ainda inexistente. Além disso, ela pode se deslocar no tempo, retroagindo e avançando indefinidamente. Ao invés da indisponibilidade da obra, descrita por Winckelmann surge então, a indisponibilidade de um modo de vida a ser conquistado e realizado. Rousseau contrapunha a lógica representacional do teatro de sua época à totalidade de uma vida coletiva inspirada pelos festivais da *polis* grega.<sup>156</sup> A estética pode se conciliar com o regime ético também na proposta de Schiller de educação estética como modo de realização da liberdade<sup>157</sup> que não se pode ser conquistada apenas pela via da política. Assim como, diversas correntes de vanguarda procuraram recriar o ambiente da vida em comum. O ponto de entrelaçamento entre autonomia e heteronomia na experiência estética pode ser resumido em uma fórmula indicada por Schiller em suas *Cartas sobre a Educação Estética do Homem*. Ele declara ao final da décima quinta carta que *o homem somente é completamente humano quando joga*<sup>158</sup>, além disso, assegura que o paradoxo desta afirmação é capaz de *sustentar todo o edifício da arte do belo e da ainda mais difícil arte de viver*<sup>159</sup>. Na leitura de Rancière esta promessa sintetiza a dinâmica do regime estético das artes que está em operação até os nossos dias. O desdobramento desta fórmula não se deve a influência de Schiller ou de Kant no pensamento contemporâneo; ela revela outra coisa: a eficácia de uma trama que

---

*considerably among humans, but which, in all their societies, seems to refer to an activity that is either integrative or compensatory, lying midway between their myths and their sciences. This word is art. Having noticed that it designates things, and goaded by empirical curiosity as a researcher, you set out to inventory these things.* DUVE, T. *Kant after Duchamp*, p. 3.

<sup>156</sup> Ver nota 134.

<sup>157</sup> Id., *Dissensus*. p. 119.

<sup>158</sup> Ibid., p. 115.

<sup>159</sup> Idem.

*re-configura a partilha das formas de nossa experiência.*<sup>160</sup>

O livre jogo promete conectar a arte do belo e a arte de viver. A experiência estética lança as bases para a autonomia da arte ao mesmo tempo em que conecta esta autonomia à esperança de transformação da vida. Em outras palavras, o jogo obriga que a transformação da vida em comum passe por uma experiência de afastamento das vicissitudes da temporalidade cotidiana e na recusa ou retraimento do domínio e manipulação intelectual sobre um objeto de fruição. Arte e vida são termos opostos vinculados pelo livre-jogo. A relação entre eles se estabelece em inúmeras tramas contraditórias. A arte pode ser concebida com uma forma de experiência autônoma e extirpada da vida; ou ao contrário, como uma forma autônoma *de* vida. Esta dupla relação ainda pode se expressar de maneira desigual, conforme se privilegia um dos dois termos; além disso, eles podem se misturar e trocar suas propriedades.

O mal-estar da arte é constituir um jogo no qual os participantes não tem qualquer regra para se apoiar, precisam sempre medir o comprimento do próximo passo pelo do último. Resta o desafio de seguir avante. O tempo não parou, o território do futuro está sendo continuamente disputado e devorado. Mas existem compromissos firmados e ilhas de relativa segurança. Ainda que os resultados sejam incertos, as proposições políticas e artísticas frequentemente aliam suas forças em um projeto de futuro. Seja através de visões negativas da modernidade, como os ataques dadaístas ao estatuto de obra de arte, ou numa dissolução positiva da arte na vida através de sua vinculação ao objeto utilitário, os movimentos de vanguarda não cessaram de propor novas formas para a arte e maneiras de vinculação da arte com a vida. O construtivismo russo se vincula a uma tendência positiva. Ferro soldado, placas de cobre, dobradiças – se de uma hora para outra objetos da vida ordinária são vistos como depositários de uma energia poética e passam a ser reconhecidos por sua qualidade artística, na via oposta, eles emprestam à arte a precariedade de seu estatuto não artístico. No contexto do início do século XX esta dualidade entre artístico e não artístico assume a forma de uma disputa violenta entre as possibilidades de uma arte desregrada e os ditames de uma *poiesis* limitada ao socialmente conveniente.

Os frutos deste encontro jamais cabem em uma avaliação direta. A relação

---

<sup>160</sup> Idem.

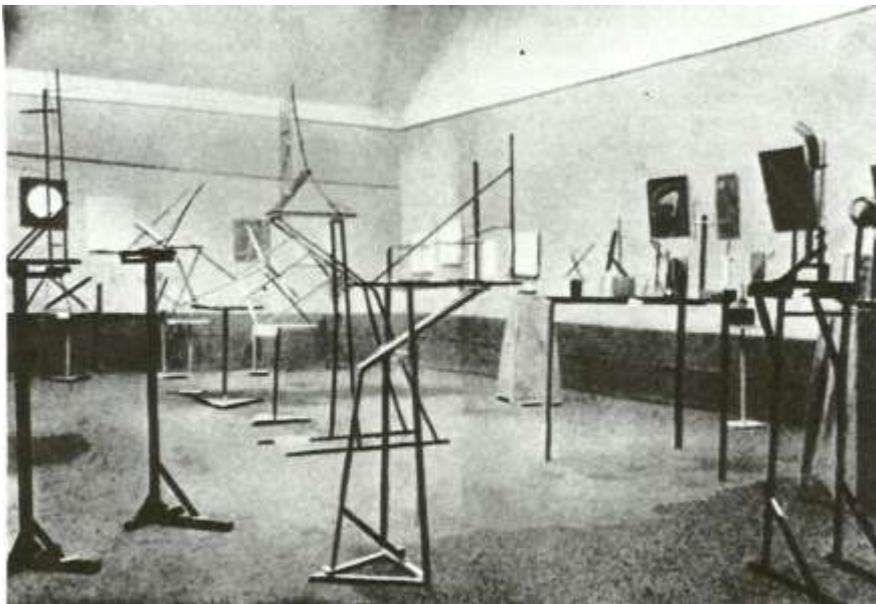
entre o construtivismo e a revolução bolchevique – e o posterior ostracismo do grupo em prol de uma arte reduzida à função de propaganda do partido – demonstra até que ponto o cruzamento entre arte e política pode gerar descompassos. Assim como reivindicações políticas são frequentemente dadas ao fracasso, certamente o intercâmbio entre uma corrente artística e a política tem seus riscos. Questões de ordem mais ampla, como a derrota de todos os outros movimentos revolucionários socialistas na Europa, tornaram os construtivistas o único grupo de artistas modernos que tiveram a oportunidade de produzir uma arte nova concomitantemente à instauração de um regime político também sem precedentes, sobre o qual recaía o peso das maiores promessas de emancipação da humanidade. O resultado costuma frustrar as expectativas iniciais, pois seu cálculo passa pelo incomensurável e o imprevisível. Retroativamente, diríamos que a utopia política desaba pelas contradições internas de fundar uma sociedade emancipada do trabalho onde o trabalho e o consumo são seus valores principais, assim como a utopia artística se desmonta na pretensão de fundar uma relação imediata entre as práticas e procedimentos artísticos e os modos de vida comunitária numa época em que a ausência de regras e permutabilidade de estilos obriga um tipo de apreciação "autônoma", distanciada do interesse e da aplicação imediata de um conceito.

A contradição interna é levada às últimas conseqüências por aqueles que estão engajados na revolução política ou artística. Reunidos num grupo chamado OBMOKU, a Sociedade dos Artistas Jovens, os construtivistas realizaram sua terceira exposição em 1921. (figuras 1 e 2) Nela, uma série de peças foi pendurada por barbantes no teto, expostas em cavaletes ou possuíam uma base semelhante a um pedestal, ainda que soldada de modo incomum. Os objetos eram produzidos através de procedimentos e materiais industriais sem qualquer disfarce e não representavam figuras. O modo de exposição poderia remeter à arte tradicional, mas as obras eram apresentadas como experimentos científicos<sup>161</sup>. No entanto, quanto maior o interesse em produzir “trabalhos de laboratório” e não necessariamente arte, mais ainda aqueles objetos inusitados, cujo lugar próprio no mundo é indecível, pareciam corresponder a uma potencialidade própria da arte.

---

<sup>161</sup> “A premissa (...) era a de que um sistema de construção racional, calculável, podia ser investigado cientificamente, e que os princípios estabelecidos poderiam ser então aplicados no trabalho utilitário, no que atualmente chamamos de *design*”. BRIONY, Fer. [et alii] *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A arte no entre-guerras*, p. 91.

Em todo caso, está exposta uma dimensão política da arte: *os construtivistas recusaram a categoria “arte”, embora se utilizassem de uma exposição de arte como fórum.*<sup>162</sup> Para Briony Fer, estes trabalhos estavam em constante redefinição.



Figuras 1 e 2 – Instalação da terceira exposição OBMOKU<sup>163</sup>, Moskou, maio de 1921.

<sup>162</sup> Ibid., p. 97.

<sup>163</sup> Referência das imagens: BRIONY, Fer [et alii]. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras*, p. 91 e 96.

Uma escultura como a *Construção oval suspensa n°12* de Rodchenko (figura 3), que foi produzida como arte e depois exposta, em 1921, como trabalho de pesquisa, pôde ainda passar por uma reavaliação retrospectiva pelo próprio Rodchenko, sendo admitida novamente como arte. Para Fer (as obras) *estavam abertas à reinterpretação mesmo por aqueles que as haviam produzido*.<sup>164</sup>

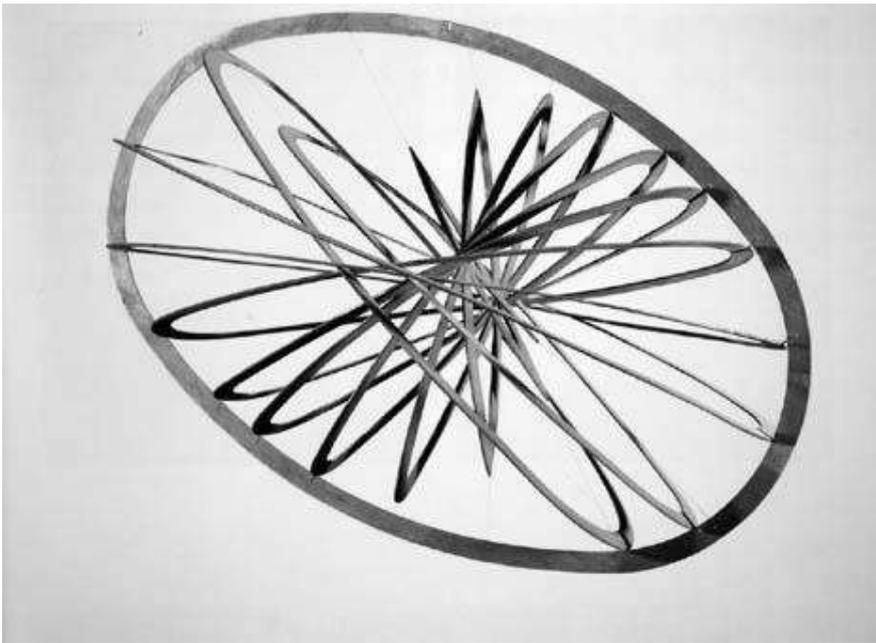


Figura 3 - *Construção oval suspensa n°12* de Rodchenko.\*

No modernismo europeu, quando as promessas de emancipação política e artística eram solidárias entre si, não faltaram exemplos de artistas comprometidos em fundar uma nova arte em consonância com os novos tempos, a ponto da concepção de vanguarda pressupor de antemão uma certa conjunção entre o campo da arte e o da política. Emprestado da terminologia militar, o termo diz respeito aos destacamentos avançados do exército; a vanguarda é a ponta de lança ou a cabeça à frente que comanda e *detém a inteligência do movimento*<sup>165</sup>. Tomada unicamente neste sentido, ela serve de modelo à estrutura do partido político e define um tipo de subjetividade que pressupõe uma distinção clara entre os que possuem as condições para a transformação política – a capacidade de antecipar e prescrever um determinado modo de organização e sentido na

<sup>164</sup> Ibid., 97.

\* Referência da imagem: Ibid., 98.

<sup>165</sup> Id., *A partilha do sensível*, p. 43.

comunidade, de *ler e interpretar os signos da história*<sup>166</sup> – e aqueles sobre os quais a ação se aplica. Nesse sentido, a adesão política da arte pode ser lida em uma via direta, como no engajamento de artistas futuristas na primeira guerra mundial.

O mais importante, porém, não é a afinidade pessoal entre um artista e um ideário político, mas sim, a maneira com que a arte e as formas de manifestação política podem se conectar. A produção artística e o discurso sobre arte se estabeleceram no século XX contra o presente ou o passado recente reivindicando uma nova relação entre arte e sociedade, entre produção de formas, produção de sentido e produção de vida – uma relação por vir – a tarefa da arte seria a de *produzir* e inventar uma nova comunidade de sentido. Por sua vez, a partir da revolução industrial as manifestações políticas colocam o trabalho e a parcela *produtiva* da sociedade no centro das discussões sobre tudo que diz respeito ao comum, seja para controlar e tornar o trabalho eficiente ou, inversamente, para emancipar e inventar uma nova comunidade de trabalhadores com tempo livre. Pode-se dizer que os caminhos recém inventados e já "tradicionais" de manifestação política – a passeata, a greve, o manifesto e o voto – e a maneira com que a arte moderna pôde produzir uma política sobre si própria, entraram em comum acordo no momento em que ocorre uma transformação inaudita das capacidades técnicas da humanidade.

A relação entre arte, técnica e política tem sido objeto de debates amplos. Está fora das preocupações deste trabalho avaliar se há uma causalidade operante entre invenções técnicas, proposições práticas, estéticas, conceituais e intervenções políticas. Cabe ressaltar que para uma chave de leitura do modernismo europeu a invenção da fotografia teria influenciado a experimentação que resultou na pintura a partir do impressionismo. Contudo, para que a fotografia surgisse e não fosse compreendida apenas como forma de registro e documentação, a própria pintura já havia feito a revolução temática que rompeu os limites e prescrições que demarcavam os objetos dignos de serem representados no campo das *belas artes*. A representação dos anônimos pela invenção do romance e do folhetim ou o realismo na pintura já são momentos pioneiros de rompimento com os parâmetros da *mimesis* que ocorrem antes da revolução

---

<sup>166</sup> Idem.

formal do impressionismo ou a invenção da fotografia<sup>167</sup>. De modo análogo, é plausível sustentar que antes das transformações técnicas e disciplinares da revolução industrial, o trabalho fora "liberado" pela expulsão do campesinato e pela operação conceitual que desvincula a terra e a produção de riquezas, assumindo ao mesmo tempo a força de trabalho autônoma como mercadoria a ser negociada livremente (não mais como servidão condicionada a terra e ao feudo) e como a fonte real da riqueza.<sup>168</sup> Seja como for, no que a arte moderna constituiu uma exceção à técnica em geral e no que os trabalhadores constituíram uma exceção à condição humana do trabalho é que uma relação entre arte e política pôde ser estabelecida a partir do modernismo.

Quando os trabalhadores param o trabalho e reivindicam uma participação política, eles correm o risco da supressão de sua própria identidade já que seu lugar na comunidade é definido diretamente pela função que ocupam. O trabalhador torna-se um ser duplo, desnaturalizado. Tanto nas greves operárias do século XIX, em que não havia uma legislação de proteção e garantia do trabalho, quanto nos dias de hoje, em que o trabalhador possui direitos apenas em função da tarefa que exerce e ainda assim ele deve ser continuamente destituído de direitos para garantir a proteção do trabalho,<sup>169</sup> não trabalhar corresponde a um estreitamento da sua disposição para ser. Esta criatura torna-se inexistente ou quando muito passa a ser identificada pela condição de não-pertença a um lugar: o ilegal, informal, sem-teto, desempregado, estrangeiro etc. Por sua vez, em um regime da comunidade de duplicidade das identidades e de circulação dos espaços e tempos, a arte desidentificada torna-se *símbolo do trabalho*.<sup>170</sup> Ao menos no campo da reflexão, isto é, num estado de espírito em que a imaginação produtora de formas e a capacidade de atribuição de conceitos entram em uma relação livre

<sup>167</sup> "Para que as artes mecânicas possam dar visibilidade às massas ou, antes, ao indivíduo anônimo, precisam primeiro ser reconhecidas como artes." Ibid., p. 46.

<sup>168</sup> "Sem que essa desconexão acontecesse, haveria pouca chance de que o trabalho pudesse ser mentalmente separado da "totalidade" a que ele "por natureza" pertencia e se condensasse em um objeto autocontido. Na visão pré-industrial da riqueza, a "terra" era tal totalidade – completada com aqueles que a aravam e colhiam dela. A nova era industrial e a rede conceitual que permitiu que fosse proclamado o advento de uma sociedade distinta – industrial – nasceu na Inglaterra, que se distinguiu de seus vizinhos europeus porque destruiu o campesinato, e com ele o vínculo "natural" entre terra, trabalho humano e riqueza. Os trabalhadores da terra primeiro tinham de ficar ociosos, para serem vistos como recipientes dessa "força de trabalho" pronta para ser usada e para que ela fosse chamada de fonte da riqueza potencial por seu próprio direito" BAUMAN, Z. *A sociedade individualizada*, p. 29-30.

<sup>169</sup> Ver: Id., *Dissensus*, p. 5. (Editor's Introduction)

<sup>170</sup> Id., *A Partilha do sensível*, p. 67.

de indeterminação, a arte pode suscitar a ideia de uma humanidade futura, pelo fato de que ela é *produção*, ou melhor, *identidade de um processo de efetuação material e de uma apresentação a si do sentido da comunidade*.<sup>171</sup> A arte produz uma forma que fustiga nossas possibilidades de compreensão e elaboração de sentido sem se enquadrar em uma determinação conceitual. Ela promete a co-pertença a uma comunidade de sentido enquanto postulamos uma disposição universal para o tipo de prazer que provém da sua experimentação. Contudo, ela o faz sob a condição da duplicidade de ao mesmo tempo não ser arte, isto é, esquivando-se da prescrição direta de um conceito ao se afirmar na pura contingência de um prazer desinteressado. Há um ponto em que as propostas políticas e a arte se encontram. No horizonte utópico modernista isto implica em uma segunda concepção de vanguarda como *antecipação estética do futuro*.<sup>172</sup>

Nas condições do enfrentamento político contemporâneo o papel de um juízo autônomo e desinteressado é mal interpretado. O desinteresse como o pensamos hoje, chamado também em linguagem corrente de “neutralidade”, é invocado no meio político e jornalístico sempre que uma fonte de discursos pretende se elevar acima de qualquer suspeitas ou quer afastar de si eventuais suspeitas. Com razão estas neutralidades são denunciadas. Tomado nesse sentido restrito o desinteresse beira as vias do absurdo. É evidente que tanto o debate político quanto o artístico são interessados. Em linhas gerais estão em jogo duas noções de crítica: A crítica Marxista que constrói conhecimentos a partir de uma operação dialética, extraindo uma verdade incrustada na realidade que ao mesmo tempo lhe esconde e presta testemunho; e a crítica entendida como ajuizamento, que para Peter Burguer *contrapõe abruptamente sua verdade à não-verdade da ideologia*.<sup>173</sup> Em um curioso lapso, talvez fortuito, Arendt menciona nas suas *lições* que ninguém antes ou depois de Kant, *exceto Sartre, escreveu um livro famoso de filosofia intitulado Crítica*.<sup>174</sup> Contudo, logo na lição seguinte ela se recorda de Marx, que teria intitulado o seu "O Capital" inicialmente como "Crítica da economia política".

Com efeito, a noção de crítica herdada do materialismo dialético praticamente eclipsa a crítica Kantiana, que passa a ser identificada meramente

---

<sup>171</sup> Idem.

<sup>172</sup> Ibid., p. 43.

<sup>173</sup> Id., *Teoria da vanguarda*, p. 31.

<sup>174</sup> Id., *Lições sobre a Filosofia Política de Kant*, p. 43.

com a abordagem idealista. Decerto para Marx, e não Kant, a crítica une a prática à teoria.<sup>175</sup> No âmbito da razão pura, Kant postula uma atividade da imaginação na elaboração de esquemas perceptivos sobre os quais o entendimento aplica seus conceitos. Porém, a relação entre prática e teoria para por aí. A filosofia moral é que estabelece um interesse prático em Kant. Mesmo na leitura de Arendt, o desinteresse do juízo estético implica destituir do campo político toda questão de ordem social, de interesse distributivo. O modelo a seguir é a experiência democrática grega, na qual o cidadão gozava de liberdade na medida em que estava livre das necessidades mais imediatas. Neste ponto “a política” vislumbrada pela autora encontra alguns embaraços. Como ela denuncia, as tentativas de apreensão da política pela filosofia tradicional não pensaram a política em termos próprios, pelo contrário, conceberam prescrições para a ação política. Em especial, Platão indicava a necessidade de um princípio transcendente que fosse capaz de ordenar o conturbado mundo dos negócios humanos. O juízo estético, ainda que não substitua tal princípio, faz a reunião polêmica numa só figura de dois modos de vida tidos como inconciliáveis: a vida contemplativa e a vida na polis. O político busca a sua superação entre iguais. Sendo todos iguais, qualquer interesse distributivo torna-se um problema técnico, gerencial. Esta dificuldade de conciliação entre os dois modos de vida indica uma passagem para o pensamento de Jacques Rancière.

Ambos, Arendt e Rancière, veem em Platão a supressão da política. Platão aspira à realização da total identidade entre a ordem cósmica e a ordem comunitária, e o faz suprimindo toda a política, todo o dano. Por outro lado, o que incita Platão contra a democracia é a consciência de um “embaraço” na contagem das parcelas, no simples gerenciamento distributivo. Entre a ordem transcendente e a ordem mundana, entre um princípio geométrico estruturante da comunidade e a simples aritmética das trocas e reparações há este “dano” fundador da política que diz respeito à estética. O dano é a manifestação de um erro na contagem. É o que mostra que há parcelas não contadas na comunidade. A parcela dos sem parcela, sem vez e sem voz. Através de uma ação em sua potência de iniciar multiplicam-se as partes.

Por sua vez, o pensamento de Marx define para Rancière o que ele chama

---

<sup>175</sup> Ibid., p. 49.

de uma *meta-política*. Sua pretensão totalizante da experiência comunitária parte de uma nova relação entre saber e ignorância, verdade e falsidade. A partir de então, a verdade não se estabelece acima ou por baixo das aparências que a iludem. A verdade é distinguível apenas por meio da falsidade. Esta verdade se estabelece apenas como verdade do falso – uma verdade da qual apenas o falso é indício e uma falsidade que é concebida diretamente para ocultar a verdade. O regime estético surge na história concomitantemente a esta terceira forma com que a filosofia política propôs para lidar com a própria política. A meta-política de Marx ocupa uma posição inversa a arque-política platônica. Ao invés de organizar um trabalho pedagógico de ajuste ao princípio de organização comunitária, ela declara o dano absoluto que submete a vítima alienada e prostrada na impotência. No lugar de uma terapêutica da comunidade ela propõe uma sintomatologia da desordem comunitária. O prefixo *meta* é compreendido por Rancière a partir de dois significados possíveis: a *meta* como fim da política, como realização e supressão da política; e meta no sentido de acompanhamento da política, como diagnóstico e denúncia de sua falsidade, assim como, acompanhamento científico, econômico e estatístico de suas práticas. O conceito de ideologia opera uma nova relação com a verdade. A partir dele, todo e qualquer fenômeno pode ser posto em dúvida em função de uma verdade que ele ao mesmo tempo anula, esconde e presta testemunho.

Sendo assim, a crítica Marxista depende de uma chave hermenêutica para separar a verdade e a inverdade de uma proposição. Esta verdade tem seus efeitos políticos mais imediatos neutralizados pela sua roupagem ideológica. A ideologia organiza uma inverdade que aponta simultaneamente para a verdade e para a crítica das condições pelas quais a realidade se estabelece como organização de uma opressão; não obstante, ela ao mesmo tempo interdita a possibilidade da verdade se efetivar na ordem social. Esta é a estrutura da contradição ideológica formulada por Marx em sua análise da religião: enquanto expressão de uma organização da experiência sensível, a religião opera uma ilusão pela qual *o homem projeta no céu aquilo que gostaria de ver realizado na Terra*. Mas ela também é *expressão da miséria real* e protesto contra essa miséria. Seus ideais apontam para o que *deveria existir na realidade*,<sup>176</sup> para a necessidade histórica da

---

<sup>176</sup> Id., *Teoria da vanguarda*, p. 29.

emancipação do homem. Seja a religião ou qualquer outra concepção de mundo ideológica, para Marx há uma realidade por trás destas proposições que pode vir à tona apenas por um processo dialético de extração da verdade da ideologia. Toda disposição social ideológica carrega consigo as sementes de sua superação. A superação da sociedade de classes é uma necessidade histórica que se efetivará assim que as condições sociais para tanto estejam presentes.

Todavia, a experiência do engajamento político em qualquer tipo de associação democrática deve medir suas forças e prestar contas com a relevância duradoura da crítica de Platão ao *demos*, que se mostra atual onde quer que surjam regimes democráticos com seus avanços e retrocessos. Esta crítica atesta a impossibilidade de qualquer lógica emancipatória se efetivar como uma necessidade histórica. Se a emancipação do homem passa pela superação das ilusões pelas quais ele organiza sua realidade, ela torna-se fonte de embaraços quando a realização de uma comunidade operária laica fracassa, não pelo confronto com uma opressão avassaladora ou uma ordem simbólica melhor estruturada, mas pela ruína interna e desintegração autoinfligidas. Efetivamente, pode-se constituir diversas imagens do povo: a vítima culpabilizada que ignora os mecanismos e as representações que organizam sua submissão à uma ordem; o animal que bajula tiranos ou que se emancipa e pretende guiar a comunidade pelo voto e pela lei da maioria, conduzindo-a à deriva; pode-se ainda inverter sua imagem para melhor dominá-lo: o homem de bem e cordeiro, artesão ou peça que movimenta a engrenagem, célula vital para o funcionamento do organismo. Nenhuma destas narrativas constitui um modo de subjetivação político, mas qualquer uma pode ser revertida para tanto. Todas elas pressupõem uma determinada forma de organização da experiência e a partir dela instituem uma relação prática de configuração do campo sensível.

Portanto, a opinião busca algum tipo de acordo e convencimento. Nossa capacidade para a fala não visa unicamente a comunicar, mas também a submeter, de tal modo que esta última disposição nunca é excluída do horizonte da comunicação. Mesmo em situações de fala corriqueiras o lugar dos interlocutores na ordem social entra em jogo e pode ser invocado em pequenas insinuações. Quanto mais no âmbito da comunicação de massas onde efetivamente uma estrutura assimétrica, hierárquica e discriminatória organiza os discursos hegemônicos de nossas sociedades de capitalismo avançado. Desde que o mundo

é mundo existem pessoas que proferem comandos e pessoas que executam ordens. A afinidade entre o discurso e a capacidade para iniciar também pressupõe a capacidade de comandar e obedecer.

Mesmo que se conceda tudo isso, passamos a margem da especificidade deste desinteresse se não levamos em conta que a lógica do convencimento é paradoxal – uma ordem pode ser decomposta, analisada e interpretada. Ao se extrair um argumento de seu local de funcionamento e submetê-lo ao exame estamos exercendo o ajuizamento na política. O juízo não se orienta por uma verdade específica, pois a universalidade assume formas antitéticas no seu exercício. Uma resposta contra a submissão leva em consideração dois aspectos: A contagem do lugar da fala ou a comunidade que é pressuposta pela fala. Quando a contagem do lugar é tomada como interpretante do seu sentido a resposta é uma. Nela a neutralidade do lugar de fala é posta em xeque. O interprete irá julgar a pretensa universalidade de um discurso dominante de acordo com a lógica da contagem e diferenciação de lugares. Para ele a heterogeneidade dos discursos e a distância entre os interlocutores é a razão de uma luta de classes; os meios de comunicação tão somente reproduzem e difundem uma língua – a dos dominadores – por sua vez, esta língua dominante é mentirosa e se mascara como linguagem comum. Por fim, em sua réplica ele afirma que: *todo universal da língua e da comunicação é apenas um logro, que há tão somente idiomas de poder e que devemos, nós também, forjar o nosso.*<sup>177</sup> Contudo, pode-se raciocinar inversamente e tomar a capacidade para comunicação (a capacidade para estabelecer uma comunidade) como interpretante do sentido e das diferenças de contagem dos lugares na comunidade. Para este juízo a resposta a uma situação de opressão se enuncia deste outro modo:

Compreendemos que vocês querem declarar a nós que existem duas línguas e que não podemos compreender vocês. Percebemos que vocês fazem isso para dividir o mundo entre os que mandam e os que obedecem. Dizemos, ao contrário que há uma única linguagem que nos é comum e que conseqüentemente nós compreendemos vocês mesmo que vocês não queiram.<sup>178</sup>

Cada uma dessas lógicas pode ser invocada de acordo com a ocasião. Quando a polícia se estrutura a partir do consenso comunicativo, a primeira

<sup>177</sup> Id., *O desentendimento.*, p. 58.

<sup>178</sup> Idem.

resposta se apresenta como uma possibilidade viável de contraponto político. Se for o caso de uma separação radical entre as partes, entre o lugar da fala e o lugar do ruído, a pressuposição da capacidade universal para a comunicação é o que torna objetiva uma resposta política. A incorporação do juízo estético ao juízo político só é possível a partir da pressuposição de que a estética e a política se apóiam em um ponto comum. Antes de qualquer coisa, um senso de comunidade significa "por em comum" questões, objetos e pessoas que por si mesmas não tem nada em comum, que a princípio estão distantes ou invisíveis. A comunidade pode ser concebida de dois modos: como uma maneira de agenciar corpos e sensibilidades e de integrá-los na ficção de um todo homogêneo; ou a partir da produção de um corte que institui um comum estruturalmente dividido, arrancado da naturalidade das relações fixadas e cindido em relação a si próprio. Neste segundo sentido de comunidade, um *sensus communis aestheticus* opera sob a presunção do compartilhamento de uma capacidade para o sensível que é estranha a qualquer fundação de um domínio de aplicação, na medida em que o acordo das faculdades se dá como um livre jogo, sem uma regra que o regule. Isto implica uma maneira de pensar que abandona os esquemas que operam por certas distinções a que nos habituamos: a primeira delas seria a de que há um princípio diferenciador no campo da política e da arte, uma garantia de método ou uma chave hermenêutica entre a fala que expressa a verdade e a mera opinião.

As musas não dotaram o legislador ou o artista, o filósofo ou o crítico, de nenhuma linguagem mais correta em substituição da simples *doxa* para se referir ao mundo, ao justo, bom e belo. A ideia de uma heterogeneidade dos regimes lingüísticos que instituem uma "ciência política" ou "filosofia política", uma "estética" e uma "teoria da arte" como áreas distintas, reservadas a especialistas, é incapaz de se reportar ao fato crucial da linguagem que traça uma comunidade entre os registros da arte e da política. O "comum" pode designar tanto a conexão entre mundos incomuns, entre os quais não se imaginava uma solidariedade, quanto o ordinário, quiçá banal, sobre o qual não há disputa. Mais do que a perfeição e o êxito da comunicação, são as redundâncias, os deslocamentos e as metáforas articulando nós de pensamento que constituem a comunidade entre a política e arte.