

3. O conceito de regimes de identificação das artes

Antes de discutirmos uma possível definição do que Rancière entende pelo conceito de regimes das artes, bem como uma caracterização dos três diferentes regimes descritos por ele, nos pareceu importante chamar atenção ao que denominamos como as dimensões crítica e criativa de seu pensamento.

Como acreditamos já estar claro, gostaríamos que essa atenção se refletisse em uma sinalização de sentido duplo: por um lado, lembrando que tanto essa possível definição do conceito de regimes quanto essas caracterizações dos diferentes regimes não devem ser tomadas como tentativas de uma sistematização histórico-filosófica rigorosa da arte. Por outro, chamando atenção à dimensão performativa das formulações de Rancière. Isto é: o modo como visam dialogar e interferir em debates específicos, reconfigurando-os de maneira polêmica.

Agora, gostaríamos de iniciar este capítulo demonstrando, em um primeiro momento, de que maneiras as características que destacamos em relação a esse método repercutem especificamente no conceito de regimes de identificação das artes. Assim, pretendemos tanto discutir o que Rancière entende pela noção de *regime* quanto explicar porque nos parece que o conceito não deve ser tomado a partir de uma perspectiva sistematizadora, mas sim polêmica.

Apenas após essa primeira discussão é que nos parece fazer sentido partir para o próximo passo de nossa argumentação. Nele, buscaremos construir uma apresentação dos três regimes descritos por Rancière: o regime ético das imagens, o regime poético (ou representativo)¹ das artes e o regime estético da arte. Assim, será apenas dentro dessa perspectiva contextualizada que fará sentido distinguir, na tradição do pensamento ocidental, três formas de se identificar e classificar as práticas que hoje em dia denominamos como artísticas - como comendo o que chamamos de *arte* – em relação ao restante das práticas sociais.

Cada uma dessas amplas formas de identificação pressupõe um conjunto de relações entre diferentes modos de visibilidade, percepção e inteligibilidade; arranjos entre o que é possível ver e dizer, sentir e pensar a respeito de certas

¹ A partir daqui, por uma questão de economia do texto, simplesmente regime poético. No momento adequado, o sentido de ambas denominações será discutido.

práticas ou objetos. Para que uma pintura, por exemplo, seja tomada como objeto de culto, representação de uma cena de determinado gênero - uma natividade, digamos - ou simplesmente como “arte”, determinadas condições de possibilidades históricas precisam se constituir. São essas condições e os critérios usados por Rancière para as organizar em três regimes de identificação que discutiremos aí.

Ao mesmo tempo, é importante esclarecer já de saída que quando falamos em diferentes regimes estamos falando tanto em diferentes pressupostos organizando a identificação de certas práticas ou objetos, quanto em diferentes expectativas em relação aos modos de articulação de tais práticas ou objetos com as demais práticas sociais. Ou seja, a noção de regimes sempre postula a presença de certas especificidades *e ao mesmo tempo* de certas formas de entrelaçamento entre o tecido sensível formado por esse conjunto de práticas, seus modos de visibilidade, percepção e inteligibilidade e o restante do tecido social.

Desse modo, ainda que o conceito de regimes possa ser tomado como parte de um interesse em discussões sobre práticas artísticas que se acentua na obra de Rancière a partir de meados da década de 1990², é importante mantermos em vista o modo como o conceito e essas discussões se articulam de maneira orgânica com seu trabalho como um todo. De fato, como já vimos, desde pelo menos o processo de pesquisa e fatura de *A noite dos proletários*, publicado ainda em 1981, considerações sobre escrita e literatura atravessam o centro das atenções de Rancière.

Mais do que isso, e mais importante, já ali está presente a intuição de que diferentes maneiras de se atar e desatar os vínculos entre imagens e palavras ou de se construir e desconstruir conexões entre apresentações sensíveis e significações são também, em certa medida, formas de se colocar em relação as partes de uma comunidade. Ou seja: já ali se discute a dimensão estética, tomando o termo em um sentido largo, das relações que juntam e separam essas partes - criam e recriam o

² A princípio, se debruçando especialmente sobre a literatura e em seguida sobre as artes plásticas e o cinema, ainda que, notadamente, esse tipo de distinção entre diferentes meios artísticos seja de importância relativa para o pensamento de Rancière e que, gradualmente, sua posição teórica tenha passado a se distinguir, em boa medida, por questionar a relevância desse tipo de fronteira classificatória na lida com a arte produzida ao longo dos últimos dois séculos. Esses pontos e algumas de suas nuances serão mais explorados à frente. Também vale esclarecer que, ainda que se possa mencionar essa expansão gradual de interesses, não nos interessa aqui apontar marcos de supostas transições, na medida em que ela nos parece se definir justamente por sua fluidez.

que seriam suas parcelas próprias - bem como alguns dos modos pelos quais as práticas que hoje em dia identificamos especificamente como artísticas podem vir a se enlaçar com o arranjo de tais relações.

Tentando torná-la mais clara, podemos formular assim nossa observação: desde muito cedo o trabalho de Rancière se caracteriza por uma atenção àquilo que ele veio denominar pelo conceito de *partilha do sensível*, assinalando pelo termo, como já discutimos, o modo como questões da ordem da percepção e da sensibilidade, assim como da distribuição dos possíveis usos do espaço e do tempo – questões de ordem estética, enfim – desempenham um papel político fundamental na organização de uma comunidade. É sempre levando em conta essa atenção inicial e constante a uma “estética primeira”³ - como a designa eventualmente Rancière - que devemos pensar suas intervenções em discussões acerca de questões estéticas no sentido mais restrito do termo, significando *grosso modo* discussões sobre questões artísticas.

Essa observação é importante não apenas por contextualizar a noção de regimes dentro da trajetória intelectual de Rancière como um todo e particularmente em relação às etapas dessa trajetória que já discutimos. Ela importa também, e mesmo principalmente, porque é a partir dessa relação entre uma partilha do sensível - que distribui de modo amplo a designação de partes e parcelas dentro de uma comunidade - e diferentes formas de se entender e organizar quais são as partes e as parcelas disso que chamamos de arte dentro dessa partilha que em boa medida se estrutura a discussão sobre regimes de identificação.

Assim, mais do que apenas a identificação de práticas ou objetos, podemos dizer que diferentes regimes das artes colocam em cena, também, diferentes formas de se pensar a articulação entre o sensível e seus sentidos, diferentes modos de se relacionar os possíveis do ver e do dizer, bem como diferentes expectativas e suposições quanto às maneiras com que essas configurações de sentido se entrelaçam com as demais partilhas de uma comunidade. Discutir o conceito de regimes, então, é uma forma de discutirmos quais são as potências e as expectativas que vieram a constituir e atravessar o campo da arte, bem como os modos através dos quais esse campo constantemente reconfigura suas próprias fronteiras.

³ Jacques Rancière, *A partilha do sensível* (São Paulo: Editora 34, 2012), p. 17.

*

3.1 O que é um regime?

Por meio do conceito de regimes de identificação, poderíamos dizer, ao menos inicialmente e conforme sugerimos em nossa introdução, que o que Rancière descreve são três sistemas de possibilidades historicamente constituídos condicionando os modos de realização, visibilidade, percepção 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. Esses sistemas possuem uma dimensão material - por exemplo: os espaços em que determinados objetos são produzidos e quem é autorizado a realizar tal produção, por onde circulam, como se organizam seus endereçamentos, se são exibidos ou resguardados, considerados reproduzíveis ou únicos, etc. –, mas também consistem em “modos de percepção e regimes de emoção, categorias que os identificam, padrões de pensamento que os categorizam e os interpretam”.⁴

Como Rancière comenta eventualmente, sua abordagem da noção de regimes como sistemas históricos de condições de possibilidades “pode ser expressa em termos próximos ao conceito de *episteme* desenvolvido por Foucault”.⁵ O que está em jogo em ambos os projetos é uma investigação a respeito de conjuntos de condições historicamente variáveis que possibilitam que determinados discursos, campos de conhecimento ou formas artísticas se constituam, ganhem contornos discerníveis e sejam reconhecidos como tais.⁶ Nesse sentido, os dois conceitos se aproximam (e, especialmente no caso do conceito de *regimes*, deve-se frisar que apenas se aproximam) de um transcendentalismo histórico. Ou seja: ambos retêm da filosofia crítica kantiana uma atenção às condições de possibilidades de que dependem certas experiências, mas, ao mesmo tempo, as condições examinadas aqui não são tomadas como determinadas pelas estruturas da

⁴ Jacques Rancière, *Aisthesis: scenes from the aesthetic regime of art* (Londres e Nova Iorque: Verso, 2013), p. X.

⁵ Jacques Rancière, “Literature, Politics, Aesthetics: Approaches to Democratic Disagreement”. In: *SubStance* (N. 92, 2000, pp. 3 - 23), p. 13.

⁶ Cf. Joseph J. Tanke, *Jacques Rancière, an Introduction* (Londres e Nova Iorque: CIPG, 2011), p. 76.

razão de um sujeito transcendental, mas vinculadas a sistemas de pensamento e expressão específicos e dotados de existência histórica.

A alusão à proximidade com o projeto foucaultiano costuma vir acompanhada, nas intervenções de Rancière, por ponderações no sentido de que, enquanto Foucault pensaria principalmente “em termos de limites, fechamentos e exclusões”, seu próprio pensamento seria mais interessado em “sobreposições, repetições e anacronismos na experiência histórica”.⁷ De fato, em *As palavras e as coisas*, encontramos Foucault defendendo a famosa tese de que através de sua investigação arqueológica foi-lhe possível trazer à tona “duas grandes discontinuidades na *episteme* ocidental”.⁸ Localizadas por Foucault em meados do século XVII e no início do século XIX, essas duas viradas epistêmicas marcariam respectivamente o início da idade clássica e o limiar da modernidade.⁹

Como veremos, Rancière também localiza no início do século XIX o começo do período em que o regime estético pode passar a ser entendido como “uma lei de funcionamento global”.¹⁰ Entretanto, Rancière pensa um regime em termos mais próximos a algo como um conjunto maleável de relações entre múltiplos elementos, cada um deles dotados de temporalidades diversas, do que como um único “campo epistemológico” coeso ou um “solo positivo” - para usar as expressões de Foucault.¹¹ Essa relativa independência entre os modos de relações que caracterizam um regime permite a Rancière analisar com tranquilidade a presença de elementos característicos de regimes heterogêneos existindo simultaneamente em um mesmo momento histórico.¹²

⁷ Jacques Rancière, “Literature, Politics, Aesthetics: Approaches to Democratic Disagreement”. In: *SubStance* (N. 92, 2000, pp. 3 - 23), p. 13.

⁸ Michel Foucault, *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas* (São Paulo: Martins Fontes, 2016), p. xix.

⁹ Cf. *Ibid.*, p. xix.

¹⁰ Jacques Rancière, “The use of distinctions”. In: *Dissensus: on politics and aesthetics* (Londres e Nova Iorque: CIPG, 2010), p. 210.

¹¹ Dentre os diversos exemplos da descrição de um regime como conjunto de relações, um dos mais claros – nesse caso discute-se o regime poético - pode ser encontrado em: Jacques Rancière, “A pintura no texto”. In: Jacques Rancière, *O destino das imagens* (Rio de Janeiro: Contraponto, 2013), pp. 83 -84.

¹² Novamente, entre diversos exemplos possíveis de serem citados da presença simultânea de elementos característicos de diferentes regimes em um mesmo período histórico, um dos mais explícitos pode ser encontrado em: Jacques Rancière, “The use of distinctions”. In: *Dissensus: on politics and aesthetics* (Londres e Nova Iorque: CIPG, 2010), p. 210.

Além disso, mesmo descrevendo o regime estético como hegemônico nos últimos duzentos anos, Rancière pensa sua relação com os regimes ético e poético em termos mais próximos a uma incorporação e metabolização de alguns de seus modos de funcionar do que de uma ruptura. Antecipando um pouco alguns dos critérios usados por Rancière para distinguir os três regimes, podemos vê-lo comentando da seguinte maneira essa lógica de sobreposições:

Um regime não anula outro: a lógica representativa se conserva no seio do regime estético, ela nutre as artes novas como o cinema enquanto ao mesmo tempo é questionada nas velhas artes da escrita ou da pintura. E a lógica ética de identificação entre as performances da arte e as formas da vida coletiva não cessa de o animar e de se apresentar como sua finalidade última: a arte que ultrapassa sua particularidade para se tornar um mundo vivenciado em comum. Em resumo, as condições de possibilidade de um regime não são *a priori* definindo uma época (...). Um regime da arte não se identifica jamais a uma época.¹³

Sem nos atermos excessivamente à caracterização dos modos de funcionamento de cada regime, gostaríamos de destacar três formas de se pensar as relações temporais entre eles que aparecem nessa passagem. Em primeiro lugar, a lógica do regime ético não está aí apenas incorporada ao regime estético. Nesse trecho, ela o anima como uma força privilegiada de projeção, ao mesmo tempo o lançando e convocando em direção a uma espécie de promessa a se realizar. Além disso, a lógica representativa se entrelaça aí com a lógica estética em um sentido duplo: se metabolizando a ela e fornecendo à nova arte do cinema, conforme o exemplo, os princípios de coesão e as tessituras narrativas das quais ela irá se alimentar (e também tensionar), mas também tendo seus arranjos de visibilidade e legibilidade desfeitos por um olhar que surge aos poucos e se volta em direção às antigas artes da pintura e da escrita, desfigurando suas velhas obras e fazendo delas o espaço de novos aparecimentos.

Essa relativa fluidez entre as lógicas de cada regime, assim como os movimentos temporais heterogêneos que resultam de seus encontros, possuem

¹³ 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. 166.

certamente uma importância política no pensamento de Rancière. Ainda refletindo sobre suas diferenças em relação a Foucault, Rancière pondera que a intuição fundamental que sustenta o pensamento deste é a da análise das formas de poder, enquanto que a sua “é a da igualdade, ou seja, da dispersão e da multiplicação das capacidades e dos possíveis”.¹⁴ Nesse sentido, Rancière está menos interessado do que Foucault em investigar as interdições e os constrangimentos que incidem sobre o pensamento de uma época, e mais atento às possibilidades de acúmulos e transgressões: “um regime novo de percepção e de pensamento é, de saída, para mim uma nova forma de inclusão, um regime de complicação”.¹⁵

Assim, ainda que um regime possa ser descrito como um sistema, isso não significa que cada um desses sistemas seja estático, no sentido de estabelecer sempre exatamente as mesmas condições de possibilidades. Além disso, um regime não se constitui de maneira espontânea, não passa a simplesmente existir no mundo em um momento específico e inteiramente formado. Do mesmo modo, um regime também não desaparece subitamente, não têm sua existência interrompida por certa curva do tempo.

Os regimes descritos por Rancière, então, podem ser pensados como sistemas apenas se pontuarmos que eles se constituem gradualmente, se transformam internamente, interagem entre si através de diferentes graus de modulações e são atravessados por contradições. Nesse sentido, como aponta o filósofo franco-americano e tradutor da edição anglófona de *A partilha do sensível* Gabriel Rockhill, é válido lembrar que Rancière costuma se desviar de “descrições excessivamente esquemáticas de cada um dos três regimes”.¹⁶

De fato, o mesmo Rockhill considera que o conceito de regimes é animado por “uma tensão inerente (...) que talvez seja melhor descrita como uma hesitação entre dois extremos”.¹⁷ Segundo ele, esses dois extremos consistiriam em uma “inclinação em direção ao transcendentalismo histórico” de um lado, e, de outro, na

¹⁴ Ibid., p. 165.

¹⁵ 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. 165.

¹⁶ Gabriel Rockhill, “The Silent Revolution”. In: Gabriel Rockhill, *Radical history & the politics of art* (Nova Iorque: Columbia University Press, 2014), p. 141.

¹⁷ Ibid., p. 158.

produção de “uma historiografia da imanência fundada em análises de formações estético-políticas específicas”.¹⁸ O que se enfatiza nesse segundo extremo é o modo como Rancière se esforça por manter os contornos de cada regime permanentemente abertos e fluidos, de maneira que sejam as obras e os contextos históricos concretos que ele venha a estudar que determinem rearranjos na caracterização de cada regime, e não o contrário.

Dentro dessa perspectiva, os modos de funcionar de cada regime não existem como princípios autônomos que transcendem a história de maneira abstrata. Eles fazem referência a elementos imanentes às obras que Rancière analisa e ao circuito de olhares, discursos, afetos, emoções e interpretações que se costumam ao redor delas. Desse modo, é a singularidade dessas constelações de sentido que é preservada e objeto de atenção aí. Ao mesmo tempo, tal singularidade não é tomada como individualidade radical, absolutamente desvinculada de um contexto histórico e teórico concreto. O conceito de regimes se esforça, portanto, em mapear uma lógica de modulações imanentes às obras e aos contextos com os quais elas interagem, estabelecendo certos critérios de distinção entre diferentes modos de se conceber o que distingue ou não tais obras em relação ao restante do tecido social.¹⁹

Ainda assim, nas análises de Rancière, cada regime costuma de fato ser pensado a partir de referências a certos autores específicos e também a certas épocas em que podem ser considerados hegemônicos. Essa relação dupla, a autores e períodos privilegiados nas discussões, talvez também contribua para dar ao conceito de regimes a impressão de uma função sistematizadora.

É importante lembrar, então, que, conforme já sugerimos, o que se identifica nesse confronto direto com autores e obras específicos não são conjuntos de regras fixas definidas idealmente (o que afinal seria contraditório com a própria noção de regime como um sistema flexível, que se constitui gradualmente e é atravessado por contradições), mas momentos privilegiados para a compreensão de determinados padrões de argumentos e estruturas de raciocínio básicas que conferem certa

¹⁸ Ibid., p. 161.

¹⁹ Cf. Gabriel Rockhill, “The Silent Revolution”. In: Gabriel Rockhill, *Radical history & the politics of art* (Nova Iorque: Columbia University Press, 2014), pp. 160 - 162.

coerência aos contornos de cada regime, bem como pontos concretos de influência teórica ao longo da história.

Do mesmo modo, ainda que certamente seja possível estabelecer relações fundamentais de hegemonia entre regimes e determinados momentos históricos, é também fundamental permanecermos atentos à advertência de Rancière de que o conceito não descreve “épocas, mas (...) modos de funcionamento”.²⁰ Nesse sentido, podemos estabelecer desde já que o conceito não se dirige ao passado em busca de postular uma sequência de sucessivos recortes no contínuo do tempo. De fato, a concepção de historicidade pressuposta pelo conceito de regimes não é de caráter linear, unívoco e sequencial, mas marcada por antecipações e recorrências.

Assim, trata-se de uma concepção que toma o tempo não como totalidade articulada, mas como multiplicidade potencialmente fragmentada e heterogênea, sempre suscetível ao aparecimento de outros tempos possíveis. Cabe esclarecer que não há nada de genérico ou esotérico nessa abordagem: como destacamos no trecho que citamos inicialmente, saltos, projeções e recuos, assim como sobreposições e permanências tensionadas por meio de novas mutações, são alguns dos movimentos que fazem do tempo, aí, não um todo coeso, mas uma força que se deflagra em muitas direções.

Além do modo de se pensar o que seria a estrutura de um regime e a relação de cada um deles com autores e períodos privilegiados em suas descrições, existe ainda um quarto fator que talvez possa contribuir para a impressão de que o conceito se insere em um projeto de sistematização. Trata-se justamente do critério adotado para a distinção entre os diferentes regimes. Como já sugerimos, o conceito se organiza ao redor da ideia de uma diferenciação entre três modos diversos de se identificar e classificar aquilo que viemos a designar simplesmente pela noção singular de arte.

Entretanto, nas descrições de Rancière, o aparecimento da noção de arte enquanto uma categoria singular é justamente um dos traços distintivos do regime estético. Nesse sentido, na medida em que o regime estético começa a ter seus contornos definido apenas em meados do século XVIII, enquanto que elementos

²⁰ Jacques Rancière, “The use of distinctions”. In: *Dissensus: on politics and aesthetics* (Londres e Nova Iorque: CIPG, 2010), p. 210.

centrais para se caracterizar os regimes ético e poético são encontrados já na antiguidade clássica²¹, seria possível argumentar que o conceito opera por meio de um anacronismo. Nessa perspectiva, o conceito imporia ao passado uma diferenciação calcada em uma noção que lhe é heterogênea.²²

Aqui, podemos nos apropriar da afirmação de Jean-Philippe Deranty segundo a qual “o objetivo da distinção entre diferentes regimes não é o de uma instrução histórica”²³ e tomá-la em um sentido preciso. Sem dúvida, por meio do conceito de regimes, Rancière realiza um movimento em direção ao passado, mas esse movimento não se pretende, fundamentalmente, ser de caráter instrutivo. Ou seja: o passado não é retomado aqui como campo dotado de uma verdade histórica que se deseja resgatar, instituir ou transmitir. Na realidade, faria mais sentido pensá-lo como campo dotado de uma potência dissensual latente que se pretende ativar.

Assim, ainda que as distinções postas em cena pelo conceito de regimes evidentemente produzam uma série de formulações relevantes em relação a “outros tempos”, o olhar que as anima não se pretende neutro, mas dotado de uma perspectiva. Essa perspectiva é a de tentar encontrar nesses tempos a possibilidade de produzir rearranjos que permitam pensar o “nosso próprio tempo” e suas especificidades sobre nova luz.

De fato, o interesse de Rancière e seu foco de discussão se concentram de maneira evidente nos períodos de formação e hegemonia do regime estético. Assim, podemos afirmar que Rancière pretende reconsiderar quais seriam as eventuais singularidades dos modos de produção, percepção, visibilidade e inteligibilidade das práticas artísticas – ou, agora, práticas da arte - constituídos ao longo dos últimos duzentos anos. Desse modo, é a própria contingência histórica da noção de

²¹ O exemplo mais simples desses referenciais históricos pode ser encontrado em: Jacques Rancière, *A partilha do sensível* (São Paulo: Editora 34, 2012), pp. 28 – 34.

²² Na medida em que já argumentamos que o conceito de regimes não postula um entendimento sequencial do tempo histórico, não nos parece necessário diferenciá-lo de uma eventual perspectiva teleológica que talvez pudesse ser enxergada aí. Por outro lado, a possível associação a um anacronismo parece suscitar uma discussão mais relevante, na medida em que o conceito de regimes abrange em suas descrições elementos tomados de um espectro de tempo amplo e busca pensá-los em relação a uma noção que é, pelo próprio conceito, definida como tendo sido formulada apenas ao longo dos últimos duzentos anos.

²³ 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. 120.

arte, assim como as eventuais redes de sentidos associadas a essa contingência, que encontram aí o espaço de seus aparecimentos como hipóteses polêmicas.

Se nossa percepção estiver correta, talvez seja possível dizer que o conceito de regimes opere não pela imposição de um anacronismo, mas estabelecendo modos de conexões que podem ser pensados a partir daquilo que Rancière descreveu, em um texto publicado originalmente em 1996, pela noção de *anacronias*. Com o termo, Rancière pretende fazer referência a “acontecimentos, noções, significações que tomam o tempo de frente para trás, que fazem circular sentido de uma maneira que escapa a toda contemporaneidade, a toda identidade do tempo com ‘ele mesmo’”.²⁴ Rancière prossegue:

Uma anacronia é uma palavra, um acontecimento, uma sequência de significantes saídos do “seu” tempo, dotados de capacidade de definir direcionamentos temporais inéditos, de garantir o salto ou a conexão de uma linha de temporalidade com uma outra. E é através desses direcionamentos, desses saltos, dessas conexões que existe um poder de “fazer” a história. A multiplicidade das linhas de temporalidades, dos sentidos mesmo de tempo incluídos em um “mesmo” tempo, é a condição do agir histórico.

²⁵

Parece-nos que é essa trama viva, feita de saltos e conexões entre múltiplas linhas de temporalidades, que o conceito de regimes busca trançar e ativar. Os deslocamentos produzidos aí constroem uma cena polêmica aonde se pretende que seja possível repensar os termos que estruturam parte importante dos debates contemporâneos sobre arte. Como já sugerimos, nos parece que o primeiro desses termos é justamente *arte*.

Paradoxalmente, então, tomar a noção de arte como anacronia e produzir desvios no tempo que se constroem a partir da presença desse corpo estranho, é também uma forma de fazer da própria noção de arte uma categoria que desliza e revela sua contingência histórica. Ou seja, é uma forma de colocar sob suspeita

²⁴ Jacques Rancière, “O conceito de anacronismo e a verdade do historiador”. In: Marlon Salomon (org.), *História, verdade e tempo* (Chapecó: Argos, 2011), p. 49.

²⁵ Jacques Rancière, “O conceito de anacronismo e a verdade do historiador”. In: Marlon Salomon (org.), *História, verdade e tempo* (Chapecó: Argos, 2011), p. 49.

justamente “a falsa obviedade da existência eterna da arte”.²⁶ Mas é também, ao mesmo tempo, uma maneira de derivar dessa suspeita o espaço para a construção de uma cena de enunciação de argumentos específicos e de apresentação de um pensamento que se pretende dissonante.

A partir desse deslizamento inicial, arte gradualmente deixa de ser o nome de um “objeto” ao menos relativamente estabelecido e consensual ao redor do qual se organizam eventuais discussões e passa se transformar ele próprio em uma homonímia, um território equívoco no qual se manifestam diferenças específicas sobre os fundamentos do próprio território.

Nós podemos começar a analisar algumas das repercussões desse deslizamento nos concentrando, então, nas descrições realizadas por Rancière sobre os modos de funcionamento de cada regime de identificação e especialmente nas particularidades que ele assinala na identificação estética da arte, justamente aquela na qual a ideia de arte como tecido sensível singular se constitui. Para isso, começaremos nossa análise com uma descrição do que Rancière denomina *regime ético das imagens*.

3.2 O regime ético

Podemos começar a discutir quais seriam alguns dos principais modos de funcionamento do regime ético observando o que Rancière entende aí pela própria noção de ética. Em um ensaio dedicado parcialmente a discutir uma ascensão da presença desses modos de funcionamento no campo da arte contemporânea, Rancière coloca nos seguintes termos seu uso da palavra:

Antes de significar norma ou moralidade, a palavra *ethos* significa de fato duas coisas: o *ethos* é a morada e a maneira de ser, o modo de vida que corresponde a essa morada. A ética é então o pensamento que estabiliza a identidade entre um entorno, uma maneira de ser e um princípio de ação.²⁷

²⁶ 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. 51.

²⁷ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique* (Paris: Galilée, 2004), p. 146.

Assim, a noção de ética se relaciona aí a um princípio de identidade imediata e estável entre a constituição de uma comunidade e as maneiras correspondentes de se tomar parte nela. O *ethos* é, portanto, ao mesmo tempo a instituição de um mundo vivenciado em comum e a postulação de um princípio de harmonia animando os modos de vida - modos de ser e de fazer - próprios a esse mundo. Dentro dos modos de funcionamento do regime ético, as práticas artísticas²⁸ são pensadas e avaliadas

²⁸ Aqui, cabe uma explicação. Se valorizarmos uma relação de identidade entre regimes e períodos históricos, certamente se torna anacrônico falar em como as práticas artísticas são pensadas ou avaliadas nos regimes ético e poético. Como já sugerimos, o conceito de regimes coloca em evidência justamente a contingência histórica da noção de arte como a entendemos hoje. De fato, foi apenas ao longo das primeiras décadas do século XIX que a palavra começou a ganhar seu sentido atual. Na antiguidade grega, por exemplo, o termo *techne*, de cuja tradução latina para *ars* veio a derivar mais tarde a expressão *arte*, não designava uma forma específica de configuração da experiência sensível, mas remetia a um conjunto variado de atividades humanas. Em termos gerais, o que caracterizava e unia as *technai* era o fato de serem pautadas por princípios racionais, definirem métodos regulares e sistematizáveis de produção de efeitos e demandarem a aquisição de conhecimentos específicos para sua efetuação. O trabalho de arquitetos, escultores ou pintores cabia nessa categoria tanto quanto o de cozinheiros, sapateiros, costureiros ou médicos. Dos muitos sistemas de classificação de tais atividades produzidos pela antiguidade, o mais influente foi aquele, elaborado no período tardo-helenista e consagrado na época romana, que as diferenciava amplamente entre *artes livres* e *artes servis* ou *vulgares*. As primeiras eram associadas à ênfase no trabalho mental e ao cultivo e aprimoramento contínuo da razão, próprios a homens livres, enquanto que as segundas envolviam o trabalho físico e tendiam a ser associadas à repetição mais ou menos mecânica de tarefas e à satisfação de necessidades materiais, sendo realizadas em geral por servos ou escravos. O período medieval, *grosso modo*, herdou e transmitiu para o pensamento renascentista o sentido geral dessa classificação, ainda que organizando as primeiras nos dois grupos do *trivium* (gramática, retórica e dialética) e do *quadrivium* (aritmética, geometria, astronomia e teoria musical) e substituindo, ao longo do século XII, as expressões pejorativas *artes servis* ou *vulgares* pela noção menos depreciativa de *artes mecânicas*. Foi dessas últimas que as chamadas *belas-artes* vieram a ser diferenciadas ao longo do período que vai do início do Renascimento até meados do século XVIII. A publicação do tratado *Les beaux-arts réduits à un même principe* em 1746 pelo abade francês Charles Batteux pode ser tomada como sintomática da consolidação desse processo de diferenciação e legitimação social. Nele, as artes da música, da pintura, da escultura e da dança se juntam à arte da poesia e são agrupadas em função do modo com que todas se organizariam internamente com vistas à realização de um mesmo objetivo único e comum: a produção de imitações da “bela natureza”. [Cf. Larry Shiner, *La invención del arte: una historia cultural* (Barcelona: Paidós, 2004)]. No início do século XIX o uso da noção de *arte* como uma categoria singular passou a se tornar corrente e assinalar, na perspectiva de Rancière, não um conjunto de práticas ou objetos e nem tampouco uma diferenciação entre modos de fazer, mas a constituição de um tecido sensível identificado a uma reconfiguração nas formas de experiência sensível. Sem dúvida, esse percurso histórico é relevante para a elaboração do conceito de regimes de identificação. Entretanto, como já vimos, Rancière é claro ao afirmar que pelo conceito pretende identificar “modos de funcionamento” e não *a priori* definindo épocas e é essa a perspectiva que estaremos valorizando aqui. Nesse sentido, colocaremos a partir de agora um pouco de lado a cautela de evitarmos nos referirmos aos modos de funcionamento característicos dos regimes ético e poético os associando ao campo da arte. Ao mesmo tempo, para preservarmos em alguma medida essa perspectiva histórica, ao realizarmos esse tipo de aproximação falaremos em *práticas da arte* ou *práticas artísticas*. Quando o contexto da discussão remeter explicitamente ao período anterior às primeiras décadas do século XIX, deve-se ter em mente que tais expressões estarão substituindo outras mais longas e cansativas como: “o tipo de prática ou de objeto que mais tarde viria a ser reinterpretado e reconfigurado tornando-se parte daquilo que viemos a designar pela noção singular de arte”.

em função das maneiras com que perturbam, equalizam ou potencializam esse vínculo primeiro entre uma comunidade e os indivíduos que dela participam. Elas existem aí, então, atadas à perspectiva de um laço social comunitário que as antecede e o qual espera-se que elas não rompam, mas sim, ativem, reparem, se incorporem, etc.

Remetem aos modos de funcionar do regime ético, por exemplo, questões relativas à permissão ou veto à produção de representações de divindades; questões da ordem da adoração de imagens ou da iconoclastia. Mas remetem, também, questões seculares e que não deixam de animar manifestações artísticas contemporâneas, como, por exemplo, tentativas de suprimir a distância entre a cena da performance artística e a cena da vida coletiva, em proveito de uma vivência unitária da comunidade.²⁹

Levando em conta as devidas diferenças, o que se destaca aí é a concepção de imagens ou performances como presenças sensíveis ou formas de configuração e de uso do espaço e do tempo que incarnam uma potência que as transcende e anima (potência do sagrado ou potência de uma vida coletiva) e a qual elas manifestariam de maneira imediata. Assim, os modos de funcionar do regime ético implicam na subsunção de imagens ou práticas artísticas a um princípio de coadunação que coloca em relação orgânica as partes de uma comunidade entre si e com um todo harmônico.

Nesse sentido, podemos dizer que dentro dos modos de funcionar do regime ético as práticas artísticas se encontram desprovidas de autonomia, ou seja, desprovidas de critérios próprios de diferenciação e de validação em relação ao conjunto das práticas sociais. Ao invés disso, a presença (produção, circulação, exibição e legitimação) de narrativas, ritmos ou imagens dentro do tecido social é objeto de uma dupla questão: “quanto à sua origem e, por conseguinte, ao seu teor de verdade; e quanto ao seu destino: os usos que têm e os efeitos que induzem”.³⁰

A primeira dessas perguntas colocará em relação então uma “imagem” (seja ela uma presença plástica, sonora, escrita, etc.) e um modelo que a antecede e ao qual ela se remete. A segunda dessas perguntas, por sua vez, colocará em relação

²⁹ Cf. Jacques Rancière, *O espectador emancipado* (São Paulo: Martins Fontes, 2012), pp. 55 – 56.

³⁰ Jacques Rancière, *A partilha do sensível* (São Paulo: Editora 34, 2012), p. 28.

essa mesma imagem e os eventuais efeitos que sua presença produz em uma comunidade. É esse questionamento de caráter duplo que Rancièrre identifica de maneira paradigmática na “polêmica platônica contra os simulacros da pintura, do poema e da cena”.³¹

Podemos entender a que se refere Rancièrre se lembrarmos que, de acordo com o famoso argumento ontológico desenvolvido no Livro X da *República*, a proscrição dos poetas da cidade ideal platônica decorre do fato de que o que eles realizam não é a contemplação de uma Ideia real que lhes servirá de modelo para a produção de um objeto dotado de finalidade específica, tal qual a atividade demiúrgica do marceneiro que produz uma cama. Assim como os pintores, os poetas não contemplam Ideias, mas produzem imitações de meras aparências. Decorre daí que eles podem tratar, na fantasmagoria de seus versos, de todas as coisas referentes tanto à virtude e ao vício humano quanto à ordem do divino, sem que de fato possuam qualquer tipo de conhecimento a respeito da realidade daquilo que imitam.³²

Desse modo, os ofícios de poetas e pintores são submetidos pelo argumento platônico à separação clara entre conhecimento e ignorância, à partilha entre saber e não-saber adequada à constituição de uma comunidade justa. Se ambos perturbam essa partilha é porque consistem tanto em produzir representações de diversas atividades sem que delas nada conheçam quanto em tratar de assuntos cuja realidade essencial na verdade também ignoram.

O risco para a *polis* poderia ser notado, por exemplo, no modo como a memorização e a declamação de poemas tradicionais fariam parte fundamental da *paideia*, muito embora tais poemas narrassem eventualmente comportamentos reprováveis ou inverossímeis por parte de deuses e heróis - como no caso exemplar dos *Cantos* homéricos. Mantendo em circulação na comunidade simulacros de conhecimento sobre a virtude, a coragem ou a honra, tais versos poderiam corromper a formação dos filhos da aristocracia ateniense e conseqüentemente comprometer o caráter dos futuros cidadãos, uma vez que “as imitações, se se perseverar nelas desde a infância, se transformam em hábito e natureza para o

³¹ Ibid., p. 28.

³² Cf. Platão, *A República* (Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014), pp. 449 – 463 (595 a – 601 e).

corpo, a voz e a inteligência”.³³ É a potência ética de incorporação de um *habitus*, de assimilação de um modo de ser próprio à comunidade que é objeto de atenção aí.

Segundo Rancière, além da circulação de simulacros, que se referem a modelos irrealis e potencialmente resultam na incorporação de hábitos imorais, a polêmica platônica funda-se, também, no modo como a pintura, o poema e a cena embaralham não apenas a partilha do saber e do não-saber, mas também a das atividades e das capacidades apropriadas a cada uma das partes de uma comunidade.³⁴

A cena teatral, por exemplo, opera uma perturbação na distribuição ideal dos usos do espaço e do tempo previstos na *polis*. Ela desafia o pressuposto de que o resultado de um trabalho será sempre “mais rico, mais belo e mais fácil, quando cada pessoa fizer uma só coisa, de acordo com a sua natureza e na ocasião própria, deixando em paz as outras”.³⁵ A representação e a apresentação pública de poemas miméticos, poemas em que o poeta “fala como se fosse outra pessoa”³⁶, atualiza justamente a potência do poeta mimético de tornar-se outro, tornar-se aquele que ele não é.

A cena teatral produz, então, certa indeterminação na partilha das identidades e das atividades - dos modos do ser e do fazer – que será nociva ao equilíbrio da cidade, na medida em que essa retira sua harmonia e sua justiça do princípio de que a cada um cabe realizar apenas uma única atividade: aquela apropriada às capacidades que a natureza lhe concedeu.

Se, na *República*, o poema e a cena teatral incorporam à comunidade a simulação do saber, a corrupção do caráter e a equivocidade imprópria de um homem duplo ou múltiplo³⁷, a pintura, por sua vez, será associada, no *Fedro*, à palavra escrita no modo com que ambas circulam pela cidade incapazes de distinguir a quem devem ou não se dirigir e o que devem ou não falar. Como pontua Rancière, pintura e palavra escrita são tomadas aí como superfícies de *signos*

³³ Platão, *A República* (Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014), p. 120 (395 d).

³⁴ Cf. Jacques Rancière, *A partilha do sensível* (São Paulo: Editora 34, 2012), pp. 17 – 18.

³⁵ Platão, *A República* (Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014), p. 74 (370 c).

³⁶ *Ibid.*, p. 116 (393 c).

³⁷ Cf. Platão, *A República* (Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014), p. 124 (397 e).

mudos.³⁸ O que elas possuem de terrível, no dizer socrático, é o fato de que apesar das imagens e discursos que carregam sobre si parecerem vivos, estão de fato mortos.³⁹

Decorre daí que ambas falam, ao mesmo tempo, sempre menos e mais do que o apropriado. Menos, porque são incapazes de adaptar o que dizem às circunstâncias com que se deparam, estão condenadas a rolar por toda parte invariavelmente iguais e incapazes de defender aquilo que afirmam. Mais, porque não podem jamais fazer calar a inteireza daquilo que dizem, circulam indistintamente entre aqueles a quem lhes compete tudo falar e aqueles a quem seria apropriado menos ou nada dizer.⁴⁰

Em oposição ao embaralhamento dos modos adequados de circulação do sentido levado a cabo pelos signos mudos da palavra escrita e da pintura, o diálogo platônico irá contrapor o discurso vivo e animado do método dialético, capaz de circular em consonância com a partilha harmônica da cidade.

O que a palavra viva é capaz de realizar é a sintonização da circulação de significações com a distribuição adequada dos tempos e dos espaços da comunidade: o tempo de dizer deve ser diferenciado do tempo de calar, assim como o espaço em que se manifestar é outro em relação àquele em que se aquietar. Também a partilha das capacidades deve determinar as distribuições de uso da palavra. O filósofo deverá, então, dispor as sementes de seus discursos de acordo com a distinção da fertilidade das almas de seus discípulos, fazendo o complexo se harmonizar com o complexo e o simples ir ao encontro do simples.⁴¹

O que a polêmica platônica contra a pintura, o poema e a cena, assim como sua distinção entre signos mudos e palavras vivas estabelece não são princípios teóricos abstratos e invariáveis a partir dos quais Rancière constrói as molduras de um sistema de classificação. Trata-se, em primeiro lugar, de reconhecer simplesmente - e de acordo com o próprio conceito de regimes de identificação -

³⁸ Cf. Jacques Rancière, *A partilha do sensível* (São Paulo: Editora 34, 2012), p. 18.

³⁹ Cf. Platão, *Fedro* (São Paulo: Editora 34, 2016), p. 195 (275 d).

⁴⁰ Cf. *Ibid.*, p. 195 (275 d – e).

⁴¹ Cf. *Ibid.*, pp. 201 - 202 (277 b – c).

que uma pintura, um poema ou uma cena não existem nunca separados das ideias e dos discursos que interpretam o que eles são e aquilo que fazem.

Dentro dessa perspectiva, não há uma essência da pintura, do poema, da cena teatral ou de qualquer tipo de prática da arte que possa ser identificada de maneira trans-histórica. Existem modalidades de olhares, discursos, afetos e pensamentos que se entrecruzam com essas práticas e as informam, constituindo uma rede de significações a partir da qual se torna possível buscar compreender como, de maneiras diferentes em diferentes contextos, tais práticas adquirem alguma identidade. A pintura, por exemplo, “não é somente uma arte, no sentido de um saber-fazer compartilhado que produz obras chamadas pinturas, ela é uma ideia da potência do visível e das mutações de sua relação com a ordem das significações”.⁴²

Nesse sentido, Rancière retira de seu encontro com o pensamento platônico pontos de apoio fundamentais para delinear os contornos do que ele próprio denomina regime ético de identificação. Em parte, esses contornos definem-se, como já afirmamos, por uma tendência à valorização da coadunação das práticas artísticas a uma força de vivificação harmônica e imediata da comunidade. Em parte, como vimos igualmente, definem-se também por uma tendência à associação do que podemos chamar de uma “distância representativa” à simulação, à passividade e à ignorância.

Assim, por exemplo, à comunidade de espectadores-sofredores, cindidos pela distância - tanto de si mesmos quanto da verdade - imposta na mediação mimética da cena teatral,⁴³ Platão opôs, nas palavras de Rancière, a potência harmônica do coro e seu desenho de uma “comunidade coreográfica na qual ninguém permanece como espectador imóvel, na qual cada um deve mover-se segundo o ritmo comunitário, fixado pela proporção matemática (...)”.⁴⁴

O desejo de supressão da cena teatral ou da distância representativa em proveito da constituição do corpo coletivo de uma comunidade que manifesta sua

⁴² 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. 167.

⁴³ Cf. Platão, *A República* (Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014), pp. 469 - 471 (605 a – e).

⁴⁴ Jacques Rancière, *O espectador emancipado* (São Paulo: Martins Fontes, 2012), p. 11.

própria potência de maneira imediata, característico dos modos de funcionar do regime ético, não se restringe, entretanto, à antiguidade clássica.

Em 1758, por exemplo, Rousseau se pronunciou publicamente, em sua *Carta a D'Alembert sobre os espetáculos*, contra a sugestão do *philosophe* de que fosse construído um teatro voltado a encenações de comédias em Genebra, no intuito de aprimorar o gosto dos habitantes da pequena cidade. No verbete da *Encyclopédie* dedicado à terra natal de Rousseau, publicado no ano anterior, Alembert havia sugerido que a instituição de tal trupe cômica, desde que sob os cuidados de leis severas e bem executadas, poderia servir a propósitos educativos e ajudar a formar o caráter dos genebrinos.

Em um contexto iluminista marcado pela valorização da expressividade da cena dramática como potencial fornecedora de modelos de comportamento virtuoso para um público burguês, Rousseau contrapôs a pretensão edificante do teatro à descrição do dispositivo palco-plateia como produtora de “espetáculos exclusivos, que enclausuram algumas poucas pessoas em uma caverna escura, mantendo-as quietas e imóveis, no silêncio e na inação”.⁴⁵ Além disso, o teatro não teria nenhum poder de realmente transformar sentimentos ou costumes, sendo inúteis as boas intenções dos autores dramáticos em condenar ou ridicularizar os vícios de seus personagens e assim inspirar a boa moralidade cívica de seus espectadores.⁴⁶ Nos termos de Rancière, entre “a produção de imagens, gestos ou palavras e a percepção de uma situação que empenhe pensamentos, sentimentos e ações dos espectadores”⁴⁷, não haveria a garantia de nenhum *continuum*, de nenhuma relação estável afiançando a conquista do efeito desejado.

No entanto, não decorre daí que Rousseau tenha simplesmente condenado em sua *Carta* todo tipo de espetáculo. De fato, nela, em detrimento dos dramas encenados no interior de teatros para o olhar passivo de um público restrito, o filósofo descreveu seu ideal de festivais cívicos públicos, realizados ao ar livre e sob o céu aberto, nos quais o objeto do espetáculo seria a própria reunião do povo,

⁴⁵ Jean-Jacques Rousseau, “Lettre à M. d’Alembert”. In: Jean-Jacques Rousseau, *Collection complete des oeuvres: tomo 6* (Genova: 1782), p. 594.

⁴⁶ Cf. *Ibid.*, pp. 443 - 444.

⁴⁷ Jacques Rancière, *O espectador emancipado* (São Paulo: Martins Fontes, 2012), p. 54.

a apresentação da cidade a si mesma por meio da celebração conjunta de um movimento uníssono:

Plante no meio de uma praça uma estaca coroada de flores, reúna o povo e você terá um festival. Melhor ainda: transforme os espectadores eles mesmos no espetáculo, torne-os atores eles mesmos, faça com que cada um se enxergue e se ame nos outros, de maneira que todos sejam melhores unidos.⁴⁸

Os modos de funcionamento do regime ético não deixam de formular então, de acordo com Rancière, certo modelo de eficácia política para as práticas artísticas. Esse modelo consiste na busca de uma supressão das distâncias que separam o corpo político dele mesmo e implica que as eventuais distâncias que as próprias práticas artísticas tendem a produzir - distância entre o artista e o seu público ou entre a cena da representação e a cena da vida pública, por exemplo – sejam revertidas o mais possível em favor de uma relação imediata da comunidade com algum tipo de potência ou de prática coletiva. Nesse sentido, Rancière irá falar em uma *immediatez ética*, fazendo alusão justamente a esse “modelo de arte que deve suprimir-se a si mesma” em favor de uma anulação da “separação entre arte e vida”.⁴⁹

Como estamos vendo, esse modelo de eficácia pode ser reivindicado a partir de pressupostos consideravelmente variados. Ele pode existir, por exemplo, tanto em nome de uma harmonização dos ritmos e hierarquias da *polis* com as proporções matemáticas que regem os ciclos perfeitos e eternamente imutáveis do *kosmos*, conforme a apologia do coro platônico, quanto em nome de uma manifestação da bondade natural dos homens em oposição à corrupção de seus costumes engendrada por suas instituições sociais, conforme o modelo de festival cívico rousseauiano.

O conceito de regimes não remete, portanto, a axiomas imutáveis que se repetem perpetuamente, sem variações. Da mesma maneira, o apelo à *immediatez ética* não se restringe necessariamente a discursos teóricos e nem resulta em posições sempre tão claras em favor da supressão pura e simples de determinadas

⁴⁸ Jean-Jacques Rousseau, “Lettre à M. d’Alembert”. In: Jean-Jacques Rousseau, *Collection complete des oeuvres: tomo 6* (Genova: 1782), p. 594.

⁴⁹ Jacques Rancière, *O espectador emancipado* (São Paulo: Martins Fontes, 2012), p. 56.

práticas artísticas. Ele existe apenas em contextos históricos concretos, podendo vir a animar obras, tendências ou movimentos artísticos e se somar a concepções que, dentro da paisagem construída pelo conceito de regimes, se aproximam dos modos de funcionar dos regimes poético ou estético.

Assim, segundo Rancière, o empenho na construção de um *ethos* coletivo por meio da supressão das formas da arte e de suas imagens em favor da construção de novas formas de vida poderia ser tomado como uma das marcas das vanguardas históricas. Os programas do futurismo e do construtivismo, por exemplo, implicariam em um desejo do “fim da imagem” no sentido de um devir-vida da arte, de uma abdicação da mediação ou da especificidade da arte em favor da propagação de uma potência que se alastrasse e se confundisse com as novas formas da vida moderna.⁵⁰

Certamente não existe aí, como na polêmica platônica, nem a proscrição de práticas e nem a valorização de uma partilha rigorosa dos usos do espaço e do tempo - ou do saber e do não-saber - adequados às partes de uma comunidade. Mas existe a tentativa de invenção de uma espécie de sinfonia de movimentos, formas, ritmos e cores que se misturaria às novas invenções tecnológicas e às novas invenções da vida coletiva.

As práticas artísticas se disseminariam então, por exemplo, em direção à velocidade de carros ou aviões, à fluidez vibrante da energia elétrica, ao crepitar das metralhadoras nos campos de guerra, ao dinamismo tipográfico de pôsteres de propaganda, à experimentação com processos e materiais fabris ou à edificação de monumentos arquitetônicos. Ao invés da distância imposta pelas práticas artísticas, estaria em cena aí o ideal de uma arte “que se realiza ao suprimir-se, que extingue o distanciamento da imagem para identificar seus procedimentos às formas de uma vida inteiramente em ato, e que não separa mais a arte do trabalho ou da política”.⁵¹

Nesse sentido, talvez possamos dizer que o encontro da imediatez ética com a experimentação estética faria o “coro vanguardista” ser animado tanto por um movimento de criação de formas novas quanto por um desejo de abdicação das singularidades dessas formas em favor da implementação de um mundo novo, um

⁵⁰ Jacques Rancière, *O destino das imagens* (Rio de Janeiro: Contraponto, 2013), pp. 28 - 30.

⁵¹ *Ibid.*, p. 28.

mundo por vir, habitado também por uma vida nova. Entretanto, segundo Rancière, esse projeto vanguardista de um devir-vida da arte teria encontrado seu limite no confronto concreto com as forças políticas da época:

Esse fim das imagens (...) ficou para trás, mesmo que arquitetos, urbanistas, corógrafos ou homens de teatro por vezes ainda persigam esse sonho em menor escala. Ele se encerrou quando os poderes aos quais esse sacrifício das imagens era ofertado tornaram bastante claro que não tinham nenhum interesse em artistas construtores, que eles mesmos se encarregavam da construção e solicitavam aos artistas, precisamente, apenas imagens, entendidas num sentido bem circunscrito: ilustrações que encarnassem seus programas e palavras de ordem.⁵²

O sonho de realização de uma forma de arte total, por meio da supressão das distâncias contemplativas instituídas pelas práticas artísticas e em favor da constituição de um *ethos* coletivo atravessado pelos ritmos da modernidade, não representa a única maneira com que alguns dos modos de funcionar do regime ético animaram o campo artístico no século XX. Como veremos mais à frente, a promessa de constituição de uma vida nova, desvinculada das hierarquias que regem as configurações das formas de experiência sensível cotidiana e propensa a ser vivenciada em comum, não deixa de ser parte importante da própria identificação estética da arte.

Entretanto, podemos dizer que o que a noção de uma imediatez ética denota é, em primeiro lugar, a intenção de que sejam descartadas concretamente distâncias e equívocos na relação com as práticas artísticas que serão tomadas como intrínsecas à experiência estética da arte. Além disso, essa intenção surge como parte de um diagnóstico mais amplo, que relaciona de modo mais ou menos direto a experiência do espectador a uma posição de distância (tanto de si quanto do corpo social), passividade e ignorância.

Nesse sentido, o que eventualmente se reivindicará dentro dessa perspectiva é que as práticas artísticas suprimam a si mesmas e busquem instituir não apenas linhas desviantes de subjetivação - novos modos de sentir e de experimentar certos usos do espaço e do tempo que rompam com a organização ordinária dessas formas

⁵² Jacques Rancière, *O destino das imagens* (Rio de Janeiro: Contraponto, 2013), p. 30.

da sensibilidade - mas intervenções imediatas em certo estado de coisas - possivelmente por meio da realização concreta de uma mobilização do público visado por determinada obra. Esse tipo de reivindicação esteve bastante presente em discussões sobre uma potencial relevância política da arte ao longo do século XX, e de certa forma não deixa de se manifestar, ainda que certamente em outro tom, em discussões contemporâneas.⁵³

Não se trata, aqui, de tornar equivalentes os modos de funcionar do regime ético com esse tipo de reivindicação. O ponto a ser ressaltado é que certa possibilidade de eficácia política da arte costuma ser pensada, ao menos em parte, em função da eliminação das mediações das práticas artísticas e da supressão das distâncias internas a uma comunidade, em favor de uma ativação ou mobilização direta de energias e da configuração de uma topografia sensível da qual todos tomem parte conjuntamente, de maneira igual, consonante.

Dentro da terminologia de Rancière, os modos de funcionamento do regime ético podem, então, ser aproximados à formação de um *consenso*. Como explica Rancière, pela noção de consenso ele não está se referindo a um acordo racional entre indivíduos ou grupos sociais, no intuito de, por uma negociação arbitrada, obter para cada uma das partes envolvidas em um impasse a melhor solução possível, sem que seja necessário recorrer a um conflito.⁵⁴

A ideia de consenso remete aqui, na realidade, à descrição de uma modalidade específica de regime do sensível. Tal modalidade se caracteriza pelo “acordo entre sentido e sentido, ou seja, entre um modo de apresentação sensível e um regime de interpretação de seus dados”.⁵⁵ Conforme complementa Rancière,

⁵³ Em *Bad News Day: Art, Criticism, Emergency*, Hal Foster realiza um rápido balanço nos percursos de certa tradição da arte crítica entre a queda do muro de Berlim e os dias de hoje. Aí, ele declara também sua defesa do que identifica como uma arte de vanguarda contemporânea, ressaltando que tal vanguarda consistiria não mais em um posicionamento artístico de inovação radical e nem de resistência por meio da recusa em se contaminar com um entorno, mas em uma prática “que é imanente de maneira cáustica”. Escreve ele: “Longe de heroica, ela não finge que possa romper absolutamente com a velha ordem ou criar uma ordem nova; ao invés disso ela busca mapear fraturas que já existam dentro da ordem dada, no intuito de pressioná-las ainda mais, mesmo de ativá-las de alguma maneira. Longe de falecida, essa vanguarda segue viva e bem hoje em dia”. Cf. Hal Foster, *Bad News Day: Art, Criticism, Emergency* (Londres e Nova Iorque: Verso, 2015, Edição digital), p. 11.

⁵⁴ Cf. Jacques Rancière, *O descentendimento: política e filosofia* (São Paulo: Editora 34, 1996), p. 105.

⁵⁵ Jacques Rancière, *O espectador emancipado* (São Paulo: Martins Fontes, 2012), p. 67.

uma articulação consensual do sensível implica a pressuposição de que “quaisquer que sejam nossas divergências de ideias e aspirações, percebemos as mesmas coisas e lhes damos o mesmo significado”.⁵⁶

Um consenso favorece, então, a dissipação de uma heterogeneidade em uma configuração de sentido, o estreitamento de uma possibilidade de variação nas relações entre aquilo que se vê em determinada paisagem sensível e aquilo que se diz, se pensa ou se sente diante de tal paisagem. Ele consiste na tendência à naturalização de uma partilha do sensível, na potencial supressão das diferenças, das divisões que inevitavelmente fazem parte dela.

Trata-se da constituição de uma organização das relações entre sentido e sentido *a partir da qual* eventuais diferenças poderão ser dirimidas, mas a qual ela mesma não chega a ser colocada em questão. A noção de consenso, conforme a fórmula Rancière, consiste, então, em um regime de organização da experiência sensível que se pauta pela assunção de uma equalização harmônica dos modos de ver e de dizer, dos usos do espaço e do tempo em uma comunidade: uma sensorialidade comum, compartilhada de maneira idêntica por todos.

Conforme vimos em nosso capítulo anterior, parte importante do percurso intelectual de Rancière consistiu em estudar os processos de subjetivação política dos trabalhadores franceses no século XIX. Ali, o que se tornou patente para Rancière foi o fato de que tal subjetivação consistiu, em grande medida, em produzir aparecimentos imprevistos na cena pública, a partir da evidenciação de uma capacidade de fazer usos do espaço e do tempo considerados impróprios para as funções associadas a certas identidades. Consistiu, portanto, ao menos em parte, na capacidade de produzir *dissensos*, diferenças e reconfigurações nas relações entre sentido e sentido, fraturas nos modos previstos de participação em uma partilha do sensível. A apropriação de usos do tempo, modos de dispor o corpo em um espaço, modalidades de emprego das palavras e tipos de olhares imprevistos ou impróprios são todos elementos que fizeram parte da construção de mundos sensíveis equívocos, dissensuais em relação ao mundo do qual faziam parte até então aqueles trabalhadores.

⁵⁶ Ibid., p. 67.

Dessa maneira, tomados em termos um pouco abstratos, os modos de funcionar do regime ético e seu modelo de eficácia política imediata tendem a produzir o tipo de configuração de sentido que passa ao largo justamente do que Rancière entende como uma possibilidade de subjetivação política. Eles implicam um desejo ou uma suposição de constituição de uma comunidade a partir de um princípio de organização comum a todos, do qual todos tomariam parte de maneira apropriada. Ocorre que esse tipo de constituição, na qual é pressuposta ou visada a “inclusão de todas as partes e de seus problemas”⁵⁷, ignora a possibilidade de “subjetivação política de uma parcela dos sem-parcela, de uma contagem dos incontados”.⁵⁸

Não se trata exatamente de que os modos de funcionar do regime ético sejam contraditórios em relação ao desejo de questionamento de um estado de coisas, mas que esse questionamento tende a se dar aí a partir de um solo comum que não é ele mesmo polemizado ou reconfigurado. Assim, esse tipo de concepção das práticas artísticas se define por pensá-las em função do modo como elas afetam diretamente uma comunidade, e a partir de então valorizar certo princípio de harmonização ou de reparação que convida à própria supressão ou desvalorização da singularidade das práticas, de suas capacidades de produzir novas relações entre modos de apresentação sensível e regimes de significação, de interpretação de dados.

É nesse sentido que os modos de funcionar do regime ético podem ser associados à consolidação de um consenso: não apenas por visarem à equalização das relações entre as partes de uma comunidade, mas também por passarem ao largo de uma possibilidade de reconfiguração das formas de experiência sensível disseminadas, da paisagem pressuposta a partir da qual eles se instituem.

É justamente a abertura desse tipo de possibilidade que Rancière vincula à identificação estética da arte: uma possibilidade de redistribuição das relações entre apresentações sensíveis e significações, de embaralhamento nos modos de circulação do sentido em uma comunidade, de maneira que os lugares apropriados ou previstos para o funcionamento de tal comunidade eventualmente se desloquem. Antes de examinarmos de que maneira essa possibilidade veio a se constituir e qual

⁵⁷ Jacques Rancière, *O desentendimento: política e filosofia* (São Paulo: Editora 34, 1996), p. 117.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 117.

a possível relevância política dela, precisamos discutir os modos de funcionamento do segundo regime de identificação descrito por Rancière, o *regime poético das artes*.

3.3 O regime poético

Ao falar em um regime poético de identificação das artes, Rancière está aludindo a um sistema de classificação dentro do qual as práticas artísticas são identificadas e diferenciadas das demais práticas sociais a partir de critérios objetivos e relacionados a um modo de produção específico, uma maneira de fazer. Esse modo de identificação e de diferenciação isola certas práticas e os produtos - ou as obras - realizados por elas dos sistemas de verificação que incidem habitualmente sobre os modos de fazer de uma comunidade.

Compreende-se aí, assim, que determinados objetos e modos de fazer não devem ser questionados a partir de perguntas sobre sua constituição ontológica – seu estatuto de verdade – e nem sobre os tipos de usos que poderiam ser realizados imediatamente a partir deles. Nesse sentido, é estabelecida uma delimitação razoavelmente precisa demarcando um domínio consistente e reconhecido socialmente de objetos e de práticas que deverão prestar contas de sua legitimidade a partir de critérios específicos de inquirição.

O regime poético também é chamado por Rancière de regime *representativo*. Essa segunda denominação se refere à delimitação de tal domínio específico de pertencimento e ao fato de que é a noção de representação – o que a antiguidade greco-latina, o renascimento e a idade clássica⁵⁹ chamarão de *mimesis* ou *imitatio* – que organiza as maneiras de fazer, ver e julgar associadas a ele.⁶⁰ Dentro dos modos de funcionamento do regime poético, um poema, uma escultura ou um quadro, por exemplo, não serão considerados nem como simulacros de um modelo real e nem como emanações de uma potência que os antecede e anima e a qual eles manifestam.

De fato, será instituído aí um domínio de representações dotadas de um estatuto próximo ao que chamamos contemporaneamente de ficcional. O que tais

⁵⁹ Por “idade clássica” nos referimos ao período da história cultural europeia que costuma ser datado de meados do século XVII até fins do século XVIII.

⁶⁰ Cf. Jacques Rancière, *A partilha do sensível* (São Paulo: Editora 34, 2012), pp. 30 – 32.

representações efetuam, portanto, não são simulações ou remissões a um campo ontológico distinto delas, mas a coordenação interna de estruturas de sentido dotadas de uma racionalidade e inteligibilidade próprias, dispostas em um espaço-tempo determinado e, ainda que verossímil, subtraído à distinção imediata entre o verdadeiro e o falso.⁶¹

Os modos de funcionamento do regime poético costumam ser discutidos por Rancière por meio de referências a alguns contextos privilegiados. Entre eles, podemos citar a *Poética* aristotélica; a tradição retórica clássica; a reivindicação renascentista do status de arte liberal para a pintura; a consolidação dos sistemas de belas-letas e de belas-artes ao longo dos séculos XVII e XVIII (com suas normatizações de modos de composição poética, retórica e pictórica) e a pretensão moralizante da cena teatral durante o mesmo período.⁶²

Entretanto, é válido lembrar que Rancière alonga seu campo de diálogos sobre o regime poético para além dos limites de fins do século XVIII. Entre diversos exemplos possíveis de serem citados, são discutidos por ele, também dentro desse contexto, a recepção crítica de romances realistas ou românticos franceses ao longo do século XIX⁶³, a incorporação, pela arte do cinema, do sistema de encadeamentos narrativos típico do enredo poético clássico⁶⁴ e a presença, no universo da arte contemporânea, de estratégias artísticas orientadas à produção de modelos de comportamento político subversivo em um contexto de globalização do capitalismo.⁶⁵

A abrangência das referências aí reunidas torna claro o fato de que seria incoerente tentarmos realizar uma descrição exaustiva dos modos de funcionamento do regime poético, como, aliás, também dos regimes ético ou estético. Podemos, entretanto, destacar aquelas que nos parecem ser suas características mais

⁶¹ Cf. *Ibid.*, p. 53.

⁶² Todas as referências citadas, exceto a última, podem ser encontradas nos dois textos em que há uma caracterização um pouco mais sistemática do regime poético. São eles: Jacques Rancière, *A partilha do sensível* (São Paulo: Editora 34, 2012) e Jacques Rancière, *Mute speech: literature, critical theory and politics* (Nova Iorque: Columbia University Press, 2011). A referência à pretensão pedagógica do teatro no século XVIII se encontra em Jacques Rancière, *O espectador emancipado* (São Paulo: Martins Fontes, 2012).

⁶³ Cf. por exemplo: Jacques Rancière, *Aisthesis: scenes from the aesthetic regime of art* (Londres e Nova Iorque: Verso, 2013), pp. 39 – 53.

⁶⁴ Cf. por exemplo: Jacques Rancière, *A fábula cinematográfica* (Campinas: Papirus, 2013).

⁶⁵ Cf. Jacques Rancière, *O espectador emancipado* (São Paulo: Martins Fontes, 2012), pp. 51 – 81.

importantes e, ao mesmo tempo, assinalar como, por meio de sua delimitação, Rancière também pretende colocar em relevo, por contraste, quais seriam as particularidades mais significativas do regime estético.

Desse modo, além da delimitação de um campo relativamente autônomo de objetos e de práticas a partir de uma diferenciação pragmática entre maneiras de fazer, podemos dizer que o que o regime poético pressupõe é uma relação de continuidade estável entre o contexto produtivo de determinadas obras e o contexto receptivo no qual tais obras serão apreendidas. É tanto nesse sentido de demarcação de um domínio dotado de certos fundamentos legislativos particulares quanto de uma mediação entre faculdades humanas produtivas e receptivas que Rancière compreende a operatividade da noção de *mimesis* dentro do regime poético:

A *mimesis* é, de fato, aquilo que distingue o saber fazer do artista do saber fazer do artesão ou do ator de variedades [*amuseur*]. As belas-arts são chamadas assim porque as leis da *mimesis* definem aí uma relação regulamentada entre uma maneira de fazer – uma *poiesis* – e uma maneira de ser – uma *aisthesis* – que é afetada por ela.⁶⁶

Portanto, nesse contexto, a *mimesis* não consistiria em um princípio de obrigação submetendo certas artes à produção de semelhanças em relação a um modelo prévio. Ela consistiria, na realidade, em um princípio de estabilização entre modos de produção de presenças sensíveis e modos de interpretação de dados a partir do qual se estabelece um critério de divisão no interior das práticas humanas. Assim, a *mimesis*, antes de ser uma força de constrangimento, é “o vinco na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis”.⁶⁷

Segundo Rancière, esse princípio de estabilização entre uma *poiesis* e uma *aisthesis* através da mediação mimética depende, por sua vez, de certa concepção também razoavelmente estável do que seja a própria natureza humana. Ou seja: é apenas porque se supõe a possibilidade de prever e antecipar os efeitos de

⁶⁶ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique* (Paris: Galilée, 2004), p. 16.

⁶⁷ Jacques Rancière, *A partilha do sensível* (São Paulo: Editora 34, 2012), p. 31.

determinadas formas sensíveis sobre a sensibilidade humana que as maneiras adequadas de produzir tais formas podem ser objeto de uma regulação.⁶⁸

Assim, concretamente, tal concepção da *mimesis* de fato dará origem a um conjunto de regras gerais relativamente rigorosas determinando os modos de produção das práticas artísticas e a maior garantia possível de que os efeitos desejados – como a produção ou purgação de afetos e a exaltação ou condenação de valores morais - sejam alcançados no momento de recepção das obras.

O que essas regras estabelecem, entretanto, não é exatamente o imperativo de que determinadas práticas artísticas produzam objetos semelhantes ao “mundo real”, mas a regulação de uma partilha bem ordenada e hierárquica da experiência sensível. Ao examinarmos alguns aspectos dessa partilha, é importante mantermos em vista um dado fundamental da perspectiva de Rancière: trata-se do fato de que, para ele, tal partilha poética ou representativa do tecido sensível ficcional se estabelece a partir de uma relação de “analogia global com uma hierarquia global das ocupações políticas e sociais”.⁶⁹ Assim, o pressuposto poético de uma natureza humana não se restringe a um empenho de estabilização nos modos de produção e recepção de formas sensíveis, não se restringe ao campo da sensibilidade, mas se vincula a uma visão hierárquica da sociabilidade e politicidade humana.

Mesmo lembrando que Rancière evita abordagens excessivamente esquemáticas e generalizantes dos modos de funcionamento de cada regime, é possível afirmar que uma regulação fundamental da experiência sensível estabelecida pelo regime poético diz respeito a uma relação específica entre o dizível e o visível. Dentro dessa relação, a palavra ou o discurso possuem precedência sobre a figura ou a imagem.⁷⁰ Como coloca Rancière, os modos de funcionamento do regime poético implicam em uma “relação de subordinação entre uma função dirigente, a função textual de inteligibilidade, e uma função imageadora colocada a seu serviço”⁷¹. Essa precedência pode ser manifesta de diferentes maneiras em diferentes contextos.

⁶⁸ Cf. Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique* (Paris: Galilée, 2004), p. 16

⁶⁹ Jacques Rancière, *A partilha do sensível* (São Paulo: Editora 34, 2012), p. 32.

⁷⁰ Cf. Jacques Rancière, *O destino das imagens* (Rio de Janeiro: Contraponto, 2013), pp. 123 – 128.

⁷¹ *Ibid.*, p. 49.

Na *Poética*, por exemplo, das seis partes que compõem uma tragédia – o enredo, o caráter, a elocução, o pensamento, o espetáculo e a melopeia – será ao enredo que Aristóteles atribuirá a função prioritária e essencial.⁷² Assim, leremos no que chegou até nós do texto aristotélico que é o enredo, entendido aí, *grosso modo*, como a representação de uma ação humana por meio da concatenação sequencial e adequadamente ordenada de fatos submetidos a princípios de causalidade lógica, unidos por critérios de verossimilhança e necessidade, que constitui como que a alma de uma tragédia.⁷³

Essa organização sistemática de fatos se efetua na tessitura de uma trama, na composição de uma história organicamente orquestrada e coesa, provida de início, meio e fim que não sejam escolhidos e nem se sucedam ao acaso, mas harmoniosamente ordenados e cuja duração deve ser a suficiente para expressar a passagem de um estado inicial a um estado final, seja da adversidade do herói à sua prosperidade, ou, inversamente, de sua prosperidade à sua adversidade, e é esse o trabalho do poeta trágico por excelência.⁷⁴

Tanto é assim que, para Aristóteles, mesmo sem assistir à encenação de um enredo bem composto, apenas lendo ou ouvindo o desenrolar de seus acontecimentos, deveríamos ser tomados pelos sentimentos próprios a serem suscitados na audiência de uma tragédia e cuja uma de suas finalidades - além da própria composição adequada do enredo - é a purgação: o pavor e o compadecimento.⁷⁵ Do mesmo modo, o efeito visual do espetáculo será considerado, dentre as seis partes da tragédia, a que menos se relaciona à arte propriamente poética, sendo a sua realização concreta sequer considerada parte da atividade do autor do enredo.⁷⁶

Essa precedência do dizível sobre o visível, ainda dentro do contexto da *Poética*, pode ser alargada e associada a um privilégio da inteligibilidade sobre a sensibilidade. Assim, o enredo trágico, de modo a realizar adequadamente a representação de uma ação humana “de caráter elevado, completa e de certa

⁷² Cf. Aristóteles, *Poética* (São Paulo: Editora 34, 2015), pp. 71 - 81 (1449 b20 – 1450 a20).

⁷³ Cf. *Ibid.*, p. 83 (1450 a40).

⁷⁴ Cf. *Ibid.*, pp. 89 – 95 (1450 b20 – 1451 a15).

⁷⁵ Cf. *Ibid.*, p. 117 (1453 b4).

⁷⁶ Cf. *Ibid.*, pp. 87 - 89 (1450 b15 - b20).

extensão”⁷⁷, conforme a famosa definição aristotélica, deverá colocar de lado a desordem empírica dos dados sensíveis - o relato imediato dos fatos conforme eles se sucedem fortuitamente, um depois do outro – e submetê-los a um regulamento interno a partir do qual eles sejam dispostos de maneira lógica e causal – dotados de uma racionalidade ordenada e específica.

É nesse sentido que Aristóteles afirmará que a poesia é mais filosófica do que a história.⁷⁸ A primeira tem relação com a generalidade das coisas, remete à ordem da totalidade, fala do que pode ocorrer, no sentido do que é verossímil: provável, frequente, razoável de se esperar, próximo ao universal. A segunda, por sua vez, faz referência à casualidade dos acontecimentos concretos, remete à ordem da particularidade, fala do que ocorreu de fato, segue atrelada ao terreno confuso das singularidades. A descrição do enredo trágico aristotélico determina, portanto, um modelo de racionalidade que necessariamente descarta presenças supérfluas e institui uma noção de totalidade ficcional orgânica e inteligível, plena e coesa.⁷⁹

Podemos encontrar na reivindicação aristotélica de que a *mimesis* trágica de uma ação humana se vincule a esse modelo de racionalidade um exemplo de como Rancièr associa os modos de funcionamento do regime poético a um modelo político e social hierárquico. Nesse sentido, ele irá afirmar:

O poema, segundo Aristóteles, é uma organização de ações. Mas a ação não é simplesmente o ato de fazer algo. É uma categoria organizadora de uma divisão hierárquica do sensível. Segundo essa divisão, há homens ativos, homens que vivem ao nível da totalidade porque são capazes de conceber grandes fins e de tentar realizá-los enfrentando outras vontades e golpes do acaso. E há homens que simplesmente veem as coisas lhes acontecer, uma depois da outra, porque vivem na simples esfera da reprodução da vida cotidiana e porque suas atividades são, pura e simplesmente, meios para assegurar essa reprodução. Esses últimos são chamados de homens passivos ou “mecânicos”, não por não fazerem nada, mas apenas por não fazerem nada além do fazer, sendo excluídos da ordem dos fins que é a da ação.⁸⁰

⁷⁷ Aristóteles, *Poética* (São Paulo: Editora 34, 2015), p. 71 (1449 b25).

⁷⁸ Cf. *Ibid.*, p. 97 (1451 b7).

⁷⁹ Cf. *Ibid.*, p. 95 (1451 a30 - a35).

⁸⁰ Jacques Rancièr, *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna* (São Paulo: Martins Fontes, 2017), p. 21.

A revalorização aristotélica da *mimesis* poética se sustentaria, assim, em determinadas diferenciações hierárquicas que espelhariam uma visão também hierárquica da organização política e social da *polis*. Dentro dessa visão, existem modos de viver que se pode escolher livremente, independente da coação das necessidades materiais, e modos de viver nos quais se está condenado a abrir mão da liberdade de movimentos e atividades, respondendo diretamente às exigências de preservação da própria vida. Os primeiros são reservados àqueles que podem fazer da finalidade de suas vidas a dedicação aos prazeres sensíveis do corpo, aos assuntos políticos da *polis* ou à contemplação filosófica das coisas eternas. Os segundos são relegados a pessoas como escravos, artesãos e mercadores: aqueles que permanecem vinculados meramente à esfera repetitiva da reprodução material da vida cotidiana.⁸¹

A regulagem representativa entre o dizível e o visível se desdobraria, portanto, dentro da aproximação que Rancière efetua da *Poética*, em uma partilha tanto entre a inteligibilidade e a sensibilidade quanto entre a atividade e a passividade. Essas engrenagens de articulação do tecido sensível ficcional existiriam, ao mesmo tempo, articuladas tanto a uma diferenciação social entre homens ativos e homens passivos quanto a uma ideia de que a ação política se define pela sua inteligibilidade, pela capacidade de conceber e produzir grandes fins por meio de atos voluntários. Esse mesmo tipo de regulagem representativa definiria também, para Rancière, o regime de articulação da experiência sensível no qual a pintura renascentista, com sua redescoberta do efeito ilusionista de uma terceira dimensão pictórica, veio a se inserir:

A reprodução da profundidade óptica foi relacionada ao privilégio da *história*. Participou, no Renascimento, da valorização da pintura, da afirmação de sua capacidade de captar um ato de palavra vivo, o momento decisivo de uma ação e de uma significação. A poética clássica da representação quis, contra o rebaixamento platônico da *mimesis*, dotar o “plano” da palavra ou do “quadro” de uma vida, de uma profundidade específica, como manifestação de uma ação, expressão de uma interioridade ou transmissão de um significado.⁸²

⁸¹ Cf. Hanna Arendt, *A condição humana* (Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014), pp. 15 -16.

⁸² Jacques Rancière, *A partilha do sensível* (São Paulo: Editora 34, 2012), pp. 21 - 22.

Nesse trecho, Rancièrre reafirma sua concepção de que a *mimesis* representativa não se define por uma demanda de reprodução fidedigna da experiência perceptiva, mas faz parte de uma engrenagem de organização da experiência sensível. Assim, a redescoberta renascentista do espaço pictórico ilusionista não será compreendida por ele, fundamentalmente, como consistindo na conquista de um efeito visual naturalista. A adoção da perspectiva linear e a consequente impressão de profundidade ampliando a superfície pictórica serão tomadas, na realidade, como respostas ao rebaixamento originalmente platônico da *mimesis* e ao privilégio concedido à palavra viva frente aos signos mudos da palavra escrita e da pintura.

Essa resposta teria passado, em parte, pelo empenho em associar a superfície supostamente muda da pintura aos campos retóricos e poéticos da persuasão, da comoção, da instrução, da ação significativa e da história inteligível. O quadro renascentista perspectivado adquire, portanto, uma *legibilidade* nova e com isso uma também nova capacidade de criar *cenários*. Os pintores, agora, são capazes de dispor personagens e acontecimentos dentro de um espaço ficcional, compondo uma espécie de narrativa visual dramatizada.

De fato, Leon Battista Alberti, o arquiteto e humanista florentino a quem se atribui a primeira sistematização teórica dos métodos construtivos da perspectiva linear - em seu tratado *Della Pittura* (1435) -, foi também o introdutor, dentro do mesmo tratado, do próprio conceito de *composição* em um contexto pictórico. Pela noção, o humanista italiano descrevia o processo pelo qual o momento mais importante na realização de uma pintura - a escolha da *istoria* (o tema narrativo a ser representado) - ganhava expressão plástica através da composição de formas visuais ordenadas de maneira específica.⁸³

Segundo sua concepção, a história de um quadro deveria ser composta por meio da apresentação de “corpos” (os personagens representados) formados por “membros” (as partes de cada corpo) que, por sua vez, adquiririam sua impressão de substancialidade através de jogos cromáticos e efeitos visuais de sombra e luz.

⁸³ Cf. Christopher Braider, “Ut pictura poesis”. In: Glyn P. Norton (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism: Vol III – The Renaissance* (Nova Iorque: Cambridge University Press, 1999), p. 171.

Esse tipo de análise da realização de uma pintura, em que seu processo de fatura era decomposto em três “partes” sequenciais, emulava diretamente, ainda que com outras denominações, as três etapas clássicas de elaboração de um discurso retórico: a *inventio* (concepção e escolha do tema), a *dispositio* (organização das partes do discurso) e a *elocutio* (escolha dos termos mais persuasivos com vistas à produção do efeito desejado, a ornamentação do discurso).

Assim, na versão pictórica albertiana, a *inventio* (escolha de um tema instigante) era seguida pela *circonscriptione* (esboço das formas visuais adequadas à expressão do tema) e culminava na *receptione di lumi* (o jogo de luz e sombras responsável por conferir às figuras pintadas expressividade). Desse modo, mesmo no caso da atividade de pintores, a *inventio* era considerada a etapa mais importante, estando a disposição espacial das figuras de um quadro e o trabalho de acabamento visual necessariamente submetidos à adequação ao tema narrativo escolhido.⁸⁴

Como acentua Rancière, a redescoberta e revalorização da perspectiva por parte dos pintores renascentistas faz parte, então, de um novo tipo de aproximação corrente entre o ofício de pintores e atividades cultivadas por literatos humanistas, como as artes da retórica e da poesia. Ao longo desse processo, os pintores passarão a reclamar para o ofício da pintura uma potência persuasiva e narrativa nova: um quadro agora deve ser considerado como um objeto apto a narrar ações significativas e expressar a interioridade dos personagens que representa.

Essa capacidade dramática envolve tanto a figuração de gestos legíveis quanto a produção de expressões faciais associadas a conteúdos emocionais específicos. Decorre daí que um pintor poderá produzir, então, modelos de comportamento ético, moral ou político. Conforme Leonardo anotará em seus cadernos, “se um poeta disser que comporá uma ficção dotada de grande significado, o pintor pode fazer absolutamente o mesmo”, e “se a poesia pode

⁸⁴ Cf. Christopher Braider, “The paradoxical sisterhood: ‘ut pictura poesis’”. In: Glyn P. Norton (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism: Vol III – The Renaissance* (Nova Iorque: Cambridge University Press, 1999), p. 171.

produzir o terror nas pessoas criando ficções horrendas, a pintura pode fazer igual, colocando as mesmas coisas em ação diante dos olhos”.⁸⁵

Esse tipo de afirmação de uma potência inteligível da profundidade pictórica se vincula diretamente ao contexto das discussões sobre o caráter liberal ou mecânico da arte da pintura durante o Renascimento. Aproximar a pintura da retórica ou da poesia fazia parte do processo de reivindicação de seu status como arte digna de homens educados, membros da sociedade humanista que começava a se formar na época. É dentro desse espírito que Leonardo anotará em seus cadernos, também, uma resposta aos literatos que se opunham às pretensões humanistas dos pintores:

Se a chamam de mecânica porque é, em primeiro lugar, manual, e porque é a mão que produz o que se acha na imaginação, vocês, escritores, também realizam manualmente com a pena o que é planejado em suas mentes. E se a chamam de mecânica porque é feita por pagamento, quem ocorre nesse erro – se é que de erro pode ser chamado – mais do que vocês mesmos? Se ensinam com vistas à instrução, por acaso não correm aonde se oferece maior recompensa? Vocês realizam qualquer trabalho sem receber recompensa? E ainda assim, não afirmo isso com o intuito de maldizer tais opiniões, pois todo labor visa sua recompensa.⁸⁶

Esse desejo de equiparação e conseqüente ascensão social possuía, evidentemente, dimensões práticas concretas. Como é sabido, até a virada para o século XV, o ofício de pintores não era, em termos gerais, diferenciado da atividade de demais artesãos como ourives, tecelões, alfaiates, ferreiros, ceramistas, marceneiros, etc. Todas essas eram atividades vinculadas à regulamentação das chamadas corporações de ofício, originadas na baixa idade-média.

Assim, para exercer qualquer uma dessas práticas era necessário ingressar em uma oficina ou ateliê, permanecer sob o comandado de um mestre de ofício e se submeter a um processo de aprendizado prático que durava, em geral, um período de cinco a dez anos. No caso de pintores, esse processo de aprendizado, que na

⁸⁵ Leonardo da Vinci *apud* Thereza Wells (ed.), *Leonardo da Vinci Notebooks* (Nova Iorque: Oxford University Press, 2008) pp. 190 – 191.

⁸⁶ Leonardo da Vinci *apud* Anthony Blunt, *Teorias artísticas na Itália: 1450 -1600* (São Paulo: Cosac Naify, 2001), p. 74.

maior parte das vezes se iniciava ainda durante a infância, incluía inicialmente trabalhar na trituração de minérios para produção de pigmentos, na fabricação de pincéis, no preparo de telas ou molduras e em todo tipo de processo material necessário para a realização das obras encomendadas às oficinas.

Mesmo após concluída tal formação, o direito de exercer um ofício dentro de uma cidade era restrito a artesãos que trabalhassem em oficinas vinculados à guilda corresponde àquela atividade. Assim, o pintor que não dispusesse de recursos suficientes para sustentar os gastos provenientes da construção e manutenção de um espaço do tipo, se desejasse exercer a atividade na qual havia sido treinado, deveria permanecer vinculado a uma oficina na função de colaborador ou assistente. Ainda em fins do século XVI, permanecia sendo possível processar um pintor e exigir sua expulsão de uma cidade caso se comprovasse que ele havia realizado alguma pintura sem ter passado por tal período de aprendizagem ou não ter permanecido vinculado às oficinas autorizados a funcionar pela corporação apropriada.⁸⁷

A transformação dos pintores em uma classe intelectual livre, desobrigada de qualquer tipo de vínculo contratual com corporações de ofícios ou oficinas artesanais, é um processo gradual, acidentado e longo. Ele se inicia na Itália e se estende, em termos gerais, do início do século XV até meados do século XVIII, ocorrendo em ritmos diferentes em diferentes partes da Europa. De qualquer maneira, um pouco depois da metade do século XVIII as academias de belas-artes estão consolidadas definitivamente como modelo hegemônico de institucionalização da prática da pintura nas principais cidades europeias.⁸⁸

⁸⁷ Cf. Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte: Vol I* (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969), pp. 401 – 437.

⁸⁸ Desde aproximadamente fins do século XV o termo *accademia* era usado, no contexto do Renascimento, para fazer referência à organização informal de círculos sociais dedicados a pesquisas eruditas, à convivência intelectual e ao próprio cultivo de laços de sociabilidade. Pela expressão, fazia-se homenagem às escolas filosóficas da antiguidade clássica, em particular à Academia platônica, e já dentro desses círculos iniciais era comum a presença de pintores, arquitetos e escultores. No entanto, apenas em 1563 foi fundada em Florença, por influência de Giorgio Vasari e sob os auspícios do Duque Cosimo de Médici, a primeira academia oficialmente reconhecida, denominada *Accademia del Disegno*. Dentro dela foi elaborado um currículo formal de instrução prática e teórica voltado para as artes da pintura, da escultura e da arquitetura. Esse modelo de ensino e de associação institucional se espalhou inicialmente por outras cidades italianas, como Roma e Milão, aonde foram fundadas academias nos anos de 1593 e 1620, respectivamente. Parte importante do impulso para formação dessas instituições era justamente isentar os pintores, escultores e arquitetos a elas vinculados das regulações corporativas. Na França, apenas em 1648 foi fundada a *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, durante o

Além disso, a expansão de um mercado de objetos artísticos, como tapeçarias, quadros e esculturas, contribuiu no processo de especialização da atividade dos pintores. Desse modo, no lugar do antigo artífice renascentista, ainda associado a todo tipo de atividade material realizada nas oficinas, se estabelece definitivamente no século XVIII a figura paradigmática do pintor de cavalete, dedicado exclusivamente à realização de seus quadros e que pode pintá-los não apenas sob encomenda, mas também por conta própria, visando vendê-los diretamente ao mercado.⁸⁹

O ponto levantado por Rancière é o de que, entre os diversos fatores implicados nesse processo, está uma mutação fundamental na própria ideia do que seja a pintura, do que ela realiza. Essa mutação, por sua vez, se vincula a uma aproximação histórico-teórica entre as atividades de pintores e as artes da retórica e da poesia que ocorre por meio da mediação de uma precedência do dizível sobre o visível. A retomada da perspectiva pictórica ilusionista, portanto, faz parte de um processo, inédito em suas proporções, de associação da pintura a uma potência de produção de estruturas de significação racionalmente inteligíveis e persuasivas, capazes de suscitar afetos e emoções antecipadamente previstos.

Assim, percebemos que o primado representativo do dizível sobre o visível se encontra imbricado em uma rede ampla de relações hierárquicas. Ele estabelece, por um lado, uma forma de se mensurar o valor relativo de atividades distintas. O enredo ou a história, no correr do Renascimento, se tornam uma espécie de medida comum entre um quadro e um poema: uma maneira de pensá-los a partir da ideia de que ambos consistem em totalidades orgânicas, compostos por partes articuladas em função de princípios comuns e organizados internamente com vistas à produção de fins compartilhados.

reinado de Luis XIV. Ao longo da segunda metade do século XVII e até meados do século XVIII as academias de belas-artes se espalharam por países como Espanha, Alemanha e Inglaterra, libertaram de vez os artistas de suas antigas vinculações com as guildas e os colocaram sob a tutela do poder do Estado. Cf. Paul Oskar Kristeller, "The modern system of the arts: a study in the history of aesthetics: Part I". In: *Journal of the History of Ideas* (Pensilvania: University of Pensilvania Press, Vol. 12, N. 4, Outubro 1951, pp. 496 - 527) e Marc Fumaroli, "The Republic of Letters". In: *Diogenes* (Vol. 36, N. 143, Setembro 1988, pp. 129 - 152).

⁸⁹ Cf. Larry Shiner, *La invención del arte: una historia cultural* (Barcelona: Paidós, 2004), pp. 149 - 155.

De maneira semelhante, mas já em meados do século XVIII, o abade francês Charles Batteux irá sugerir que se a música e a dança podem ser consideradas belas-
artes é porque, cada uma a seu modo, compõem também elas ficções, isto é, imitações verossímeis da bela-natureza, dotadas de uma significação, um sentido claro.⁹⁰ Por outro lado, esse tipo de valoração comparativa entre diferentes artes se vincula de maneira imediata a um sistema social marcado pela presença de posições hierárquicas separadas e bem definidas. Conforme nos lembra o protesto de Leonardo, a própria oposição histórica entre trabalho intelectual e trabalho manual se encontra imbricada nos modos de se discutir se aquilo que certas artes efetuam remete ao campo da elaboração de estruturas narrativas de significado inteligíveis ou ao campo da produção mecânica de presenças sensíveis brutas.

Esse mesmo tipo de precedência da palavra e do discurso sobre o campo do visível, característico do regime poético de identificação das artes, pode ser encontrado também na ascensão da chamada doutrina clássica do teatro francês. Associada ao nome de teóricos como Jean Chapelain e Nicolas Boileau, tal doutrina começou a se desenvolver aproximadamente a partir da segunda década do século XVII, contribuiu para a criação da Academia Francesa, em 1634, assistiu ao aparecimento de autores consagrados como Corneille, Molière e Racine e se consolidou como modelo hegemônico de pensamento sobre a arte teatral na França até pelo menos meados do século XVIII.

Entre as suas principais características, costuma-se enumerar a sistematização de regras claras e bastante rígidas organizando a produção de textos e a encenação de peças; a revalorização do antigo gênero da tragédia, recuperada de suas origens na Grécia clássica já pelos humanistas italianos e agora alçada à posição de gênero teatral hierarquicamente mais elevado; a concepção de uma função de instrução moral intrínseca à arte poética e que deveria ser da melhor forma possível harmonizada com sua vocação ao aprazimento; o apreço a autores, temas e peças vinculados à antiguidade greco-latina e tomados como fornecedores de modelos para a elaboração de novos textos e o culto à razão e ao bom senso como instrumentos necessários na construção e aprimoramento das peças.

⁹⁰ Cf. Charles Batteux, *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio* (São Paulo: Humanitas, 2009), pp. 138 – 141.

As duas influências teóricas consideradas mais determinantes na elaboração dos axiomas do classicismo francês são a *Poética* aristotélica, retirada do esquecimento ao longo do século XVI pelos literatos renascentistas e objeto de comentários e exegeses cada vez mais numerosos e influentes a partir da segunda metade do mesmo século, e a *Arte Poética* horaciana, único texto a atravessar de maneira praticamente ininterrupta a tradição ocidental como fonte de reflexão teórica sobre a poética clássica e que veio a ser associado especialmente à doutrina do *dulce et utile*: a demanda de harmonização dos princípios de instrução moral e de prazer no ofício dos poetas.⁹¹

Dentro desse quadro histórico, o que nos interessa mais propriamente é o fato de que, de acordo com Rancière, em tal regime classicista do teatro, a palavra declamada pelos atores nos palcos franceses torna-se o modo privilegiado de *fazer ver*. Isto é: a palavra adquire, dentro da cena classicista, uma potência de regulação e de ordenação do campo visível ficcional.

Essa potência se manifesta por meio do desempenho de duas operações específicas. A primeira delas seria uma operação de substituição; ela consistiria em explorar os efeitos da palavra recitada pelos atores no palco com o intuito de colocar como que “diante dos olhos” do público elementos distantes no espaço e no tempo. A segunda seria uma operação de manifestação; ela consistiria em trazer à vista elementos dramáticos que não pertencem propriamente ao campo do visível, como as motivações internas dos personagens, seus sentimentos e maquinações íntimas.⁹²

Essa regulação do visível através da recitação do texto poético por vezes respondia ao princípio normativo do *decorum*. Por meio dele, determinava-se que as ações e os discursos dos personagens representados em cena fossem adequados à sua condição social, sua idade, seu sexo, seu grau de instrução, etc. Desse modo, a natureza de cada personagem deveria ser apropriadamente representada por meio do uso de palavras e gestos condizentes com quatro critérios principais de verossimilhança: conformidade com as paixões consideradas próprios à natureza humana em geral; adequação aos modos de ser de povos ou personagens históricos a partir do relato de autores eruditos; concordância com o senso de decência e bom

⁹¹ Cf. João Roberto Farias, “A dramaturgia do classicismo”. In: Jacob Guinzburg (org.), *O Classicismo* (São Paulo: Perspectiva, 1999).

⁹² Cf. Jacques Rancière, *O destino das imagens* (Rio de Janeiro: Contraponto, 2013), p. 123.

gosto da própria época em que o espetáculo era montado e conformidade com os tipos de ações, personagens e modos de agir adequados aos diferentes gêneros dramáticos.⁹³

Como parte da aplicação concreta desse código normativo, passou-se a considerar que determinados assuntos ou acontecimentos não podiam ser mostrados diretamente no palco, de modo a não ofender a decência e o bom gosto do espetáculo. A representação visual de combates, duelos, mortes violentas ou agressões físicas, por exemplo, foi proscrita das encenações.

Desse modo, passou a ser função exclusiva do texto dramático, por meio do uso adequado da palavra escrita e da sua declamação em cena pelos atores, trazer para dentro da peça a presença desses elementos. Com isso, na prática, o modelo de representação do classicismo francês foi fortemente marcado pelo papel fundamental de narrações e descrições dentro de cena. Nesses momentos de recitação e valorização da força do texto poético, os fatos ocorridos no enredo eram como que relatados ao público pelos personagens, sem receberem uma encenação visual propriamente dita.⁹⁴

Para além de responder ao princípio do *decorum*, a ordenação exercida pela palavra sobre a visibilidade ficcional cumpria, também, a função de “dar a ver” ao público presente no espaço do teatro os universos e mecanismos subjetivos dos personagens em cena. Muito mais do que pela ação física ou pela composição de quadros visuais, era por meio da declamação direta do texto que a interioridade dos personagens vinha à tona e se explicitava. Ou seja, a realização visual cênica, em termos gerais, consistia em um elemento coadjuvante para a apresentação do encadeamento da trama, e era através de explorações dos efeitos da palavra poética que a plateia tomava conhecimento das motivações e maquinações que animavam o enredo.

O trabalho do ator, dentro desse espírito de valorização extrema do texto, era amplamente regrado: ele deveria permanecer o tempo todo virado de frente para a plateia, recitar longas falas, manter-se o máximo possível em postura estanque, e,

⁹³ Cf. Jacques Rancière, *Mute speech: literature, critical theory and politics* (Nova Iorque: Columbia University Press, 2011), p. 46.

⁹⁴ Cf. João Roberto Farias, “A dramaturgia do classicismo”. In: Jacob Guinzburg (org.), *O Classicismo* (São Paulo: Perspectiva, 1999), p. 147.

ao movimentar-se, fazê-lo respeitando o andamento métrico dos versos que declamava. Além dessa disciplina corporal rígida havia também um número restrito de gestos largos admitidos em cena, mas apenas porque já se encontravam amplamente codificados, como, por exemplo, ajoelhar-se em súplica ou jogar-se ao chão em sinal de desespero.⁹⁵

De modo geral, portanto, o palco classicista era fundamentalmente o espaço em que a palavra escrita ganhava vida, recebia corpo e voz, tornando-se animada. O modelo de teatro francês da época tomava-o fundamentalmente como uma arte da dramaturgia, da linguagem escrita vivificada pela dicção empostada de atores dispostos sobre um palco. O texto e a palavra, muito mais do que qualquer tipo de recurso visual, eram o centro das atenções do público. Eles reinavam soberanos em cena e era por meio da exploração de seus efeitos que o enredo se corporificava. Nesse contexto, o tecido visível ficcional se manifestava privilegiadamente por meio de regulagens - tanto de contenção e ocultação quanto de revelação e explicitação - levadas a cabo por modalidades de usos da palavra escrita e falada.

Segundo Rancière, tal privilégio da palavra como potência de manifestação em cena da ação dramática pode ser em parte explicado a partir da constatação de que a plateia das peças clássicas era composta, privilegiadamente, por “homens de glória”, ou seja, homens cujas atividades consistiam em grande medida em agir publicamente por meio de discursos bem compostos.⁹⁶ Assim, a audiência dita “natural” do teatro francês ao longo de todo século XVII e até meados do século XVIII era feita principalmente de aristocratas, religiosos de status elevado e membros da alta burguesia, como por exemplo magistrados, advogados, generais, altos funcionários de Estado, etc.

Para essa elite política e cultural, frequentar os teatros e assistir à encenação de peças escritas por grandes autores clássicos ou contemporâneos consistia também em buscar aprimorar e cultivar suas habilidades na oratória e na eloquência. Afinal, fosse no intuito de comandar soldados, pregar a fiéis, exaltar outros nobres de alta estirpe, ensinar em universidades ou deliberar em tribunais, grande parte

⁹⁵ Cf. Silvana Garcia, “A cena classicista”. In: Jacob Guinzburg (org.), *O Classicismo* (São Paulo: Perspectiva, 1999), p. 192.

⁹⁶ Cf. Jacques Rancière, *Mute speech: literature, critical theory and politics* (Nova Iorque: Columbia University Press, 2011), pp. 47 – 49.

desses homens exercia atividades que permaneciam ainda fortemente ligadas à arte clássica da retórica, de modo que o domínio rigoroso do discurso como forma de performance social e política consistia em fonte de atenção constante.⁹⁷

Nesse sentido, o teatro classicista, ainda que consolidasse um espaço relativamente autônomo, no qual um enredo ficcional era representado, permanecia também vinculado diretamente aos espaços nos quais eram deliberados e decididos os rumos concretos da vida comunitária, como tribunais, igrejas, gabinetes políticos, palácios e salas de aula. Podemos dizer, então, que as falas e os gestos dos atores se inseriam de maneira complexa em um tecido amplo de sociabilidade e politicidade: no palco era constituída, ao mesmo tempo, uma fronteira em relação a inquirições de caráter ontológico e uma passagem de mediação entre o encadeamento das ações encenadas e o desempenho público dos ilustres membros da plateia aos quais essas representações de textos se endereçavam.⁹⁸

Assim como a função essencial exercida pelo enredo trágico dentro da *Poética* aristotélica e pela história dentro da pintura renascentista e pós-renascentista, o privilégio do discurso no teatro classicista francês consiste, portanto, em um dos contextos históricos de precedência do dizível sobre o visível que Rancière associa aos modos de funcionamento do regime poético. Como vimos, essa precedência faz parte de uma organização da experiência sensível que ao mesmo tempo em que vincula as práticas artísticas a um campo representativo relativamente autônomo, estabelece uma relação de analogia entre as hierarquias internas a esse campo e hierarquias de ordem política e social.

Dentro desse tipo de organização da experiência sensível, as obras são submetidas a uma regulação precisa estabelecendo a produção de efeitos previstos e endereçadas a públicos também determinados antecipadamente. Essa regulação define escolhas práticas como aquilo que será ou não mostrado dentro de uma peça ou em um quadro e a ordem adequada de revelação de acontecimentos dramáticos ou de composição pictórica de formas visuais. Por meio desse sistema de engrenagens, as obras são associadas a significados específicos que se pretende que possam ser transmitidos diretamente da vontade de um autor até o público a que se

⁹⁷ Cf. *Ibid.*, pp. 47 – 49.

⁹⁸ Cf. Jacques Rancière, *O destino das imagens* (Rio de Janeiro: Contraponto, 2013), p. 126.

dirigem, convencendo-os, instruindo-os e mobilizando seus afetos. É a potência inteligível do discurso que deve garantir a eficácia desse circuito de persuasão, instrução e afecção.

A afinidade entre tal circuito poético e uma ordem geral de relação entre os modos de fazer, ver e dizer que organizam a vida comunitária implica também em uma gradação hierárquica interna diferenciando os objetos e temas que são aí representados. Já no segundo capítulo da *Poética* a questão será apresentada de modo direto: é fundamentalmente sobre a natureza do objeto mimetizado, o personagem em ação, que repousa a distinção entre os gêneros da comédia e da tragédia.

Assim, segundo Aristóteles, existem basicamente dois tipos de pessoas (e dois modos de agir correspondentes) que podem ser objeto da *mimesis* poética: aquelas de natureza elevada e virtuosas e as de baixa índole e marcadas pelos vícios. As primeiras serão o objeto apropriado das tragédias, como antes o eram das epopeias, enquanto que as segundas serão representadas nas comédias, que descenderiam por sua vez das invectivas em verso iâmbico. Do mesmo modo, os poetas miméticos dividem-se, também eles, em dois grupos a partir de suas naturezas: os mais elevados e que se dedicam a representar belas ações, compondo hinos, elogios e tragédias, e os menos elevados, que terminariam representando ações infames, compondo assim difamações, invectivas e comédias.⁹⁹

Esse tipo de distinção entre gêneros artísticos a partir da natureza dos personagens ou temas representados constitui um aspecto fundamental do regime poético. Por meio dele, são estabelecidos critérios objetivos de comparação e escalas de valor hierárquico entre obras pertencentes a uma mesma arte. No século XVII, coube ao arquiteto, escritor e acadêmico francês Félibien des Avoix, em seus *Entretiens sur les plus excellents peintres anciens et modernes* (1666 – 1668), elaborar e trazer a público uma das sistematizações mais influentes desse tipo de codificação de gêneros para a arte da pintura.

De fato, já desde o Renascimento era evidente a predominância e valorização de representações pictóricas dedicadas a episódios religiosos extraídos da Bíblia e a lendas relacionadas às vidas dos santos católicos. Além desses temas

⁹⁹ Cf, Aristóteles, *Poética* (São Paulo: Editora 34, 2015), pp. 57 - 59 (1448 b20 – b30).

sacros, também mitos clássicos e relatos de eventos históricos heroicos - como batalhas, conquistas e grandes feitos de personagens nobres - eram objeto de atenção privilegiada por parte dos pintores e de seus mecenas.

Ainda dentro desse espírito e tomando como princípio o fato de que um quadro consiste fundamentalmente na representação visual de ações e temas elevados, Félibien sistematizou uma categorização de gêneros pictóricos que fazia da composição alegórica – a ilustração de alguma verdade geral por meio de personificações visuais - a finalidade mais alta da pintura. Em seguida, em ordem decrescente de importância, colocou as pinturas históricas, os retratos, as chamadas pinturas de gênero - quadros que figuravam ações humanas comuns -, as paisagens com seres vivos, as paisagens puras e as naturezas mortas. A formalização desse tipo de gradação, com algumas variações, foi amplamente adotada e serviu de base para o ensino e a organização institucional da pintura acadêmica até o século XIX.¹⁰⁰

O privilégio representativo da palavra e da inteligibilidade vai de par, então, com o privilégio concedido aos grandes temas e sujeitos: os acontecimentos, personagens e valores mais significativos, capazes de suscitar os sentimentos mais elevados e inspirar representações que figurem dignamente os poderes que movem a história e decidem os rumos dos homens no mundo. Dentro dos modos de funcionamento do regime poético, uma pintura, um poema dramático, uma escultura ou uma encenação teatral, para serem plenamente reconhecidas como representações legítimas, para serem de fato formas artísticas, devem estabelecer relações de analogia com as hierarquias presentes no tecido sensível social com o qual se entrelaçam.

Não se trata exatamente de que pessoas e ações consideradas comuns não possam ter lugar algum aí, mas justamente que esses lugares e os modos adequados de ocupá-los já estão reservados e definidos previamente. A vida de um imperador e de um homem qualquer certamente não se confundem, e representá-las implica respeitar e valorizar essa distinção. Conforme lembra Rancière, é a partir desse regime de visibilidade e inteligibilidade que Diderot pôde repreender Greuze por

¹⁰⁰ Cf. Annateresa Fabris, “O classicismo nas artes plásticas”. In: Jacob Guinzburg (org.), *O Classicismo* (São Paulo: Perspectiva, 1999), p. 271.

ter apresentado à Academia Real de Pintura e Escultura - como parte do processo de sua admissão à instituição, em 1769 - um quadro pretensamente pertencente ao gênero histórico no qual Sétimo Severo aparece com a pele escurecida e seu filho Caracala figura como “um perfeito canalha”.¹⁰¹

Pouco importa que Sétimo Severo tenha realmente sido o primeiro imperador romano de origem africana, e que seu filho, Caracala, esteja aí sendo representado justamente no momento em que seu pai revela conhecer sua conspiração parricida. Em uma pintura histórica, “um imperador é imperador antes de ser africano, e um filho de imperador é um príncipe antes de ser um crápula”.¹⁰²

Ao escurecer a pele do primeiro e retratar o segundo sob o signo da vilania, Greuze havia rebaixado o nobre gênero histórico e aproximado seu tema de um tratamento ordinário. De fato, foi apenas como pintura de gênero - relegada, nas palavras de Diderot, “à imitação da natureza subalterna e às cenas campestres, burguesas e domésticas”¹⁰³ – que a obra foi reconhecida, e as pretensões de Greuze de receber oficialmente o título de pintor de quadros históricos – aqueles que “podem aspirar ao cargo de professores e às outras funções honoríficas da Academia”¹⁰⁴ – se viram frustradas.

Menos do que a submissão da potência pictórica da arte da pintura aos rigores e preceitos institucionais clássicos, o que o episódio pode nos ajudar a perceber é justamente que não há uma potência – pictórica, persuasiva, narrativa... – que seja própria à arte da pintura, que pertença a ela em si mesma. A pintura adquiriu sua dignidade histórica e foi considerada parte das chamadas belas-artes em função da consolidação de certas ideias e de certos discursos quanto ao que ela seja, quanto àquilo que ela realiza.

Por meio dessas ideias e desses discursos, a prática da pintura, e não apenas ela, mas também as práticas da dança, da música, da escultura, da encenação teatral, da poesia..., enfim, todas essas práticas passaram a participar de um campo de visibilidade e de inteligibilidade que conferiu a cada uma delas, ao mesmo tempo,

¹⁰¹ Jacques Rancière, *O destino das imagens* (Rio de Janeiro: Contraponto, 2013), p. 84.

¹⁰² *Ibid.*, p. 84

¹⁰³ Denis Diderot, “Salon de 1769”. In: Denis Diderot, *Ouvres Complètes – Tomo X* (Paris: 1821) p. 127.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 127.

certa identidade própria e um princípio de identificação comum. Se elas foram chamadas de belas-artes e separadas dos demais modos de fazer, é porque se constituiu historicamente uma modalidade de olhar que via nelas não apenas práticas de “composição de palavras, exibição de cores, modelagem de volumes ou evolução dos corpos”,¹⁰⁵ mas diferentes modos de se vincular a um regime comum de relações entre as ordens do dizer, do fazer e do ver.

Diversos aspectos desse regime comum de relações permanecem plenamente reconhecíveis, estruturando modalidades de produção artística e produzindo efeitos concretos ainda hoje em dia. Romances, peças ou filmes, por exemplo, seguem podendo - em alguma medida talvez até mesmo necessitando - encadear acontecimentos dentro de um esquema inteligível de causas e efeitos que se sucedem no correr do tempo, e pinturas, fotografias, instalações ou performances continuam podendo, se assim optarem aqueles que as realizam, retratar certos temas, organizando suas composições visuais ou seus usos do espaço e do tempo de modo a buscar suscitar algum tipo de efeito desejado ou transmitir determinado conteúdo emotivo, racional ou moral.

Por outro lado, o sistema de exigências pragmáticas e garantias institucionais que conferia a determinados modos de fazer privilégios sobre os demais, e, dentro do conjunto de obras realizadas por esses modos de fazer, diferenciava objetivamente aquelas mais elevadas das mais vulgares, em grande parte se desfez. Da mesma maneira, a hierarquia de temas religiosos, clássicos e nobres que sobrepunha a ordem das grandes finalidades aos acontecimentos fortuitos e desencontrados das vidas quaisquer também não determina mais, antecipadamente, o que é ou não uma obra de arte digna de ser reconhecida como tal. Por último, o circuito de endereçamentos que destinava aquelas que eram consideradas grandes obras privilegiadamente aos espaços de poder institucionalizado e às plateias ilustres também se desorganizou de maneira definitiva.

Em resumo, a constituição gradual de um novo regime de identificação da arte, acentuada a partir de inícios do século XIX, em grande medida esfacelou os critérios objetivos que determinavam relações específicas entre modos de fazer,

¹⁰⁵ Jacques Rancière, *O destino das imagens* (Rio de Janeiro: Contraponto, 2013), p. 84.

temas a serem tratados e públicos a serem endereçados pelas práticas artísticas. Na perspectiva de Rancière, isso não significa, entretanto, que a partir de então “as artes fazem ‘qualquer coisa’, nem que se lançam livremente à conquista das possibilidades de seu meio próprio”.¹⁰⁶ Nem o apelo modernista à especificidade dos meios de cada arte e nem a exaltação pós-modernista de uma liberdade para atravessar a fronteira da arte com qualquer coisa dariam conta de explicar satisfatoriamente os arranjos desse novo regime de identificação.

Antes de se definir por uma revolução nas práticas dos artistas, seja no sentido da exploração das limitações materiais consideradas intrínsecas ao meio de cada arte ou na celebração de todo tipo de misturas de materialidades, a identificação estética da arte denota o aparecimento de novas ideias, discursos e olhares quanto ao que seja a própria arte. Trata-se de um novo tipo de dobra no tecido sensível, uma nova articulação entre as ordens do dizer, do fazer e do ver definindo expectativas e suposições, modalidades de experiência sensível, regimes de inteligibilidade e campos de discursividade associados à noção singular de arte.

Ao enfatizar que o regime poético não estabelece simplesmente o imperativo da semelhança, mas certa relação de analogia entre as engrenagens do tecido sensível representativo - que produzem regulações bastante específicas no universo das “semelhanças” artísticas - e uma visão hierárquica da natureza sensível, social e política dos homens e das comunidades, Rancière pretende repensar alguns dos termos que estruturam os debates sobre as singularidades do campo da arte nos últimos duzentos anos.

Em primeiro lugar, o campo da arte é um campo híbrido, dentro do qual concepções diversas a respeito do que seja a arte e do que ela realiza se encontram e se atravessam, informando de maneiras específicas diferentes obras e os discursos e olhares que se organizam ao redor delas. Em segundo lugar, os modos de funcionamento do regime estético implicam em uma reconfiguração das formas de estruturação da experiência sensível que não apenas dispensa os arranjos normativos representativos como também vincula o campo da arte à certa promessa de superação dos tipos de pressupostos hierárquicos que lhes davam sustentação. De modo a discutirmos os aspectos principais dessa reconfiguração, podemos

¹⁰⁶ Jacques Rancière, *O destino das imagens* (Rio de Janeiro: Contraponto, 2013), p. 86.

passar a tratar do último regime de identificação descrito por Rancière: *o regime estético da arte*.

3.4 O regime estético

Ao discutir a consolidação histórica dos modos de funcionamento do regime estético, Rancière por vezes faz referência à ideia de uma *revolução estética*.¹⁰⁷ O apelo à noção de revolução para descrever esse processo não deixa de ser uma escolha curiosa. Afinal, parte importante da perspectiva envolvida na formulação teórica do regime estético de identificação da arte é repensar a própria centralidade em geral atribuída a impulsos de ruptura radical com o passado no desenrolar da modernidade artística: “desde o romantismo, a novidade estética não cessou de se associar a formas de reinterpretação do antigo. A ruptura sempre foi também uma retomada, uma reinscrição (...)”.¹⁰⁸

De fato, Rancière afirma que o próprio conceito de uma modernidade artística lhe parece uma “denominação confusa”.¹⁰⁹ Em grande medida, tal confusão derivaria do fato de que por meio dele se tenderia a traçar, justamente, “para exaltá-la ou deplorá-la, uma linha simples de passagem ou de ruptura entre o antigo e o moderno, o representativo e o não-representativo ou antirrepresentativo”.¹¹⁰

De acordo com Rancière, essa linha simples de passagem ou de ruptura com um passado representativo teria sido teorizada tomando como ponto de apoio o advento da não-figuração no campo da pintura e sua subsequente assimilação sumária com “um destino global antimimético da ‘modernidade’ artística”.¹¹¹ Tal assimilação faria, por exemplo, da modernidade poética ou literária a “exploração dos poderes de uma linguagem desviada de seu uso comunicacional”, e identificaria

¹⁰⁷ A discussão mais sistemática dessa noção se encontra em: Jacques Rancière, “The Aesthetic Revolution and its Outcomes: emplotments of autonomy and heteronomy”. In: *New Left Review* (N. 14, Março – Abril 2002, pp. 133 – 151).

¹⁰⁸ 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. 18.

¹⁰⁹ Jacques Rancière, *A partilha do sensível* (São Paulo: Editora 34, 2012), p. 34.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 34.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 35.

uma modernidade musical “à linguagem de doze sons, livre de toda analogia com a linguagem expressiva”.¹¹²

Por meio da noção de regime estético de identificação, podemos dizer que Rancière, ao menos em parte, pretende contrapor a esse tipo de valorização de impulsos de inovação formal e desvinculação com a tradição definindo rupturas nos modos de fazer das diferentes artes modernas, um trançado gradual de modos de ver e dizer, sentir e pensar - por muitas vezes se debruçando inclusive sobre formas artísticas do passado e as reinterpretando - redefinindo lentamente o que sejam práticas e potências artísticas e estabelecendo uma noção de arte no singular.

Não se trata, é claro, de simplesmente desconsiderar a presença de impulsos de ruptura percorrendo o campo da arte ao longo dos últimos duzentos anos. Na realidade, o movimento fundamental aí é o de recuperar e revalorizar a lenta configuração do tecido sensível por meio do qual tais impulsos, mas não apenas eles, adquiriram suas condições de possibilidades históricas: “os graus de importância retrospectivamente atribuídos a acontecimentos artísticos apagam a genealogia das formas de percepção e pensamento que permitiram que eles pudessem se tornar, em primeiro lugar, acontecimentos”.¹¹³

Concretamente, esse movimento de recuperação e revalorização implica em certos traços metodológicos específicos na lida com a história do regime estético. Em primeiro lugar, é notável o silêncio quase absoluto reservado nos textos de Rancière a determinadas obras ou artistas em geral considerados incontornáveis em discussões sobre a modernidade artística, tais como, por exemplo, Manet, Cézanne, Picasso, Kandinsky, Malevitch, Mondrian ou Duchamp.

Ao mesmo tempo, esse silêncio contrasta com a atenção cuidadosa e detida dedicada a personagens um pouco inesperados, como Loïe Fuller e Charles Chaplin - que teriam contribuído “muito mais do que Mondrian ou Kandinsky”¹¹⁴ para a consolidação de um paradigma modernista -, ou quase esquecidos, como, por

¹¹² Jacques Rancière, *A partilha do sensível* (São Paulo: Editora 34, 2012), p. 38.

¹¹³ Jacques Rancière, *Aisthesis: scenes from the aesthetic regime of art* (Londres e Nova Iorque: Verso, 2013), p. xii.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. xiii.

exemplo, certas trupes de acrobatas e pantomímicos que se apresentavam para as plateias parisienses ao longo da segunda metade do século XIX.¹¹⁵

Além da dedicação a obras e artistas pouco afeitos a uma historiografia que se pautasse apenas pela noção de rupturas exemplares, é também notável, nas formulações sobre o regime estético, a importância central e a dedicação paciente conferidas à análise de olhares, discursos, afetos e ideias que se costuram e se incorporam aos acontecimentos artísticos.

Assim, textos filosóficos, artigos jornalísticos, ensaios críticos, palestras acadêmicas, correspondências ou reportagens publicadas em revistas adquirem posição central nas discussões de Rancière, inscrevendo as obras em “uma constelação móvel na qual modos de percepção e de afeto, e formas de interpretação definindo um paradigma de arte ganham contornos”.¹¹⁶ É, portanto, toda uma ampla cadeia de ressonâncias sensíveis e conceituais que Rancière busca resgatar, de modo que um trabalho conjunto e silencioso de tessitura de tramas de inteligibilidade venha à tona.

De maneira semelhante à desenvolvida na reconstituição do universo sensível dissensual criado pelos trabalhadores franceses em seus processos de emancipação política ao longo do século XIX, também aqui se convoca um conjunto de elementos diversos no intuito de se capturar processos de desconstrução e reconstrução de mundos de experiência por meio dos quais um horizonte de possibilidades lentamente se desloca. Em relação à consolidação do regime estético, esse horizonte de possibilidades é aquele determinando o que pode ou não ser visto, sentido ou pensado como uma forma artística, assim como os tipos de reverberação que se suponha que a arte possa produzir no mundo.

Como já sugerimos, esse deslocamento de um campo de possibilidades não se identifica, nas análises de Rancière, ao abalo sísmico provocado por grandes acontecimentos que partiriam a história da arte em um antes e depois, como por exemplo a abstração pictórica ou o ready-made. Trata-se, antes, de pequenas e

¹¹⁵ As discussões sobre Fuller, Chaplin e tais trupes de acrobatas e pantomímicos se encontram, respectivamente, nos capítulos 6, 11 e 5 de: Jacques Rancière, *Aisthesis: scenes from the aesthetic regime of art* (Londres e Nova Iorque: Verso, 2013).

¹¹⁶ Jacques Rancière, *Aisthesis: scenes from the aesthetic regime of art* (Londres e Nova Iorque: Verso, 2013), p. xi.

sucessivas fissuras e invasões, por vezes associadas à descoberta mesma de uma potência poética do banal, do acontecimento ínfimo, ou do não-acontecimento. Essas fissuras e invasões compõem um trabalho lento de esfacelamento das estruturas que sustentavam a hegemonia dos modos de funcionamento do regime poético, criando outro tipo de dobra no tecido sensível e configurando aos poucos o terreno da arte e suas relações com as demais atividades e experiências comuns.

Podemos encontrar um exemplo dessa temporalidade gradual de transformações na maneira com que Rancière atribui a textos críticos pouco lembrados do século XIX um papel relevante na tessitura do regime de visibilidade dentro do qual a pintura não figurativa viria a se inserir. Um desses textos é retirado da monografia sobre Chardin que os irmãos, escritores e críticos franceses Edmond e Jules Goncourt publicaram em 1864. Rancière o discute em um ensaio denominado *A pintura no texto*¹¹⁷, no qual chama atenção para a importância do aparecimento e da consolidação histórica de outros modos de ver e de escrever sobre pinturas do passado prefigurando futuras transformações nos modos do fazer pictórico.

No trecho destacado por Rancière, leremos os irmãos Goncourt escreverem o seguinte acerca de uma natureza-morta pintada por Chardin em meados do século XVIII:

Sobre um desses fundos confusos e velados que ele sabe tão bem aplicar, e onde se mesclam vagamente frescores de gruta com sombras de bufê, sobre uma dessas mesas com tons de musgo, de mármore terroso, na qual habitualmente ele inscreve sua assinatura, Chardin despeja os pratos de uma sobremesa – aqui está o veludo felpado do pêssego, a transparência de âmbar da uva branca, o orvalho de açúcar da ameixa, a púrpura úmida dos morangos, os bagos cerrados do moscatel e seu vapor azulado (...). Aqui, neste canto, apenas um borrão de pincel, uma marca de escova que foi limpada, e eis que, nesse borrão, uma noz se abre, se contorce em sua concha, mostra todas as suas cartilagens, aparece com todos os detalhes de sua forma e de sua cor.¹¹⁸

¹¹⁷ Reunido junto a outros quatro ensaios em: Jacques Rancière, *O destino das imagens* (Rio de Janeiro: Contraponto, 2013).

¹¹⁸ Edmond e Jules de Goncourt *apud* Ibid., p. 90.

Na visão de Rancière, esse trecho nos ajuda a perceber a presença de um trabalho silencioso de desfiguração de pinturas do passado que lentamente faz desses quadros e da desconstrução textual de suas figuras e de seus arranjos representativos o espaço para a construção e manifestação de um novo tipo de potência pictural. Esse novo tipo de potência, por sua vez, configuraria na natureza-morta de Chardin “todo um futuro do impressionismo, do expressionismo abstrato ou do *action-painting*”.¹¹⁹ Não se trata de reivindicar a influência direta de um texto ou de um autor sobre movimentos artísticos, mas de resgatar a lenta constituição de um novo regime de visibilidade e inteligibilidade da prática da pintura.

No trecho citado, Rancière identifica um momento dessa lenta constituição à intenção do texto crítico em transformar os dados figurativos presentes no quadro em puros “acontecimentos da matéria pictural”,¹²⁰ e de fazer desses acontecimentos a tradução de estados metamórficos da própria matéria. Essa intenção poderia ser associada a dois procedimentos complementares. O primeiro é o de transformar a representação visual de um prato de frutas repousando sobre uma mesa em uma espécie de apresentação imediata dos próprios gestos do pintor e do processo de pintar. Assim, Chardin é mostrado para nós “despejando” os pratos de uma sobremesa e fazendo de um borrão de pincel no canto da tela, da marca de uma escova que foi limpa, a aparição figural de uma noz que se abre, se contorce e se mostra em todas as suas cartilagens.

Além dessa convocação discursiva da presença imediata e manifesta do pintor e de seus gestos no texto, Rancière também acentua um segundo procedimento dos irmãos Goncourt. Trata-se do uso de adjetivos e de metáforas que fazem das qualidades objetivas dos objetos representados estados substanciais da matéria: o vapor, a transparência, o orvalho e a umidade substituem bagos de moscatel, uvas, ameixas e morangos postos sobre a mesa.

Ao mesmo tempo, esses adjetivos e metáforas estabelecem ou criam certa vitalidade da matéria pictural e de seu ânimo trans-figurativo que se impõe sobre os limites formais dos objetos representados. Desse modo, o veludo do pêssego, o âmbar da uva, o frescor de gruta do fundo do quadro ou o musgo da mesa fazem

¹¹⁹ Jacques Rancière, *O destino das imagens* (Rio de Janeiro: Contraponto, 2013), p. 91.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 90.

com que frutas, tecidos, objetos, ambientes, temperaturas e matéria orgânica se vivifiquem e troquem suas propriedades.

Assim, tanto o processo de realização da obra e seu excesso de gestos e borrões se sobrepõem à representação poética de dados estritamente narrativos ou figurativos, quanto a presença imediata e viva da matéria pictural se sobrepõe ao “privilégio representativo da forma que organizava e anulava a matéria”.¹²¹

Esse pequeno trecho seria, portanto, um exemplo de deslocamento sutil do arranjo de relações entre modos de ver, dizer e fazer que faz parte do processo de dissolução dos primados representativos do regime poético e de constituição dos modos de funcionamento do regime estético. Um deslocamento produzido no interior de um texto que, nesse caso, “torna visível, de outra forma, a mesma pintura, que converte as figuras da representação em tropos de expressão”.¹²²

Recuando exatos cem anos no tempo, nos remetendo, portanto, a 1764, podemos encontrar um outro exemplo analisado por Rancière desse processo gradual de dissolução e constituição de modos de funcionamento de diferentes regimes de identificação da arte. Nesse ano, Winckelmann publicou a primeira edição de sua famosa e imensamente influente *História da arte na antiguidade*. É com a discussão de um trecho retirado dessa obra que Rancière, por sua vez, escolheu abrir o seu *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art* (2011), até o momento seu livro mais diretamente voltado ao que poderíamos chamar de uma reconstituição genealógica do regime estético.

Na medida em que Winckelmann é considerado uma das figuras chave no estabelecimento dos primados teóricos do movimento neoclássico, que viria a dominar a arte e a cultura europeia entre fins do século XVIII e inícios do século XIX, e que é associado à valorização da ordem, da clareza, da disciplina e da harmonia formal que se manifestariam em obras da antiguidade greco-latina, a escolha de Rancière em começar sua espécie de contra história da modernidade artística com essa passagem talvez não deixe de ter certa intenção polêmica.

De qualquer maneira, a interpretação particular que Rancière faz da descrição realizada por Winckelmann do *Torso Belvedere* - a ruína de uma estátua

¹²¹ Jacques Rancière, *O destino das imagens* (Rio de Janeiro: Contraponto, 2013), p. 90.

¹²² *Ibid.*, p. 87.

em mármore que seria posteriormente identificada como a cópia romana de um bronze grego¹²³ - nos ajuda a perceber o lento trabalho de reinterpretação das práticas artísticas do passado no processo de tessitura dos modos de funcionamento do regime estético.

Na realidade, a estátua descrita por Winckelmann, que ainda a toma como um original grego, consiste em um musculoso torso masculino, desprovido pelo passar do tempo de suas pernas, braços e cabeça, de maneira que apenas o grande tórax da figura original permaneceu relativamente preservado. Ainda assim, Winckelmann verá nessa estátua mutilada o “ideal superior de um corpo elevado sobre a natureza”¹²⁴ e “uma forma no desenvolvimento pleno da humanidade, tal qual ela poderia ser se exaltada até o grau da suficiência divina”.¹²⁵ De fato, ainda que não houvessem indícios definitivos para tal afirmação, Winckelmann seguiu uma linha interpretativa estabelecida ainda no Renascimento, tomando esse *Torso* como a representação de um Hercules.

Entretanto, enquanto sucessivos artistas haviam tentando completar a figura original, imaginando a ação desempenhada pelo herói e desenhando esboços em que ele era visto carregando ora uma clava, ora um arco, Winckelmann o descreveu sentado entre deuses e descansado despreocupado, “absorvido em elevadas reflexões”,¹²⁶ após ter concluído a realização de seus doze trabalhos e adquirido, ele próprio, a imortalidade divina. Na impossibilidade de se conhecer de fato qual seria a expressão facial da estátua ou o movimento de seus gestos, o historiador e arqueólogo alemão concentrou sua análise nos contornos e nas formas dos músculos do próprio torso.

Neles, seria possível admirar “o fluxo perpétuo de uma forma se misturando à outra, e a ondulação de linhas que sobem e descem como vagas, e que se engolem umas às outras”.¹²⁷ Além disso, algum hipotético copista que tentasse reproduzir a musculatura desse torso se depararia com a impossibilidade de estar seguro em seu

¹²³ Cf. Jacques Rancière, *Aisthesis: scenes from the aesthetic regime of art* (Londres e Nova Iorque: Verso, 2013), p. 4.

¹²⁴ Johann Joachim Winckelmann *apud* Jacques Rancière, *Aisthesis: scenes from the aesthetic regime of art* (Londres e Nova Iorque: Verso, 2013), p. 1.

¹²⁵ Johann Joachim Winckelmann, *apud* *Ibid.*, p. 1.

¹²⁶ Johann Joachim Winckelmann, *apud* *Ibid.*, p. 1.

¹²⁷ Johann Joachim Winckelmann, *apud* *Ibid.*, p. 1.

empreendimento, uma vez que “o movimento ondulante que ele pensa estar seguindo, imperceptivelmente se desvia, e leva a mão e o olho a se perderem ao tomar uma outra direção”.¹²⁸ Sobre o torso oscilante desse Hercules em repouso seria possível adivinhar, também, uma cabeça inclinada ligeiramente para cima e supor que “sua face provavelmente tinha uma expressão prazerosa, enquanto ele meditava com satisfação sobre as grandes proezas que havia alcançado”.¹²⁹

De dentro dessa recriação descritiva realizada por Winckelmann, podemos apontar três características que serão destacadas por Rancière como indicativas de um deslocamento dos modos de funcionamento do regime poético em favor dos modos de funcionamento do regime estético. Em primeiro lugar, a ruína dessa estátua romana está desprovida daqueles que são, por excelência, os princípios poéticos de distinção de uma forma artística. O tronco mutilado não permite associar a estátua a nenhum tipo de ação legível, a nenhum gesto dotado de significado e a nenhuma expressão emocional reconhecível. Além disso, a destruição dos membros e da cabeça torna impossível verificar a adequação harmônica entre as partes e o todo que define a unidade orgânica representativa.

Ainda assim, e em segundo lugar, essa ausência de expressividade, legibilidade e organicidade não será reparada pela adesão compensatória de um gesto imaginado, conforme a tradição precedente, mas será transformada ela mesma em uma virtude e em espaço para o aparecimento de outra ideia acerca do que seja a potência de uma forma artística. O movimento indeterminado e inapreensível da pura superfície oscilante do torso da estátua, diante do qual o olhar e o gesto da mão se perdem e vagueiam eles mesmos, é tomado como manifestação sensível imediata do pensamento reflexivo de um Hercules tornado imortal.

O ondular livre e incessante divisado no mármore romano - semelhante ao das vagas do mar e desvinculado a qualquer forma fixa, expressão ou função - torna o pensamento do herói divinizado presente e expresso imediatamente em uma superfície sensível quase abstrata. É esse encontro entre pensamento e matéria sensível que a indiferença da estátua romana, mutilada pelo tempo e atravessada pelo olhar e pelo texto de Winckelmann, tornaria manifesto.

¹²⁸ Johann Joachim Winckelmann, *apud* Ibid., p. 1.

¹²⁹ Johann Joachim Winckelmann, *apud* Ibid., p. 1.

Por último, Winckelmann associa essa antiga estátua não à representação de algum gesto heroico, mas justamente ao descanso e ao repouso absoluto que só se pode desfrutar quando todo tipo de ação humana voluntária cessa. É o ócio divino, a desvinculação das cadeias de preocupação e a interrupção nos arranjos coordenados entre meios e fins que a estátua grega originalmente figuraria. Assim, esse Hércules ao mesmo tempo em repouso e reflexivo, sem membros ou cabeça, mas com o movimento ondulante das vagas de mar animando seu tronco, assinala a subtração da oposição representativa entre atividade e passividade que fazia das obras poéticas a imposição de uma vontade e de uma forma ativas sobre uma matéria passiva.

Portanto, a desvinculação da noção de beleza artística de conteúdos expressivos e de proporções harmônicas, a subtração das relações hierárquicas entre pensamento e matéria ou entre atividade e passividade, e o aparecimento de um ideal de beleza associado à suspensão da ação e à reflexividade indeterminada são traços dos modos de funcionamento do regime estético que Rancière identifica na descrição realizada por Winckelmann.

Assim como em relação à monografia dos irmãos Goncourt, não está em jogo aqui, entretanto, a reivindicação da influência direta de um texto sobre algum tipo de movimento artístico específico. Conforme já afirmamos, o que Rancière pretende trazer à tona são pequenos deslocamentos, eventualmente sequer relacionados diretamente com as intenções de seus autores, que pouco a pouco estabelecem uma nova ideia do que seja a arte.

A revolução estética de que fala Rancière seria então uma revolução feita sem se anunciar e talvez sem se realizar completamente. Uma revolução desprovida de manifestos e na qual os sujeitos que dela tomaram parte muitas vezes o fizeram sem nem por isso se imaginar envolvidos em qualquer tipo de processo de transformação.

Portanto, se esse acúmulo de pequenos acontecimentos pode ser chamado de uma revolução, isso se deve não ao seu caráter irruptivo, mas à intensidade e à extensão das transformações geradas por sua gradual propagação. Sem dúvida, a principal dessas transformações é justamente o surgimento da noção de arte como a entendemos hoje:

[A]inda que as histórias da arte comecem suas narrativas com pinturas da caverna no alvorecer do tempo, a Arte como uma noção designando uma forma específica de experiência sensível só passou a existir no ocidente a partir de fins do século dezoito.¹³⁰

De maneira a discutirmos os modos de identificação envolvidos nesse aparecimento, e como eles não deixam de gerar repercussões que excedem o campo imediatamente artístico, podemos prosseguir em nossa análise dos argumentos de Rancière, nos detendo sobre o sentido de se falar em uma revolução *estética* ou em um regime *estético* de identificação da arte. Ou seja, podemos nos deter agora sobre ao que a noção de *estética* pretende fazer referência dentro dessas formulações.

O primeiro ponto a esclarecer é o de que, dentro desse contexto, a palavra *estética*, como pontua Rancière, “não remete a uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores de arte”.¹³¹ De modo mais amplo, o uso da noção de *estética* não faz aí referência a uma disciplina filosófica, a um ramo da filosofia. Ainda que textos e autores associados à tradição da *estética* filosófica tenham papel importante nas discussões sobre os modos de funcionamento do regime *estético*, a relação que se estabelece aí não é de filiação. Antes, esses textos e autores são retomados na medida em que fazem parte do trabalho de conferir inteligibilidade, de elaborar conceitos e argumentos capazes de tornar pensáveis transformações nas formas de relação com as práticas artísticas que se vinculam a mudanças em mais de uma esfera da vida coletiva moderna.

Em nenhum momento Rancière fornece uma lista exaustiva dessas mudanças. Mesmo assim, entre acontecimentos relevantes citados por ele, muitas vezes apenas de passagem, estão, por exemplo, o aparecimento dos museus modernos a partir da progressiva abertura das antigas coleções reais para um público anônimo, que se inicia aproximadamente em meados do século XVIII¹³²; descobertas arqueológicas, também iniciadas em meados do século XVIII, como as provenientes dos sítios de Pompeia e Herculano, que teriam contribuído para o

¹³⁰ Jacques Rancière, *Aisthesis: scenes from the aesthetic regime of art* (Londres e Nova Iorque: Verso, 2013), p. ix.

¹³¹ Jacques Rancière, *A partilha do sensível* (São Paulo: Editora 34, 2012), p. 32.

¹³² Cf. Jacques Rancière, *Aisthesis: scenes from the aesthetic regime of art* (Londres e Nova Iorque: Verso, 2013), Cap. 2.

questionamento da visão da sociedade Grega estabelecida pela idade clássica e construído “uma nova historicidade das obras, feita de proximidades, de rupturas e de retomadas, no lugar do modelo evolutivo e normativo que regulava a relação clássica entre Antigos e Modernos”¹³³; a dissolução revolucionária de um sistema político e social oficialmente organizado por uma diferenciação hierárquica entre classes – como era o caso da separação francesa dos três Estados – e que, como vimos, repercutia nas engrenagens representativas ficcionais¹³⁴ e a disseminação da circulação comercial do romance a partir do início do século XIX, que estabeleceu um mercado literário para um público indiferenciado e que permanecia em grande medida ausente dos palcos teatrais da cena classicista, aonde grandes tragédias eram encenadas para uma plateia de grandes homens.¹³⁵

Citando rapidamente esse tipo de referência, vemos que se somam aí fatores de diversas ordens, como a das instituições sociais, da ciência, da política e da economia. De qualquer maneira, o dado mais relevante para nós é o de que a emergência dos modos de funcionamento do regime estético não responde a uma causa única, mas constitui um conjunto amplo de transformações nas próprias formas de configuração da experiência sensível, em modos de percepção e de afecção.¹³⁶ Ao longo dessas transformações, a identificação das práticas artísticas – das então chamadas belas-artes da poesia, da pintura, da escultura, etc. – se torna cada vez menos relacionada a uma diferenciação pragmática entre modos de fazer. Ao invés disso, o campo da arte como uma categoria singular começa a ser instituído, e sua identificação se vincula gradativamente à “distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte”.¹³⁷

¹³³ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique* (Paris: Galilée, 2004), p. 18.

¹³⁴ Cf. Jacques Rancière, *Aisthesis: scenes from the aesthetic regime of art* (Londres e Nova Iorque: Verso, 2013), p. ix.

¹³⁵ Cf. Jacques Rancière, *Mute speech: literature, critical theory and politics* (Nova Iorque: Columbia University Press, 2011), pp. 68 – 70.

¹³⁶ O fato de Rancière não se comprometer com uma causa – ou mesmo com um conjunto de fatores claramente determinantes – para o aparecimento dos modos de funcionamento do regime estético não deixou de ser apontado por outros autores. Um questionamento rápido desse relativo silêncio pode ser encontrado em: Hal Foster, “What’s the problem with critical art?”. In: *London Review of Books* (Vol. 35, N. 19, Outubro 2013, pp. 14 – 15). Uma discussão um pouco mais detida sobre essa questão, assim como uma tentativa de apresentar possíveis fatores envolvidos nesse processo, se encontra em: Gabriel Rockhill, “Modern democracy and aesthetic revolution in the work of Rancière: Reflections on historical causality”. In: Nadir Lahjii (ed.), *Architecture against the post-political* (Londres: Routledge, 2014, pp. 31 -40).

¹³⁷ Jacques Rancière, *A partilha do sensível* (São Paulo: Editora 34, 2012), p. 32.

A noção de estética, portanto, faz referência ao modo como “pertencer” à arte, no regime estético, significa pertencer a um tecido sensível específico, distinto do tecido sensível cotidiano e subtraído de suas coordenações ordinárias. A estética de que fala Rancière não é, então, uma forma de pensamento sobre a sensibilidade humana, mas o nome de um regime de identificação em que as coisas da arte se caracterizam por seu pertencimento a um mesmo campo sensível, um *sensorium* singular. Esse *sensorium* se define pelo seu caráter contraditório, pelo fato de ser associado à manifestação de uma potência heterogênea a si mesma.

Segundo Rancière, a síntese comum dessa potência heterogênea que habita o tecido sensível da arte no regime estético, em suas diferentes conceitualizações, pode ser tomada como a de um pensamento tornado idêntico ao não-pensamento.¹³⁸ Dentro dessa definição ampla, poderemos encontrar fórmulas diversas: “produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do não intencional (...)”.¹³⁹ O essencial nessa concepção é o fato de que, no regime estético, a arte passa a ser associada à expressão de uma “identidade de contrários”¹⁴⁰: o consciente e o inconsciente, o voluntário e o involuntário, a atividade e a passividade, etc.

Tal identidade entre elementos contraditórios pode fazer referência aos processos envolvidos na própria realização artística característica do regime estético, diversas vezes associada, ao mesmo tempo, à expressão de uma potência insubmissa a legislações normativas e à incapacidade de um sujeito em prestar contas daquilo que realiza. Segundo Rancière, o gênio kantiano, discutido, como é sabido, na *Crítica da faculdade do juízo*, cuja primeira edição data de 1790, poderia ser tomado como um bom resumo dessa identidade contraditória.

Essa noção kantiana de gênio remete, em primeiro lugar, a uma “inata disposição do ânimo”¹⁴¹, um dom concedido pela natureza na forma de um “talento para produzir aquilo para o qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada”.¹⁴² Mas, ao mesmo tempo, a noção kantiana de gênio associa de

¹³⁸ Cf. *Ibid.*, p. 32.

¹³⁹ Jacques Rancière, *A partilha do sensível* (São Paulo: Editora 34, 2012), p. 32.

¹⁴⁰ Jacques Rancière, *O inconsciente estético* (São Paulo: Editora 34, 2012), p. 27.

¹⁴¹ Immanuel Kant, *Crítica da faculdade do juízo* (Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995), p. 153.

¹⁴² *Ibid.*, p. 153.

maneira incontornável o sujeito que recebe esse talento à incapacidade de “descrever ou indicar cientificamente como ele realiza sua produção”.¹⁴³ Nos termos de Rancière, o gênio kantiano consiste, portanto, na capacidade, que permanece obscura para o artista, de “fazer algo diferente daquilo que ele faz, de produzir alguma coisa diferente daquilo que ele deseja produzir”.¹⁴⁴

De fato, uma obra de arte só pode ser denominada bela, para Kant, “se temos consciência de que ela é arte e de que ela apesar disso nos parece ser natureza”.¹⁴⁵ A noção de ser arte e ainda assim parecer ser natureza, nesse contexto, não é uma referência a um estilo de representação naturalista, mas ao fato contraditório de que tal obra, ainda que seja o resultado concreto de um processo de fatura artística, não é submetida, ao longo desse processo, a uma determinação conceitual, não é a expressão inequívoca das intenções de seu autor, mas conserva um índice de indeterminação em relação a regras e procedimentos poéticos, podendo, assim, ser objeto do tipo de contemplação e de prazer desinteressado - ou seja, não determinado nem logicamente por um conceito da razão, e nem patologicamente pelo aprazimento dos sentidos na sensação - que Kant associa à experiência de beleza.

A noção kantiana de gênio remete, portanto, a uma faculdade produtiva inata que faz com que a fatura da obra permaneça suspensa entre os campos da intenção e da não-intenção. Para além de eventuais associações dessa noção de gênio à ideia de uma inspiração mística ou de uma potência quase sobre humana, a ênfase de Rancière recai na relação de “identidade de um saber e um não-saber, de um agir e de um padecer”¹⁴⁶ que é definida aí, suspendendo, portanto, a partilha usual das relações hierárquicas entre conhecimento e ignorância ou entre atividade e passividade.

O tecido da arte, no regime estético, é associado, como afirmamos, justamente a essa identidade entre contrários, e essa identidade subtrai tal tecido do sistema de coordenações da experiência sensível cotidiana, instituindo outro tipo de

¹⁴³ Ibid., p. 153.

¹⁴⁴ Jacques Rancière, *Aisthesis: scenes from the aesthetic regime of art* (Londres e Nova Iorque: Verso, 2013), p. 11.

¹⁴⁵ Immanuel Kant, *Crítica da faculdade do juízo* (Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995), p. 152.

¹⁴⁶ Jacques Rancière, *O inconsciente estético* (São Paulo: Editora 34, 2012), p. 27.

regime da experiência sensível e criando, portanto, um movimento ao mesmo tempo de vacância e produtividade. Rancière encontra momentos desse tipo de formulação não apenas nas teorizações dos filósofos que tentam dar conta das transformações em curso a partir de fins do século XVIII, mas também no discurso de artistas modernos a respeito de suas próprias práticas:

Ideia proustiana do livro inteiramente calculado e absolutamente subtraído à vontade; ideia mallarmiana do poema do espectador-poeta, escrito “sem aparelho de escriba” pelos passos da dançarina iletrada; prática surrealista da obra expressando o inconsciente do artista com as ilustrações fora de moda dos catálogos ou folhetins do século precedente; ideia bressoniana do cinema como pensamento do cineasta extraído dos corpos do “modelos” que, repetindo sem pensar as palavras e gestos que dita para eles, manifestam, sem o seu conhecimento ou o deles, a verdade que lhes é própria, etc.¹⁴⁷

A constituição desse *sensorium* heterogêneo estabelece gradativamente uma diferença fundamental em relação aos modos de funcionamento do regime poético. Não apenas as práticas artísticas deixam de ser identificadas por uma distinção pragmática entre modos de fazer, mas a noção singular de arte se vincula pouco a pouco a uma desregulação dos critérios normativos poéticos orientando o processo de fatura artística.

Ou seja: a identificação da arte no regime estético, por meio da postulação de um modo específico de ser sensível próprio às coisas da arte, não significa simplesmente uma perda da relevância de princípios poéticos, mas a sua dissolução. Nesse sentido, Rancière irá falar em uma implosão da “barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer da arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais”.¹⁴⁸

Assim, a identificação estética da arte possui uma dimensão contraditória. Ela estabelece, pela primeira vez na história ocidental, a noção de arte como uma categoria singular. Ao mesmo tempo, ela abole todo tipo de critério objetivo determinando o pertencimento a essa categoria. O regime estético, portanto, ao

¹⁴⁷ Jacques Rancière, *A partilha do sensível* (São Paulo: Editora 34, 2012), p. 33.

¹⁴⁸ Jacques Rancière, *A partilha do sensível* (São Paulo: Editora 34, 2012), p. 34.

mesmo tempo em que institui uma esfera circunscrita da arte, faz dessa esfera um campo poroso, cujas fronteiras permanecem constantemente indeterminadas e passíveis de serem atravessadas por presenças imprevistas.

Essa indeterminação viabiliza assim, ao menos potencialmente, a incorporação de elementos a princípio associados a quaisquer outras esferas de experiência ao espaço da arte. Nesse sentido, Rancière afirma que, paradoxalmente, “a arte existe como um mundo à parte desde o momento em que qualquer coisa pode fazer parte dela”.¹⁴⁹

O fim da regulação mimética, portanto, não equivaleria, na perspectiva de Rancière, a uma recusa da figuração. Ele não marca, tão pouco, a passagem de uma orientação da arte em direção à conquista de efeitos naturalistas para um movimento reflexivo ou crítico de autodefinição. O fim da regulação mimética, dentro dessa linha de argumentação, assinalaria o fim de um regime específico da semelhança. Como vimos, dentro desse regime a engrenagem da fatura poética estabelecia a precedência de uma função inteligível ou textual sobre uma função sensível ou imageadora, que lhe permanecia submissa.

Na medida em que a identificação estética da arte se relaciona não apenas à diferenciação por meio de um modo de ser sensível próprio às coisas da arte, mas associa esse modo de ser ao pertencimento a um *sensorium* que se define pela própria suspensão de oposições hierárquicas como pensamento e não-pensamento, atividade e passividade, conhecimento e ignorância ou intencionalidade e não-intencionalidade, é a própria regulação hierárquica da experiência sensível ficcional, característica do regime poético, que se torna inoperante.

Desse modo, os sistemas de diferenciação entre gêneros pertencentes a uma mesma arte, como a pintura histórica e a pintura de gênero, por exemplo, assim como entre diferentes artes, e mesmo entre o que pertence e o que não pertence ao campo da arte, gradativamente se desmantelariam.

Podemos resgatar um momento desse processo de desmantelamento nos remetendo à leitura que Rancière faz de certa passagem de *A pele de onagro*, romance de Balzac publicado originalmente em 1831. A cena, recortada e discutida

¹⁴⁹ Jacques Rancière, *Aisthesis: scenes from the aesthetic regime of art* (Londres e Nova Iorque: Verso, 2013), p. x.

por Rancière em mais de um texto seu, se encontra logo no início do romance. Nela, o protagonista do enredo, Raphaël, se perde pelas ruas de Paris e termina vindo a entrar por acaso em uma grande e caótica loja de curiosidades. Ali, ele se depara com a seguinte visão:

Crocodilos, serpentes, macacos sorriam para vitrais de igreja, pareciam querer morder os bustos, correr atrás dos objetos de laca, trepar nos lustres. Um vaso de Sèvres, onde a sra. Jacotot pintara Napoleão, achava-se ao lado de uma esfinge dedicada a Sesóstris. (...) A sra. Dubarry pintada a pastel por Latour, com uma estrela na cabeça, nua e sobre uma nuvem, parecia contemplar com concupiscência um cachimbo indígena (...). Uma máquina pneumática vazava um olho do imperador Augusto, majestosamente impassível. Vários retratos de almotacés franceses, burgomestres holandeses, tão insensíveis como foram em vida, elevavam-se acima desse caos de antiguidades, lançando nele um olhar pálido e frio.¹⁵⁰

A escolha dessa cena um pouco estranha de um romance de Balzac, em que diversos objetos heterogêneos são mostrados acumulados e sobrepostos em uma loja parisiense qualquer, possui uma importância específica para Rancière. Em primeiro lugar, ela se soma a análises de trechos de outros romances realistas de meados do século XIX, nos quais é notável a multiplicação de descrições de elementos banais e desvinculados ao ritmo de andamento da trama. De fato, a descrição dessa loja se estende, em *A pele de onagro*, por páginas e mais páginas, atravancando o tipo de encadeamento rigoroso de fatos conectados por critérios lógicos e causais que definia o enredo poético como a representação de uma ação completa, cujas partes deveriam ser submetidas a uma certa ordem e dissociadas de presenças supérfluas.

Desse modo, o primado representativo da narração sobre a descrição, assim como a reivindicação poética de um modelo de racionalidade ficcional orgânica, em que as partes de um enredo devem se submeter a um senso de totalidade e unidade, já se encontram aqui tensionados. No lugar desse primado narrativo e da

¹⁵⁰ Honoré de Balzac, “A pele de onagro”, citado em: Jacques Rancière “Contemporary art and the politics of aesthetics”. In: Beth Hinderliter (ed.), *Communities of sense* (Duke e Londres: Duke University Press, 2009, pp. 31 - 50), p. 35. Utilizamos a tradução para o português de Paulo Neves, em: Honoré de Balzac, *A pele de onagro* (L&PM, Edição Kindle), posição 476.

reivindicação desse modelo de racionalidade, Rancière identifica a emergência, no realismo romanesco, da “adoção de um modo de focalização fragmentada, que impõe a presença bruta em detrimento dos encadeamentos racionais da história”.¹⁵¹

Em segundo lugar, se elementos cotidianos, como mercadorias ou quinquilharias, podem adentrar o terreno da arte no regime estético, impondo sua presença bruta; se, para o protagonista do enredo de Balzac, esse “oceano de móveis, de modas, de obras e ruínas compunha um poema sem fim”¹⁵², isso se deve à reversão das hierarquias representativas levada a cabo pela identificação estética da arte.

Assim, enquanto toda uma tradição crítica do século XX teria denunciado as descrições minuciosas do realismo romanesco do século precedente como o “produto de uma burguesia ao mesmo tempo atravancada por seus objetos e ansiosa por afirmar a eternidade de seu mundo ameaçado pelas revoltas dos oprimidos”¹⁵³, Rancière enxerga na proliferação dessas descrições algo bem diferente.

Trata-se justamente da revogação gradual do privilégio poético dos grandes temas, dos grandes sujeitos e das grandes ações, que ia de par com a precedência do dizível sobre o visível e com a subordinação da presença sensível à significação. Desse modo, a loja de Balzac, com sua *assemblage* caótica de macacos e imperadores; máquinas pneumáticas, esfinges e estrelas; cachimbos indígenas e vitrais de igreja assinala a incorporação estética de potencialmente qualquer coisa ou de qualquer um ao campo da arte, e a revogação “do modelo oratório da palavra em proveito da leitura dos signos sobre o corpo das coisas, dos homens e das sociedades”.¹⁵⁴

Assim, para Rancière, a literatura realista gradualmente subverte as oposições representativas entre o glorioso e o banal, o elevado e o baixo, o digno e o desprezível. Ela estabelece uma dimensão de legibilidade do insignificante, marcada pela possibilidade de que elementos ínfimos quaisquer, como detalhes de vestimentas, fachadas de edificações, gestos quase imperceptíveis ou objetos

¹⁵¹ Cf. Jacques Rancière, *A partilha do sensível* (São Paulo: Editora 34, 2012), 35.

¹⁵² Honoré de Balzac, *A pele de onagro* (L&PM, Edição Kindle), posição 520.

¹⁵³ Jacques Rancière, *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna* (São Paulo: Martins Fontes, 2017), p. 18.

¹⁵⁴ Jacques Rancière, *A partilha do sensível* (São Paulo: Editora 34, 2012), p. 50.

prosaicos sejam explorados na medida em que prestam testemunho dos valores e das potências que animam e definem os modos de ser de uma época, de uma classe ou de um personagem.

Nesse sentido, poderíamos falar da constituição de uma sintomatologia estética da sociedade. Essa sintomatologia estética “revoga as escalas de grandeza do regime representativo”¹⁵⁵, na medida em que faz com que uma presença ínfima e banal qualquer possa ser agora tomada, nos termos de Rancière, como “um hieróglifo, uma figura mitológica ou fantasmagórica”,¹⁵⁶ espécie de rastro ou de vestígio de um significado que ao mesmo tempo a impregna e excede.

Portanto, a precedência do dizível sobre o visível, que de acordo com as engrenagens ficcionais representativas garantia a exclusão de presenças supérfluas na composição de um enredo coeso, dentro do realismo romanesco começaria a se desorganizar, tornando possível que o desprezível ou o anônimo ganhem voz e “falem”, testemunhando de modo imediato um significado até então invisível e que passa a ser lido sobre suas próprias superfícies sensíveis ou sobre a irrelevância de seus gestos.

De fato, o tecido sensível da arte, no regime estético, não será constituído por meio de um sistema de regulação das relações entre a inteligibilidade e a sensibilidade, mas justamente pela perda de toda relação de determinação necessária entre elas. Desse modo, qualquer elemento banal passa a poder ser desviado de seu destino previsto, de sua insignificância, e ser explorado artisticamente, adquirindo novos sentidos, produzindo significados até então imprevistos. Como afirma Rancière, “no fundo, o regime estético é o regime de variações infinitas entre o sentido e o sensível”.¹⁵⁷

Da mesma maneira, ao invés da produção de efeitos em alguma medida antecipados e previstos sobre a sensibilidade humana, por meio da adoção de procedimentos poéticos específicos, a recepção das obras será associada, no regime estético, a uma supressão da previsibilidade e à indeterminação da experiência

¹⁵⁵ Ibid., p. 50.

¹⁵⁶ Ibid., p. 50.

¹⁵⁷ Jacques Rancière, “Entrevista para Pedro Hussak”. In: Tadeu Capistrano & Pedro Hussak (eds.), *AISTHÉ: 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. 109.

sensível. Assim, não apenas o processo de criação artística e os temas, sujeitos ou objetos que são incorporados aí, mas também o espaço do espectador, no regime estético, se define pela suspensão das coordenadas de configuração da experiência sensível cotidiana.

Ou seja, também aqui o *sensorium* heterogêneo da arte se define pela revogação de relações hierárquicas entre pares binários, como atividade e passividade, forma e matéria ou inteligibilidade e sensibilidade; sendo associado, portanto, a uma experiência de usos do tempo e do espaço distintos dos determinados pela regulação ordinária de tais relações, assim como à desvinculação da experiência estética do sistema de encadeamento de causas e finalidades que define a ação voluntária.

Podemos encontrar uma formulação exemplar desse tipo de revogação de relações hierárquicas na descrição kantiana do estado de *livre-jogo* que caracterizaria o funcionamento de nossas faculdades de conhecimento – a imaginação e o entendimento – ao ajuizarmos determinadas representações como belas. Como é sabido, o objeto privilegiado de atenção do texto kantiano, novamente a terceira *Crítica*, é o ajuizamento da representação de formas da natureza. Ainda assim, sua análise do juízo de gosto, como aliás toda sua reflexão acerca da experiência estética (tanto em relação ao belo quanto ao sublime) e do conceito de gênio, são momentos fundamentais para discussões sobre o campo moderno da arte.

Entretanto, nosso interesse aqui é pontual. Ele se resume ao fato de que, para Kant, o prazer estético se vincula a um modo específico de relação recíproca entre a imaginação e o entendimento. Nessa relação, justamente a que Kant chamará de livre-jogo, ao invés da imaginação estar submetida a uma determinação conceitual, como nos processos que resultam em conhecimento teórico – e nos quais à imaginação caberia “a composição do múltiplo da intuição”¹⁵⁸, e ao entendimento o estabelecimento da “unidade do conceito que unifica as representações”¹⁵⁹ –, imaginação e entendimento comunicam-se livremente. Assim, “nenhum conceito

¹⁵⁸ Immanuel Kant, *Crítica da faculdade do juízo* (Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995), p. 62.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 62.

determinado limita-as a uma regra de conhecimento particular”¹⁶⁰, de modo que o funcionamento hierárquico dessas faculdades se encontra subvertido.

Na experiência de beleza, imaginação e entendimento entram em uma relação harmônica, na qual suas atividades concordam entre si, conforme é requerido também para a produção do conhecimento teórico, sem que, contudo, a representação formal produzida pela ação da imaginação seja submetida à determinação conceitual das categorias do entendimento. Nesse sentido, Kant falará de uma “vivificação de ambas as faculdades (...) para uma atividade indeterminada”.¹⁶¹

Esse acordo harmônico, vivificante, indeterminado e subjetivo das faculdades da imaginação e do entendimento, na qual nenhum conhecimento conceitual é produzido a respeito da realidade do objeto representado, surge como fundamento do sentimento de prazer diante da beleza. Ele revoga, ao mesmo tempo, a posição de subordinação que a atividade cognitiva reserva à imaginação, na qual cabe a ela sintetizar a multiplicidade de dados das representações sensíveis e reportar tal síntese aos conceitos do entendimento.

A descrição kantiana da harmonização dos modos de funcionamento das faculdades da imaginação e do entendimento no estado de livre-jogo em que elas se colocam ao ajuizarmos determinadas representações como belas, faz parte do processo de tessitura de olhares e discursos, da constituição de regimes de sensibilidade e de pensabilidade que gradualmente vinculam a noção de arte à constituição de um *sensorium* específico, subtraído aos modos ordinários de configuração da experiência sensível.

Ela faz parte, também, do processo de dissolução dos princípios poéticos de regulação das relações entre o dizível e o visível, o sensível e o inteligível que definiam os modos de funcionamento do regime representativo e os axiomas dos sistemas das belas-artes e das belas-letras.

Assim como diversas outras cenas visitadas por Rancière - tais como a passagem crítica dos irmãos Goncourt, a análise do *Torso Belvedere* realizada por

¹⁶⁰ Immanuel Kant, *Crítica da faculdade do juízo* (Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995), p. 62.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 63.

Winckelmann, ou a descrição da loja de curiosidades feita por Balzac, conforme os exemplos que discutimos -, ela nos permite visualizar o longo processo de associação da arte a um tipo de experiência sensível em que é suspensa uma relação de dominação e subordinação entre elementos em geral pensados em termos de oposição hierárquica. A identificação estética da arte assinala assim, então, o aparecimento de uma noção de igualdade vinculada à própria experiência sensível, ao campo da sensibilidade.

Entretanto, o regime estético também é marcado pelo fato de que essa nova ideia de uma igualdade da experiência sensível não apenas passa, gradativamente, a definir o modo de identificação do tecido singular da arte, mas vincula esse tecido a uma promessa de reconfiguração das próprias formas da vida em comum. Ou seja, a identificação estética da arte carrega com ela uma espécie de promessa política que lhe é intrínseca. A revogação das relações hierárquicas entre entendimento e imaginação, atividade e passividade ou forma e matéria, por exemplo, ganha, assim, contornos políticos na medida em que faz aparecer um horizonte de possibilidades em que relações de dominação e servitude externas ao campo artístico poderiam eventualmente vir a ser abolidas.

Desse modo, podemos falar em uma segunda dimensão contraditória da identificação estética da arte. Não apenas ela institui a noção de arte como uma categoria singular, sem, contudo, estabelecer qualquer critério objetivo determinando o pertencimento a essa categoria, como vincula o campo sensível que diferencia a arte das outras esferas da experiência a uma promessa de reconfiguração das formas da vida que ultrapassa os limites imediatos da arte. Ou seja: no regime estético, as fronteiras da arte, por um lado, podem ser atravessadas, ao menos potencialmente, por qualquer tipo de objeto, sujeito ou tema. Por outro lado, essas fronteiras se constroem em função de um tipo de experiência sensível que carrega consigo a promessa de uma reverberação disseminada de seus efeitos.

Tentando simplificar um pouco essa formulação, podemos resumir assim essa identificação contraditória: o regime estético faz da arte um campo singular de diferença, atravessado por duas formas diversas de igualdade. Ele faz da arte um campo singular de diferença na medida em que identifica a arte a um *sensorium* específico, marcado pela supressão dos sistemas de coordenação que regem a

experiência sensível cotidiana. Ao mesmo tempo, esse *sensorium* é atravessado por um primeiro tipo de igualdade na medida em que abole as hierarquias representativas, podendo incorporar o cotidiano, o banal e o insignificante em seu interior. Por último, esse *sensorium* é atravessado por um segundo tipo de igualdade, na medida que a experiência sensível que define seus contornos define também uma promessa de reconfiguração das formas da vida em comum.

No regime estético, a identificação da arte é marcada por esse vínculo constitutivo e contraditório entre igualdade e diferença. Em termos práticos, isso significa que os campos da arte e da não-arte, ainda que diferenciados, não cessam de se esbarrar e produzir efeitos um sobre o outro. De fato, isso significa que a fronteira entre esses dois campos nunca se estabiliza, nunca se desenha de forma absolutamente clara. Ao mesmo tempo, talvez se possa dizer que o encontro entre arte e não-arte tende a ser mais relevante na medida em que essa dissolução de fronteiras não se torne equivalente à dissolução de toda produção de diferença, mas preserve um índice de tensionamento.

É essa relação paradoxal entre arte e não-arte que Rancière encontra expressa de maneira paradigmática em uma passagem de *A educação estética do homem numa série de cartas*, de Friedrich Schiller. Como se sabe, a obra é resultado da reunião de cartas dirigidas por Schiller ao príncipe dinamarquês Friedrich Augustenburg, em parte como forma de agradecimento a um mecenato concedido por este ao poeta alemão. Essas cartas, escritas em sua maioria ao longo do ano de 1793, foram posteriormente editadas e publicadas ainda em 1795 pelo próprio Schiller, na revista alemã *Die Horen*.

Nelas, Schiller se propõe a discutir o papel que a arte poderia vir a desempenhar como elemento de unificação da cultura e de construção de uma verdadeira liberdade política em um momento histórico marcado pela dissolução da força coesiva exercida pela antiga autoridade dos valores religiosos e pela revogação revolucionária do poder monárquico. A proposta de discussão de Schiller e sua posição teórica no conjunto da correspondência são influenciadas, assim, pela repulsa diante do surto de violência civil que veio a caracterizar o período do Terror e pelo que o poeta alemão interpreta como o fracasso da Revolução Francesa em

“honrar finalmente o homem enquanto fim em si e fazer da verdadeira liberdade o fundamento do vínculo político”.¹⁶²

Esse fracasso político, por sua vez, seria sintoma de um dilaceramento promovido sobre a natureza humana pela própria cultura moderna. Desse modo, o ideal de liberdade levado a cabo pela Revolução Francesa já seria ele mesmo o ideal de uma liberdade parcial, a marca de um tempo em que a sociedade e o homem se encontram cindidos: “divorciaram-se o Estado e a Igreja, as leis e os costumes; a fruição foi separada do trabalho; o meio do fim; o esforço da recompensa”.¹⁶³

Assim, o homem moderno se espelharia em seus atos, e o retrato oferecido pelo período do Terror – o “drama de nossos dias”¹⁶⁴ - é claro: “Aqui, selvageria, mais além, lassidão: os dois extremos da decadência humana, e os dois unidos em *um* espaço de tempo”.¹⁶⁵ Ou seja, tanto a massa popular quanto a elite intelectual e política contemporâneas a Schiller refletiriam ambas os efeitos atrofiadores da divisão moderna entre os campos da sensibilidade e da racionalidade, estando a primeira entregue aos impulsos grosseiros e sem lei, e a segunda à languidez e à depravação do caráter.¹⁶⁶

A essa cisão imposta pela cultura moderna sobre os homens e a sociedade de seu tempo, Schiller contrapõe a suposta harmonia dos homens e da sociedade grega, fruto de uma cultura na qual “os sentidos e os espíritos não tinham ainda domínios rigorosamente separados”.¹⁶⁷ Portanto, se o rompimento da unidade interior da natureza humana não era um dado constitutivo, mas consequência do processo cultural moderno, seria também possível que um outro tipo de processo cultural restituísse a unidade original entre sentido e espírito. Independente da validade histórica dessa visão da sociedade grega, o dado que interessa a Rancière aqui é outro. Trata-se do fato de como a perspectiva de Schiller coloca em cena a

¹⁶² Friedrich Schiller, *A educação estética do homem numa série de cartas* (São Paulo: Iluminuras, 2013) p. 33.

¹⁶³ Friedrich Schiller, *A educação estética do homem numa série de cartas* (São Paulo: Iluminuras, 2013), p. 37

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 33.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 33.

¹⁶⁶ Cf. *ibid.*, p. 33.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 35.

relação intrínseca e paradoxal entre a singularidade da arte e a indeterminação de suas fronteiras com a não-arte dentro do regime estético.

Assim, para o poeta alemão, seria tarefa da arte levar a cabo esse processo cultural restaurador, promovendo uma educação estética do homem capaz de reconciliá-lo com sua mais alta liberdade. Apenas então um vínculo político verdadeiramente livre poderia ser instituído. Schiller justifica sua perspectiva afirmando que a experiência estética colocaria os homens em um estado de *jogo*, dentro do qual seriam suspensas as oposições entre o que ele chama de *impulso sensível* e *impulso formal*. Como aponta o próprio Schiller, a inspiração de seus argumentos é de origem kantiana¹⁶⁸ e, nas palavras de Rancière, eles traduzem a descrição da relação harmoniosa de livre-jogo das faculdades da imaginação e do entendimento “em termos antropológicos e políticos”.¹⁶⁹

Desse modo, na descrição de Schiller, o impulso sensível diria respeito à existência física do homem enquanto ser individual e finito, à sua natureza sensível submetida às limitações do tempo e preenchida pela materialidade momentânea das sensações.¹⁷⁰ Já o impulso formal diria respeito à existência absoluta do homem enquanto ser racional e livre, à potência infinita de seu pensamento enquanto força de imposição de ordem, unidade e harmonia indivisíveis à multiplicidade e alternância dos fenômenos sensíveis.¹⁷¹

Apesar desses dois impulsos à primeira vista parecerem inconciliáveis, Schiller afirma, como já apontamos, que a harmonização de suas tendências existe como horizonte de possibilidade de um processo cultural. Essa harmonização, por sua vez, consistiria em uma ação recíproca entre os impulsos sensível e formal, na qual cada um deles, ao mesmo tempo, sustentaria e limitaria as exigências do outro.¹⁷²

Para essa relação de reciprocidade entre os impulsos sensível e formal, Schiller dará o nome de *impulso lúdico*, sendo ele direcionado, assim, “a ligar o

¹⁶⁸ Cf. *Ibid.*, p. 21.

¹⁶⁹ Jacques Rancière, “A comunidade estética”. In: *Revista Póiesis – Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes - UFF* (N. 17 Julho 2011, pp. 169 -187), p. 171.

¹⁷⁰ Friedrich Schiller, *A educação estética do homem numa série de cartas* (São Paulo: Iluminuras, 2013), p. 60.

¹⁷¹ Cf. *Ibid.*, pp 60 – 61.

¹⁷² Cf. *Ibid.*, p. 69.

devir ao ser absoluto e a modificação à identidade”.¹⁷³ Tal impulso suspenderia, portanto, as relações antagônicas imediatas entre a sensibilidade e a racionalidade, libertando o homem tanto moral quanto fisicamente e estabelecendo um estado de equilíbrio entre realidade sensível e idealidade formal.

É justamente esse estado de suspensão e de subtração aos antagonismos sensíveis e racionais que Schiller denominará pela noção de jogo. Assim, conforme sua famosa afirmação, “o homem joga somente quando é homem no pleno sentido da palavra, e somente é homem pleno quando joga”.¹⁷⁴ Essa afirmação de uma plenitude humana vinculada ao jogo, apesar de à princípio parecer paradoxal, seria responsável, segundo Schiller, por sustentar “o edifício inteiro da arte estética e da bem mais difícil arte de viver”.¹⁷⁵ Ou seja, a experiência de jogo fundaria um terreno aonde se sustentariam, ao mesmo tempo, uma nova ideia de potência das práticas artísticas e de realização moderna da atividade política.

Para entendermos essa afirmação é preciso compreender que o jogo, para Schiller, define um tipo de partilha da experiência sensível em que tanto a coerção material das leis naturais quanto a coerção espiritual das leis morais se dissolveriam a um só tempo. Assim, tanto a sensibilidade quanto a racionalidade se veriam dispensadas de toda determinação necessária, fosse ela proveniente da inclinação diante de objetos de desejo ou da imposição da vontade através das ideias da razão.¹⁷⁶ Essa supressão dupla daria ensejo, portanto, a uma liberdade que seria distinta daquela proveniente da pura autonomia da razão.

É essa liberdade que Schiller associa a uma potência estética da arte, e que, por sua vez, deveria servir como fundamento de um novo vínculo político moderno. Um vínculo que, ao contrário daquele cujo fracasso seria atestado pela degenerescência do processo revolucionário francês, não determinasse a mera conquista formal do poder do Estado, mas uma reconfiguração dos modos da vida sensível. Assim, a relação moderna conflituosa, desequilibrada e potencialmente hierárquica entre os impulsos sensível e formal era associada por Schiller à relação,

¹⁷³ Ibid., p. 70.

¹⁷⁴ Ibid., p. 76

¹⁷⁵ Friedrich Schiller, *A educação estética do homem numa série de cartas* (São Paulo: Iluminuras, 2013), p. 76.

¹⁷⁶ Cf. Ibid., p. 76

também hierárquica, da multiplicidade da massa da população frente à unidade e ao poder coercitivo do Estado.¹⁷⁷

Desse modo, Schiller vinculará essa liberdade do estado de jogo, que suspenderia tanto a autoridade autônoma da liberdade racional sobre a receptividade sensível quanto os constrangimentos heterônomos da receptividade sensível à liberdade racional, às representações gregas de seus deuses, nas quais eles seriam mostrados libertos “das correntes de toda finalidade, dever ou preocupação”.¹⁷⁸ Assim, a cultura grega, em que a totalidade da vida coletiva social não havia sido ainda separada em esferas distintas de atividades, teria manifestado essa autossuficiência na figuração de seus deuses, fazendo da ociosidade e da indiferença a toda obrigação moral ou imposição sensível o traço de sua liberdade.

É essa suspensão das correntes das finalidades, do dever e da preocupação, esse aparecimento de um *sensorium* próprio à indiferença e ao ócio divino, que Schiller associa ao estado estético do jogo. Ele traz para dentro de seu texto uma reverberação desse estado ao colocar seus leitores, no final da décima-quinta de suas cartas, diante da descrição de uma estátua grega conhecida como *Juno Ludovisi*:

Não é graça nem dignidade o que nos sugere a soberba face de uma Juno Ludovisi; nenhum dos dois por ser os dois ao mesmo tempo. Conquanto a divindade feminina exija nossa adoração, a mulher divina inflama nosso amor; mas enquanto nos rendemos à candura celestial, sua autossuficiência celestial nos faz recuar. Toda a figura repousa e habita em si mesma, criação inteiramente fechada que não cede nem resiste, como se estivesse para além do espaço; ali não há força que lute contra forças, nem ponto fraco em que pudesse irromper a temporalidade. Irresistivelmente seduzidos por um, mantidos à distância por outro, encontramos-nos simultaneamente no estado de repouso e movimento máximos, surgindo aquela maravilhosa comoção para a qual o entendimento não tem conceito e a linguagem não tem nome.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Cf. *Ibid.*, p. 30.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 76.

¹⁷⁹ Friedrich Schiller, *A educação estética do homem numa série de cartas* (São Paulo: Iluminuras, 2013), p. 77.

Como aponta Rancière, as menções a uma “criação inteiramente fechada” e à autossuficiência de uma figura que “repousa e habita em si mesma”, poderiam, a princípio, fazer ressoar certa concepção greenberguiana de uma modernidade autônoma das artes, empenhadas em validar-se a partir da exploração das especificidades materiais de seus diferentes meios. Entretanto, a figura que habita em si mesma descrita por Schiller não se confunde com a celebração posterior de uma inflexão autocrítica moderna das disciplinas artísticas.

Ela não antecipa, portanto, a ideia de um *medium* próprio à arte da escultura, destinado a ser descoberto e trabalhado materialmente pelos escultores, assim como os pintores viriam a descobrir e trabalhar sobre a *planaridade* da pintura. De fato, para Rancière, a descrição de Schiller nos ajuda a perceber que o *medium* da arte, no regime estético, não é a matéria sobre a qual os artistas trabalham, mas justamente um tecido sensível específico, um *sensorium* ao mesmo tempo singular e cujas fronteiras permanecem indeterminadas.¹⁸⁰

Nessa passagem, tal relação entre a singularidade da experiência artística e a indeterminação de suas fronteiras pode ser percebida de modo claro. Ela é relevante na medida em que assinala que a identificação estética da arte não equivale exatamente ao estabelecimento de um campo autônomo, mas ao que se poderia tomar como um modo específico de relação entre autonomia e heteronomia. Na descrição de Schiller, essa relação se explicita, segundo Rancière, em três pontos básicos.¹⁸¹ De nossa parte, gostaríamos agora de explorar esses três pontos e expandi-los um pouco além dos limites do texto do próprio Schiller, de maneira a concluir nossa discussão sobre os modos de funcionamento do regime estético.

Assim, o primeiro desses pontos é o fato de que, se podemos falar em uma dimensão de autonomia da arte no regime estético, ela não equivale à autonomia das obras ou das práticas artísticas, mas à autonomia de uma configuração específica da experiência sensível. Ou seja, ela não é a autonomia de uma autodefinição proveniente da descoberta e da exploração de algum dado essencial às práticas ou às obras, enfim libertas de suas funções subsidiárias. Ela não é, então, a autonomia de alguma potência própria, substancial e até então represada. Antes,

¹⁸⁰ Cf. Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique* (Paris: Galilée, 2004), p. 41.

¹⁸¹ Cf. Jacques Rancière, “The Aesthetic Revolution and its Outcomes: emplotments of autonomy and heteronomy”. In: *New Left Review* (N. 14, Março – Abril 2002, pp. 133 – 151) p. 135.

ela poderia ser pensada como a autonomia de um modo de experiência e da constituição gradual de um *sensorium* singular, um tecido sensível que passa a diferenciar as coisas da arte em função de seu entrelaçamento a esse tecido, de sua incorporação a esse modo de ser sensível.

No argumento de Schiller, essa autonomia se relaciona à experiência de jogo e à suspensão dos antagonismos entre as naturezas sensível e racional do homem. Para além dessa formulação antropológica, podemos dizer que essa autonomia se vincula à dissolução dos primados representativos que faziam do campo das práticas artísticas o terreno de uma regulação hierárquica entre o sensível e o sentido. Essa autonomia artística se vincula, portanto, à associação historicamente contingente do campo da arte a um índice de indeterminação das relações entre presenças sensíveis e significações. É essa dissensualidade, esse deslizamento potencialmente infinito nas relações de variação entre o visível e o dizível que traça as fronteiras da arte no regime estético e define o contorno dessas fronteiras em função do tipo de experiência que se divisa aí.

Em segundo lugar, é importante mantermos em vista que essa experiência é marcada, ela mesma, por uma dimensão de heteronomia. Conforme o argumento de Schiller, a liberdade do estado de jogo não se confunde com a liberdade autônoma do impulso formal, mas assinala a revogação de suas determinações racionais. Ao mesmo tempo, a dimensão suspensiva do estado de jogo define, também, a revogação da plena potência receptiva do impulso sensível e das leis naturais que regem seu funcionamento.

Assim, o confronto com a estátua da *Juno Ludovisi* é descrito como o de certa suspensão dos poderes do sujeito: irresistivelmente seduzido e mantido à distância, levado involuntariamente aos estados de repouso e de movimento máximos, o espectador descrito por Schiller permanece incapaz de nomear a experiência que vive e de fazer dessa estátua “que não cede nem resiste” o objeto concreto de seu conhecimento ou de seu desejo.

Se podemos falar de uma autonomia da experiência estética, portanto, ela própria também não é a autonomia de uma pura autodeterminação. Ela se refere, na verdade, ao entrelaçamento não exatamente voluntário do sujeito com esse *sensorium* em que a atividade e a passividade, ou a intenção e a não-intenção se

tornariam idênticas. A autonomia da experiência sensível da arte, no regime estético, se vincula, assim, à revogação do modelo poético de representação de ações por meio de encadeamento lógicos de causas e efeitos, ao qual correspondia um modelo de racionalidade organizado a partir de vínculos necessários entre meios e fins. Ela é uma autonomia que desfaz esses encadeamentos, mas apenas na medida em que instaura uma potência inativa, um princípio de inação no seio da experiência artística, neutralizando todo um regime de identificação calcado no princípio de determinação da expressividade. Assim, o campo da arte no regime estético não se define por sua potência auto legislativa. Antes, esse campo veio a ser definido historicamente a partir de sua vinculação a uma indeterminação das partilhas sensíveis habituais, como as entre agir e padecer, legislar e obedecer ou potência e impotência.

Por último, a estátua grega só se vincula a esse *sensorium* artístico, só faz parte da identificação estética da arte que Schiller associa à experiência de jogo, na medida em que ela é, ao mesmo tempo, também algo diferente de arte. De fato, como lembra Rancière, essa estátua é recuperada por Schiller na medida em que expressaria justamente o tipo de liberdade de uma cultura e de um povo em que supostamente “arte e vida, arte e política, vida e política não estão separados uns dos outros”.¹⁸² Conforme já afirmamos, a questão não é discutir a validade dessa visão histórica. O ponto é que, desde o princípio de seu trançado, a identificação estética da arte é feita dessa relação de identidade entre contrários, da descoberta da potência mais propriamente artística naquilo que não seria exatamente próprio à arte.

Assim, é somente por não carregar sobre si a forma imposta pela vontade ativa de um escultor sobre a matéria passiva do mármore, mas manifestar de maneira imediata a suspensão das oposições entre forma e matéria ou atividade e passividade, que essa estátua pode servir como modelo para Schiller da nova arte que ele vislumbra capaz de educar esteticamente o homem. Desse modo, ao mesmo tempo em que incorpora em seu tecido, composto por forças heterogêneas, elementos originalmente endereçados a outros tipos de espaços e de usos, a arte, no regime estético, seguidamente produz a promessa de uma reconfiguração das

¹⁸² Jacques Rancière, “The Aesthetic Revolution and its Outcomes: emplotments of autonomy and heteronomy”. In: *New Left Review* (N. 14, Março – Abril 2002, pp. 133 – 151) p. 136.

formas da experiência sensível que ultrapasse suas fronteiras. Ou seja, a arte no regime estético é identificada a um horizonte ou a uma convocação de impacto sobre a vida.

Podemos aqui nos desviar um pouco das cartas de Schiller e retomar a menção que Rancière faz aos versos com que outro poeta, Rilke, termina um poema dedicado, também ele, a uma estátua grega antiga. Trata-se do *Torso arcaico de Apolo* que se encerra afirmando acerca do confronto do poeta com a superfície da estátua: “Nela não há lugar/ Que não te mire: precisas mudar de vida”.¹⁸³

A experiência da arte, no regime estético, é desde sempre marcada por essa promessa de atravessamento, por essa associação a uma reverberação em direção ao que lhe seria externo. Ao mesmo tempo, ela é marcada desde sempre, também, pela possibilidade de incorporação da mera vida banal, de elementos cotidianos quaisquer ao seu interior, reformulando-os e extraindo deles uma potência até então insuspeita.

Podemos dizer, então, que o regime estético definiria um laço constitutivo entre autonomia e heteronomia, entre arte e vida. Esse laço, ou esse vínculo, pode dar origem a estratégias artísticas diversas, mas que se definem a partir de um mesmo regime de inteligibilidade. É possível, por exemplo, o desenvolvimento de uma poética como a manifesta na cena descrita por Balzac, em que fragmentos e pedaços da prosa do mundo invadem as páginas de um romance e compõem um poema, atualizando uma potência significativa imanente ao próprio mundo. Por outro lado, é possível, também, o desenvolvimento de uma poética ou de um discurso que prezem pela exploração de uma forma artística que não se contamine com a banalidade ou a brutalidade do mundo cotidiano. Entretanto, essa poética ou esse discurso seguidamente darão origem a reivindicação de que essas formas artísticas, pretensamente isoladas, permitam ao tecido da arte se dobrar para fora de si mesmo, redistribuindo ao seu redor as intensidades sensíveis capazes de produzir promessas de outros afetos, sujeitos ou comunidades.

Segundo Rancière, as reverberações produzidas pela identificação estética da arte, as reverberações do que ele propõe chamar de revolução estética, podem

¹⁸³ Rainer Maria Rilke, “Torso arcaico de Apolo” *apud* Jacques Rancière, *O espectador emancipado* (São Paulo: Martins Fontes, 2012), p. 60.

eventualmente se manifestar, também, para além do campo imediatamente restrito das estratégias artísticas. Elas podem, por exemplo, repercutir em transformações em outros campos disciplinares, ou mesmo participar na formulação de uma ideia de transformação política não apenas como conquista do poder do Estado, mas como processo de transformação das formas da vida sensível que, independentemente da influência específica de um autor ou um texto, não deixou de se incorporar ao horizonte revolucionário moderno.¹⁸⁴

De qualquer maneira, como afirma Rancière, ao traçar os contornos de um regime estético de identificação da arte, seu propósito não consiste em “reivindicar, mais uma vez, contra o desencantamento pós-moderno, a vocação vanguardista da arte ou o elã de uma modernidade vinculando as conquistas da modernidade artística às da emancipação”¹⁸⁵. Trata-se, antes, de buscar compreender como essas reinvidicações ou esses vínculos puderam ser formulados, a partir de que condições de possibilidades eles foram teorizados e deram origem a diferentes articulações, diferentes impulsos.

Ao mesmo tempo, trata-se também de tentar se desvincular de certa melancolia contemporânea generalizada quanto a uma possível relevância da arte nos dias de hoje. De certa forma, trata-se de buscar demonstrar que o tempo da arte de hoje talvez não precise ser pensado como um tempo “pós”, um tempo que se

¹⁸⁴ A ideia de uma influência da revolução estética sobre o ideal revolucionário moderno está presente de forma esparsa em diversos momentos nas formulações de Rancière. Talvez suas discussões um pouco mais sistemáticas se encontrem em: Jacques Rancière, *Aisthesis: scenes from the aesthetic regime of art* (Londres e Nova Iorque: Verso, 2013), Introdução e Cap. 13; Jacques Rancière, “The Aesthetic Revolution and its Outcomes: emplotments of autonomy and heteronomy”. In: *New Left Review* (N. 14, Março – Abril 2002, pp. 133 – 151), p. 138; Jacques Rancière, *A partilha do sensível* (São Paulo: Editora 34, 2012), pp. 38 -40. Do mesmo modo, os entrelaçamentos da revolução estética com outros campos disciplinares, particularmente por meio do que chamamos aqui de uma sintomatologia estética – a possibilidade de leitura de significados até então velados a partir de uma espécie de hermenêutica do banal -, se faz presente em diversos momentos da obra de Rancière. Exemplos mais detalhados desses entrelaçamentos podem ser encontrados, por exemplo, em: Jacques Rancière, *O inconsciente estético* (São Paulo: Editora 34, 2012) - a respeito dos vínculos entre o inconsciente psicanalítico freudiano e a relação entre pensamento e não-pensamento no regime estético -, e em: Jacques Rancière, “The Aesthetic Revolution and its Outcomes: emplotments of autonomy and heteronomy”. In: *New Left Review* (N. 14, Março – Abril 2002, pp. 133 – 151), pp. 145 – 146 e em Jacques Rancière, *A partilha do sensível* (São Paulo: Editora 34, 2012), pp. 49 -51, a respeito da relação entre a revolução estética e a tradição do pensamento crítico, em particular a teoria marxista do “fetichismo da mercadoria”.

¹⁸⁵ Jacques Rancière, *A partilha do sensível* (São Paulo: Editora 34, 2012), p. 13.

define cada vez mais pela suposição de uma homogeneidade incontornável do próprio tempo histórico.

Ou seja, trata-se de questionar a validade de certo diagnóstico que associa uma suposta virada pós-moderna marcada pela perda das fronteiras entre a arte e a vida cotidiana com a perda de toda possibilidade histórica de produção de dissenso, de produção de diferença. Esse questionamento passa pela aposta de que uma eventual relevância da arte no regime estético não se vincula com sua potência disruptiva, com sua capacidade de produzir rupturas abruptas e unívocas no tecido do tempo, mas sim de produzir pequenas fraturas na suposta homogeneidade desse tecido, desvios que revelem seu índice sempre presente de indeterminação.

A valorização da multiplicidade de linhas de temporalidade que para Rancière define a identificação estética da arte desde fins do século XVIII - atravessada por latências e atualizações, retomadas e projeções, ociosidades e vivificações, inoperâncias e gestos abruptos – talvez adquira assim alguma relevância política. Ela pode ser relevante na medida em que a possibilidade de se produzir alternativas às formas contemporâneas de dominação talvez passe, ela própria, pela aposta de que “não há um processo global sujeitando todos os ritmos do tempo individual e coletivo às suas regras”, mas sim, sempre, “muitos tempos em um tempo”.¹⁸⁶

São questões colocadas em cena por esse tipo de possibilidade que gostaríamos de levantar em nosso último capítulo. Não fazendo qualquer tipo de apologia a uma potência redentora da arte, mas justamente questionando em que medida e de que formas os modos de funcionamento do regime estético, poderiam, com seus pequenos deslocamentos, nos permitir pensar em algum tipo de relevância política na lida contemporânea com a arte.

¹⁸⁶ Jacques Rancière, “In what time do we live?”. In: *Politica común* (Vol. 4, 2013), p. 11.