

1. Introdução

Esta dissertação pretende apresentar e discutir o conceito de *regimes de identificação das artes*¹, desenvolvido pelo filósofo francês Jacques Rancière ao longo das últimas duas décadas. Por meio de tal conceito, podemos dizer provisoriamente que Rancière faz menção à formação, dentro da tradição ocidental, de três sistemas de possibilidades historicamente constituídos condicionando os modos de realização, visibilidade e inteligibilidade das práticas e objetos que terminaram por ser, ao longo dos últimos duzentos anos, agrupados e identificados simplesmente pela noção singular de *arte*.

Nesse sentido, é possível afirmar que o conceito possui uma dimensão descritiva. Isto é: podemos dizer que, por meio dele, Rancière descreve, a partir de uma perspectiva contemporânea e em termos amplos, três maneiras distintas com que determinadas práticas, as formas de visibilidade e percepção que lhes são correspondentes e as estruturas conceituais que conferem a essas práticas suas condições de inteligibilidade e pensabilidade se definem mutuamente, constituindo sistemas históricos dotados de alguma coerência interna e contornos razoavelmente discerníveis.

Conforme já foi sugerido, essa dimensão descritiva do conceito pode levar à conclusão de que, tomados em ordem, os três regimes analisados por Rancière - o regime ético das imagens, o regime poético ou representativo das artes e o regime estético da arte - formam uma espécie de sequência histórica genealógica.² A partir de uma abordagem próxima a essa, também já comentou-se que, de fato, seria ao menos possível pensarmos em uma correspondência entre regimes de identificação e épocas históricas específicas: a antiguidade, o renascimento e a modernidade.³ Ainda dentro de um espírito semelhante, também já foi observado que, em termos gerais, os critérios utilizados por Rancière para caracterizar cada um dos regimes

¹ A partir daqui, salvo quando o contexto fizer necessário, falaremos preferencialmente em *regime* ou *regimes*.

² Cf. Jean-Philippe Deranty, "Regimes of the arts". In: Jean-Philippe Deranty & Alison Ross (eds.), *Jacques Rancière and the contemporary scene: the philosophy of radical equality* (Londres e Nova Iorque: CIPG, 2012), p. 119.

³ Cf. Pedro Hussak, "Modernidade e regime estético das artes". In: Pedro Hussak (ed.), *AISTHE: Revista de estética do Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Vol. VIII nº 12, 2014), p. 3.

de identificação por ele descritos podem ser aproximados de formulações teóricas associadas a autores ou movimentos intelectuais mais ou menos específicos. Assim, as lógicas internas dos regimes ético, poético (ou representativo) e estético remeteriam, *grosso modo*, à interpretação feita por Rancière de determinados aspectos dos pensamentos platônico, aristotélico e romântico.⁴

Essas observações não deixam de possuir suas razões de ser e por meio delas torna-se mais fácil começarmos a mapear a paisagem construída pelo conceito de regimes de identificação. Ainda assim, e como aliás nos lembram os próprios comentadores aos quais recorremos acima, não deveríamos tomá-las como mais do que pontos de apoio iniciais, pistas preliminares sobre a configuração do terreno no qual estamos adentrando.

Uma primeira maneira de entendermos a insuficiência elucidativa desse tipo de associação entre regimes de identificação e uma estrutura genealógica de períodos históricos marcados pela influência do pensamento de determinados autores pode ser apreendida do próprio uso descritivo do conceito. Assim, como Rancière é rápido em esclarecer, podemos lembrar que, segundo suas formulações, um regime não se identifica de maneira imediata com uma época, e que, em determinado momento do tempo, diferentes regimes podem coexistir e seus modos de funcionamento se entrelaçar dentro de uma mesma obra.⁵

Desse modo, torna-se compreensível a observação de Jean-Philippe Deranty segundo a qual um regime não é exatamente uma categoria histórica, mas o que poderíamos chamar de uma categoria meta-histórica.⁶ Com essa ponderação, o filósofo francês coloca em evidência o fato de que, por meio da noção de regimes, Rancière não está postulando a delimitação de recortes de fatias de tempo dentro de um todo contínuo e homogêneo, mas colocando em cena três conjuntos mais ou

⁴ Cf. Gabriel Rockhill, "The Silent Revolution". In: Gabriel Rockhill, *Radical history & the politics of art* (Nova Iorque: Columbia University Press, 2014), p. 158.

⁵ Cf. Jacques Rancière, "The Janus face of politicized art". In: Jaques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible* (Londres e Nova Iorque: Bloomsbury Academic, 2013), p. 47.

⁶ Cf. Jean-Philippe Deranty, "Regimes of the arts". In: Jean-Philippe Deranty & Alison Ross (eds.), *Jacques Rancière and the contemporary scene: the philosophy of radical equality* (Londres e Nova Iorque: CIPG, 2012) p. 119.

menos coerentes de relações entre modos de fazer, ver, sentir, pensar e dizer que articulam, eles mesmos, diferentes concepções de historicidade.

Nesse sentido, a ideia de uma estrutura genealógica, em que diferentes períodos se sucedem uns aos outros ao longo de uma sequência de rupturas históricas se aproxima, por exemplo, de uma concepção de historicidade que Rancière associará aos modos de funcionamento do regime poético. Por outro lado, aos modos de funcionamento do regime estético corresponde uma noção de historicidade marcada não pela oposição entre o antigo e o novo, mas pela reapropriação contínua do passado e pelo encavalamento de temporalidades distintas, pela presença de retomadas, sobreposições e projeções atravessando o curso do tempo.

Ao longo desta dissertação, teremos oportunidade de explorar mais detidamente esse tipo de caracterização e de diferenciação. Por ora, nos basta assinalar que, ainda que seja possível estabelecer relações de predominância entre os modos de funcionamento de determinados regimes de identificação e certos períodos históricos, um regime não forma um todo coeso inteiramente presente no tempo, mas um conjunto relativamente flexível de elementos diversos, dotados de temporalidades distintas e que incluem, entre eles mesmos, concepções mais ou menos específicas quanto à própria noção de historicidade.

Do mesmo modo, ainda que Rancière privilegie o diálogo com determinados autores ao delinear os contornos de cada regime, talvez seja válido esclarecermos desde já que o que se busca aí não é a identificação de princípios abstratos de funcionamento que se repetiriam invariavelmente ao longo do tempo, mas simplesmente a demarcação de pontos concretos de influência teórica ao longo da história, assim como bases de apoio capazes de tornar compreensíveis determinados padrões de raciocínio que conferem alguma coerência interna às articulações básicas dos diferentes regimes descritos por ele.

De fato, a maneira mais efetiva de tornar claro o modo como, por meio do conceito de regimes de identificação, Rancière não está meramente formulando algo como uma sequência temporal linear de períodos organizados em torno dos axiomas fornecidos pelo pensamento deste ou daquele autor, talvez seja afirmar que, além de uma dimensão descritiva, o conceito possui também uma dimensão

polêmica. Nesse sentido, poderíamos começar a falar de um aspecto performativo do conceito de regimes, o modo como, por meio dele, Rancière pretende produzir certas perturbações no solo aonde os debates correntes sobre o campo da arte em geral se desenvolvem, assim como construir o espaço para o aparecimento de argumentos relativamente imprevistos.

Dentro dessa perspectiva, seria possível considerar que, se desejássemos nos aproximar de uma discussão sobre algo como o sentido do conceito de regimes de identificação, não poderíamos nos restringir às descrições que por meio dele Rancière eventualmente realiza, mas teríamos que levar em conta a maneira como o conceito produz entrelaçamentos e gravitações novos em torno de certo contexto com o qual interage. Assim, manteríamos em vista a afirmação do próprio Rancière segundo a qual um conceito é sempre também uma forma de fazer aparecer relevos novos sobre um terreno, de construir linhas entre pontos até então desconectados, de desenhar ou redesenhar um território.⁷ Expandindo um pouco essa metáfora, poderíamos dizer que os rearranjos eventualmente deflagrados por um conceito potencialmente provocam deslocamentos, aproximações e distanciamentos em uma paisagem ou em um campo de sentido, alterando perspectivas e favorecendo algumas inclinações específicas.

De nossa parte, interessa-nos investigar ao longo deste trabalho especificamente três destas perturbações que acreditamos serem produzidas pelo que estamos chamando de um uso polêmico do conceito de regimes. Em primeiro lugar, o modo como, por meio dele, Rancière busca colocar em evidência a contingência histórica da própria noção de arte como a entendemos hoje. Assim, frente a uma perspectiva relativamente comum que toma como evidente a existência da arte como uma atividade ahistórica, Rancière desenvolve uma cena argumentativa dentro da qual a *arte* é tomada como uma categoria singular que diz respeito à constituição de um tipo de experiência sensível específica e que começa a ganhar contornos no Ocidente apenas a partir de fins do século XVIII.

Isso não significa, é claro, que antes disso diversas atividades que hoje em dia nós associamos com frequência a esse tipo de experiência, como a poesia, a

⁷ Cf. Jacques Rancière, "Politique de l'indétermination esthétique". In: Jérôme Game & Aliocha Wald Lasowski (org.), *Jacques Rancière et la politique de l'esthétique* (Paris: Éditions des archives contemporaines, 2009), p. 173.

pintura, a escultura ou o teatro, por exemplo, não existissem. Entretanto, como Rancière por vezes afirma, para que exista arte não basta que exista determinada prática, mas também a constituição de algum tipo de relação de equivalência entre essa prática e algo diferente dela mesma.⁸ Essa outra coisa que não é a prática em si mesma não possui nenhuma dimensão esotérica, mas constitui simplesmente certo conjunto de pressupostos e expectativas que tornam possível o aparecimento de algum tipo de disjunção entre algumas práticas e outras, entre determinadas experiências e outras.

Assim, a arte em geral não existe meramente em função da existência dessa ou daquela prática, desse ou daquele modo de fazer, mas em função da constituição histórica e contingente de determinadas modalidades de percepção, de afecção e de pensabilidade que eventualmente conferem visibilidade e significação mais ou menos específicas a certos usos ou disposições de palavras, conceitos, ritmos, cores, formas, sons, corpos, movimentos, ideias, etc.

Essa observação nos leva, por sua vez, ao segundo ponto que nos interessa particularmente investigar em relação às reverberações produzidas pelo conceito de regimes. Além de colocar em evidência a contingência histórica da arte, seu caráter condicional, o conceito também estabelece um entrelaçamento impossível de ser desatado entre as práticas artísticas e um universo sensível composto por discursos e olhares, modos de visibilidade e paradigmas conceituais que as atravessam e constituem, e sem os quais simplesmente não faria sentido falarmos em arte.

Assim, a noção de arte, dentro das formulações de Rancière, não designa meramente um conjunto de práticas e objetos, mas a constituição de um amplo tecido de experiência e de inteligibilidade. Esse tecido é formado, por exemplo, pelo aparecimento de certos modos de apreensão sensível, pela formação de determinados regimes do olhar, pela expectativa de produção de certa reverberação afetiva e intelectual diante do confronto com as obras. Isso significa que, nessa perspectiva, as práticas artísticas não possuem algo como uma potência própria a elas e que exista por si só, desconectada dos olhares que se debruçam sobre elas e

⁸ Cf. por exemplo: Jacques Rancière, *O destino das imagens* (Rio de Janeiro: Contraponto, 2013), p. 84.

das ideias quanto ao que essas práticas são e fazem, assim como dos discursos que as animam, interpretam e ressignificam.

É por isso que a arte não constitui por si mesma algo como um dado evidente, uma realidade permanente e estável. Nesse sentido, em relação às formulações de Rancière, o também filósofo francês Bernard Aspe irá afirmar que, “se há sentido em falar em um ‘dado’, este apresenta-se sempre sob a forma de uma montagem heteróclita: uma composição sempre in-fundada, instável, das maneiras de dizer, de fazer e de sentir”.⁹ Dessa maneira, o “dado” da arte, dentro das formulações de Rancière, não se separa dessa montagem heteróclita, dessa composição infundada feita do entrelaçamento de modos de exposição de determinadas práticas ou objetos, circuitos de exibição e endereçamento, modalidades do olhar e do pensar, regimes de emoção e de afecção, campos de reverberação crítica aonde as obras são retrabalhadas, novamente acionadas e reativadas, etc. Como o mesmo Bernard Aspe afirma, é esse universo sensível amplo, esse tecido de experiência que, ao longo dos últimos duzentos anos, “introduziu uma novidade no mundo”.¹⁰

Por último, em terceiro lugar, interessa-nos discutir certa dimensão paradoxal dessa novidade. Tal dimensão paradoxal consiste no fato de que o momento em que a arte passa a existir como um mundo à parte, ou, como coloca Rancière, “o momento no qual a arte passa a ser escrita com um A maiúsculo”¹¹, é o mesmo momento em que qualquer coisa passa a poder fazer parte desse mundo, o momento em que são revogadas as barreiras que instituíam de maneira objetiva uma distinção entre os temas, sujeitos, ações e objetos que podiam adentrar o campo do que então se designava pelas noções de belas-artes e de belas-letras, e o que deveria necessariamente permanecer fora desse campo.

⁹ Bernard Aspe, “A revolução sensível”. In: Tadeu Capistrano & Pedro Hussak (eds.), *AISTHE: Revista de estética do Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Vol. VII nº 11, 2013), p. 65.

¹⁰ Bernard Aspe, “A revolução sensível”. In: Tadeu Capistrano & Pedro Hussak (eds.), *AISTHE: Revista de estética do Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Vol. VII nº 11, 2013), p. 65.

¹¹ Jacques Rancière, “Le tombeau de la fin de l’histoire”. In: Olivier Corpet e Catherine Millet (org.), *Les grands entretiens d’artpress: 17* (Paris: artpress, 2014), p. 34. Aqui, como sempre em que a fonte citada não corresponder a uma edição em português, a tradução é nossa.

Assim, o nascimento da arte, digamos assim, assinala a introdução de uma novidade no mundo, a constituição de um tecido de experiência e de inteligibilidade singular, sem, contudo, instituir qualquer tipo de critério objetivo diferenciando o que pode ou não pertencer a esse tecido. Desse modo, se podemos falar em um campo da arte a partir das formulações de Rancière, há que se assinalar que esse campo é, desde o início de sua constituição histórica a partir de fins do século XVIII, marcado pela porosidade de suas fronteiras. De fato, na perspectiva de Rancière, o espaço da arte é desde sempre um espaço de composição de elementos heterogêneos, um espaço atravessado pela presença do cotidiano, do banal, do prosaico, do vulgar, do inútil, do desprezível, enfim: do que inicialmente se suporia não-artístico.

Essa imbricação paradoxal entre arte e não-arte possui para nós uma relevância específica, na medida em que faz da indeterminação das fronteiras da arte um dado originário e constitutivo de seu aparecimento. Além disso, como veremos, dentro dos argumentos de Rancière esse índice de indeterminação se vincula à ideia mesma do tecido da arte como um campo de possibilidade de produção de variação nos modos ordinários de configuração da experiência sensível, de revogação das coordenadas habituais que regulam os modos de ser, dizer e fazer. Dessa maneira, esse tipo de perspectiva pode nos ajudar a colocar de lado o pressuposto mais ou menos comum de que a perda de fronteiras claras do campo da arte é um dado relativamente recente e que assinala, em alguma medida, uma tendência à diminuição de sua relevância, de sua capacidade de produzir acontecimentos significativos.

De fato, podemos dizer que é a partir de uma aposta nessa capacidade, nessa possibilidade de que o contato com a arte seja um contato relevante que este trabalho se originou e ganhou sua razão de ser. Essa aposta é marcada acima de tudo pelo desejo de investigar de que maneira essa potência da arte em gerar momentos de desorientação, de subtração ao ordenamento de uma vivência mais cotidiana veio a se constituir, a aparecer como uma novidade no mundo. Talvez esse desejo de investigação explique em parte porque, apesar de se tratar de um trabalho voltado à discussão de questões artísticas, não serão encontradas aqui passagens críticas de nossa autoria, reflexões a respeito de obras de arte específicas.

O que buscamos desenvolver ao longo desse processo de pesquisa foi uma tentativa de reflexão, a partir das formulações de Rancière, sobre em que consiste essa potência da arte, seu modo de produzir a promessa, sempre contingente e talvez irrealizável, de outras maneiras de estar no mundo, de outras formas de ser. É como um esforço em entender em que consiste esse tecido amplo de sensibilidade e inteligibilidade, essa forma singular e indeterminável de experiência que esta dissertação veio a ganhar seus contornos.

Em uma chave mais pragmática, podemos assinalar que o universo de diálogos solicitado pelo pensamento de Rancière é bastante grande, demandando o confronto tanto com uma diversidade de autores e temas quanto com as torções particulares por ele infringidas sobre esses *topos*. Da mesma maneira, nos parece que a incorporação de comentários críticos dentro de uma dissertação solicita também, de modo a que esses comentários não surjam como meros momentos ilustrativos, a criação de certos espaços de respiro, a produção de campos de reverberação que permitam às obras e às respostas ao confronto com elas se desenvolverem em seus próprios tempos, gerarem as cadeias de ressonância necessárias para que suas presenças se tornem significativas.

De qualquer forma, o andamento de nossas reflexões e o ritmo de nossa pesquisa acabaram por tomar o rumo de um encontro específico com as formulações de Rancière e com o conjunto de autores, temas e, eventualmente, obras que ele mesmo convoca em suas argumentações. Por meio desse encontro, buscamos refletir sobre dois modos complementares de pensar sobre a arte como um campo de possibilidades. Por um lado, associando-a a um regime historicamente contingente de identificação, à formação de determinadas condições de possibilidade que permitiram que certo tecido sensível viesse a ser formado e associado à expectativa de uma perturbação nos modos ordinários de organização da experiência sensível. Por outro lado, acreditando que essas condições continuam existindo, que o confronto com as práticas, objetos, olhares, emoções, discursos e ideias que se enlaçam ao redor do terreno da arte continuam sendo capazes de produzir deslocamentos relevantes e significativos, capazes de eventualmente darem origem, eles mesmos, ao aparecimento de novos horizontes de possibilidades, de vislumbres de alguma coisa ainda não plenamente conhecida.