

4. A indeterminação da arte

A partir das discussões que realizamos em nosso segundo capítulo, parece-nos possível afirmar que a cena polêmica construída pelo conceito de regimes coloca sob questão alguns pressupostos mais ou menos comuns ao falarmos de arte. Inicialmente, podemos lembrar que, dentro dessa cena, são postos em primeiro plano tanto a contingência histórica da própria noção de arte como a entendemos hoje quanto o índice incontornável de indeterminação que a caracteriza. Desse modo, a eventual suposição de que exista, ou mesmo possa existir, algo como uma essência da arte em geral, que pudéssemos identificar de uma vez por todas – suposição que o filósofo Gabriel Rockhill sugere chamarmos de “ilusão ontológica”¹ –, é posta em xeque aí.

Assim, como vimos, nas formulações de Rancière a arte não surge como uma ideia atemporal ou uma substância trans-histórica. Na realidade, ao falarmos em arte, dentro desse contexto, estamos falando em um conjunto de relações entre modos de fazer, ver e dizer, um trançado de olhares e discursos, modalidades de percepção, regimes de afecção e estruturas de inteligibilidade. Esse conjunto de relações, ou esse trançado, possui uma dimensão não apenas, digamos, material e sensível concreta, mas também historicamente contingente, só começando a se constituir no Ocidente em fins do século XVIII. Não há, portanto, nessa perspectiva, algo como “a arte” que exista por si só, desvinculada desse tecido sensível amplo. Como resume Rancière, “não há arte sem olhar que a veja como tal”.²

Além disso, a suposição de que poderíamos encontrar uma essência da arte em geral, ou defini-la em termos universais, não é questionada apenas por sua dimensão historicamente contingente e por seu vínculo a um *sensorium*, um tecido sensível específico. Se essas duas características afastam uma concepção absolutamente idealista da arte, elas nem por isso impediriam que buscássemos um outro tipo de definição, mais pragmática. Entretanto, como também já vimos, o *sensorium* da arte no regime estético é marcado justamente pela impossibilidade de determinarmos com clareza o contorno de suas fronteiras. Desse modo, dentro dos

¹ Cf. Gabriel Rockhill, “For a radical historicist analytic of aesthetic and political practices”. In: Gabriel Rockhill, *Radical history & the politics of art* (Nova Iorque: Columbia University Press, 2014), pp. 15 -16.

² Jacques Rancière, *O destino das imagens* (Rio de Janeiro: Contraponto, 2013), p. 82.

argumentos de Rancière, se não há algo como “a arte” existindo por si só, em um plano abstrato, “a arte” também não poderia ser resumida a um conjunto empírico de práticas e objetos, dotados de alguma propriedade objetiva comum:

Contrariando a sã doutrina que determina que um conceito seja a generalização das propriedades comuns a um conjunto de práticas ou objetos, é estritamente impossível elaborar um conceito de arte que defina as propriedades comuns à pintura, música, dança, cinema ou escultura.³

É por isso que, ainda que não sustente a suposição idealista de uma essência eterna da arte, colocando em primeiro plano a contingência histórica da noção e seu vínculo a um *sensorium* específico, a cena polêmica construída pelo conceito de regimes coloca em primeiro plano, também, o trabalho do pensamento que define, se não uma essência, os paradigmas, os conceitos e as ideias que necessariamente se entrelaçam ao tecido sensível que veio a constituir o campo da arte, ao mesmo tempo traçando alguns de seus contornos e tornando-os permanentemente porosos. Complementando a afirmação de Rancière, poderíamos dizer que, se não há arte sem olhar que a veja como tal, também não há olhar que veja a arte como tal sem que esteja já informado por certas ideias quanto ao que a arte seja ou realize.

Desse modo, ao mesmo tempo em que coloca sob questão a “ilusão ontológica” de uma essência da arte em geral, nos parece que o conceito de regimes coloca em questão, também, a eventual suposição de que se poderia dispensar todo tipo de discurso ou ideia quanto ao que seja a arte, em favor de uma atenção exclusivamente detida sobre as práticas e objetos artístico “eles mesmos”.

Esse tipo de perspectiva é aproximado pelo filósofo francês Bernard Aspe, em um ensaio em que comenta e expande alguns dos argumentos de Rancière, de um “conforto nominalista”. A partir dessa perspectiva, a impossibilidade de se estabelecer uma identidade ontológica essencialista da arte se transformaria na rejeição pura e simples “de qualquer enunciado sobre ‘a arte’ como algo que procede necessariamente de uma abstração generalizante que não levaria em conta

³ Jacques Rancière, *O destino das imagens* (Rio de Janeiro: Contraponto, 2013), p. 82.

a realidade das ‘práticas’”.⁴ Assim, a noção de arte meramente imporia à singularidade radical de práticas e objetos os limites circunscritos e afinal arbitrários de uma falsa unidade.

O ponto é que essa singularidade radical, expressa na diversidade de modos possíveis de se ordenar palavras, sons, cores, volumes, formas ou corpos, ou de se dispensar a presença desses elementos em favor de qualquer tipo de uso do espaço, do tempo ou de conceitos, só pode ser apreendida, percebida e pensada como uma prática “ela mesma” a partir de um regime de percepção, sensibilidade e inteligibilidade com a qual dialoga. É esse regime, justamente, que institui a arte como noção singular. Assim, a arte não é, dentro desse regime, uma falsa unidade, mas um campo de possibilidades, um tecido sensível permitindo que potencialmente qualquer prática ou objeto, qualquer coisa, o atravesse e se enlace com um horizonte de expectativas de produção de diferenças, de reverberações.

Esse campo de possibilidades, esse tecido sensível se constitui também a partir das ideias e dos discursos que inicialmente animam as “próprias práticas” e que depois vêm novamente se debruçar sobre elas, permitindo que elas sigam continuamente produzindo novos significados. A arte, nesse sentido, pode ser aproximada de um campo singular de reverberações sensíveis, bem mais do que de uma abstração generalizante.

Parece-nos, então, que dentro da cena polêmica construída pelo conceito de regimes, tanto a suposição de uma essência idealista da arte, quanto a suposição de que seria possível dispensar todo tipo de discurso ou ideia sobre os objetos e as práticas artísticas, fosse em favor de um empirismo empenhado em identificar alguma propriedade genérica objetivamente compartilhada entre eles, ou em favor de uma vontade de fazer falar imediatamente as próprias práticas e objetos, são postas sob questão.

A arte, portanto, dentro dos argumentos de Rancière, não possui uma existência trans-histórica em algum plano ideal, mas remete à constituição historicamente contingente de um *sensorium* específico, feito também de espaços,

⁴ Bernard Aspe, “A revolução sensível”. In: Tadeu Capistrano & Pedro Hussak (eds.), *AISTHE: Revista de estética do Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Vol. VII nº 11, 2013), p. 63.

objetos e práticas. Os espaços, objetos e práticas que se entrelaçam com esse *sensorium*, por sua vez, não podem ser subtraídos das ideias e dos discursos que, juntos a olhares, percepções, sensações e afetos, lhe confere sua consistência e, também, sua permeabilidade.

De fato, mesmo o apelo pragmático a uma propriedade positiva comum, fazendo da noção de arte meramente uma classificação empírica - e eventualmente reformulável - de um conjunto de objetos e práticas, não escapa do fato de que pretender se deter empiricamente sobre objetos e práticas “eles mesmos” é já estar sob as condições subjetivas que possibilitam que tais práticas ou objetos sejam percebidos e pensados como potencialmente pertencentes a um campo comum.

O que a noção de regime estético pretende mapear, portanto, é o conjunto de condições de possibilidades que fizeram de arte o nome de um trançado, tão difícil de desatar quanto de circunscrever precisamente, em que não apenas ideias e objetos, teorias e práticas, mas também formas de visibilidade e discursividade, modalidades de emoção, afecção e inteligibilidade se definem mutuamente. Para Rancière, é esse conjunto de condições de possibilidades, esse regime de identificação, que estabelece os termos com que, há cerca de dois séculos, lidamos com isso que chamamos de arte.

Como já sugerimos, nem por isso os modos de funcionamento dos regimes ético e poético deixam de, em alguma medida, se incorporar e produzir efeitos concretos sobre o campo da arte. Ainda assim, se dentro do regime estético a arte constitui esse trançado movediço, impossível de ser estabilizado plenamente, isso se deve, conforme discutimos em nosso capítulo anterior, a certas diferenças específicas que se estabelecem entre os modos de funcionamento desses regimes. Neste nosso último capítulo, gostaríamos de nos deter brevemente sobre algumas dessas diferenças, de modo a nos interrogar sobre até que ponto seria possível pensarmos em algo como uma relevância política na lida contemporânea com a arte, mesmo que essa relevância possua certa dimensão paradoxal.

*

4.1. Regime estético e dissenso

Desse modo, podemos lembrar que, se a cena polêmica construída pelo conceito de regimes faz do campo da arte um terreno movediço, isso se deve, em primeiro lugar, à definição do domínio da arte como domínio singular e subtraído a questionamentos, próprios ao regime ético, quanto à origem ontológica e aos efeitos práticos dos objetos e práticas que o atravessam. Mas, principalmente, a impossibilidade de se estabilizar o *sensorium* da arte no regime estético se deve ao fato de que esse *sensorium* é, ele mesmo, fruto de um processo ao longo do qual foram abolidos todos os critérios pragmáticos, próprios ao regime poético, capazes de estabelecer definitivamente o que é ou não uma prática artística, o que pertence ou não ao domínio singular da arte.

Isso não significa, apenas, que os primados poéticos que determinavam uma regulação hierárquica do tecido sensível ficcional, ou seja, que determinavam a primazia de uma função inteligível dirigente sobre uma função imageadora colocada a seu serviço, tenham se tornado inoperantes. Significa, também, que o regime estético institui uma descontinuidade que se tornará ela mesma intrínseca ao campo da arte: a descontinuidade “entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis através das quais os espectadores, os leitores ou os ouvintes se apropriam desta”.⁵

A implosão da barreira mimética, que distinguia as maneiras de fazer das artes das outras maneiras de fazer e conferia a elas certos princípios legislativos próprios, é também, portanto, a dissolução do laço mimético, que supunha uma relação de continuidade natural e estável entre faculdades humanas produtivas e faculdades humanas receptivas. Desse modo, dentro do regime estético, a arte constitui um campo singular de possibilidades não apenas porque se define pela suspensão de toda relação de determinação necessária entre o sensível e o sentido, pela possibilidade de que qualquer coisa se torne aí significativa, mas também porque as obras e as práticas que circulam e atravessam esse campo não são previamente endereçadas para grupos específicos de pessoas, mas se disponibilizam ao olhar de qualquer um.

Essa disponibilização indiferenciada é associada por Rancière às ideias de uma neutralização ou de uma distância na relação com as obras, próprias à

⁵ Jacques Rancière, *O espectador emancipado* (São Paulo: Martins Fontes, 2012), p. 56

configuração do regime estético. Mas isso que poderíamos chamar de uma “distância estética”, ainda conforme sugere Rancière, não se identifica com a “contemplação extática da beleza, que esconderia os fundamentos da produção artística e de sua recepção e, contrariaria, assim, a consciência crítica da realidade e dos meios de agir nela”⁶, como certa perspectiva sociológica poderia pretender afirmar. De fato, o ponto mais relevante para Rancière em relação a essa distância estética é justamente o modo como ela suspende qualquer relação previamente determinável entre “a intenção do artista, a forma sensível apresentada num lugar de arte, o olhar de um espectador e um estado de comunidade”.⁷

Observando os elementos aí listados, se passássemos imediatamente do primeiro deles, a “intenção do artista”, para o último, um “estado de comunidade”, poderíamos talvez concluir que Rancière estaria descartando qualquer dimensão politicamente relevante para o campo da arte no regime estético. Uma vez que não é possível assegurar nenhuma relação de continuidade estável entre a eventual intenção de um artista no momento de realização de sua obra e os efeitos práticos que essa obra produzirá em uma configuração comunitária, a distância estética assinalaria a separação pura e simples dos campos da arte e da política. Entretanto, conforme em parte discutimos no nosso capítulo anterior, não é exatamente essa a posição de Rancière.

Afinal, a revogação dos modos de funcionamento do regime poético, em favor dos modos de funcionamento do regime estético, já possui, por si só, uma dimensão que poderíamos chamar de democratizante. Essa dimensão é marcada pelo fim das hierarquias de temas, sujeitos e ações representados, assim como pelo fim das hierarquias entre diferentes gêneros de uma mesma arte e entre as próprias artes elas mesmas. Além disso, ela é marcada, também, pelo fim da regulação dos espaços e dos públicos aos quais diferentes categorias de obras são endereçadas. Por último, poderíamos dizer que essa dimensão democratizante é marcada pelo fim da distinção objetiva entre o que pode ou não adentrar o domínio da arte, pelo fim da delimitação clara dessa diferenciação.

⁶ Ibid., pp. 56 – 57.

⁷ Ibid., p. 57.

No entanto, esses dados mais ou menos concretos, que definem os modos com que a experiência artística se estrutura objetivamente no regime estético, implicam também no fato de que a distância estética de que fala Rancière carrega consigo um índice de indeterminação que lhe confere certa voltagem política um pouco mais subjetiva. Essa voltagem potencialmente política da arte no regime estético não se confundirá, certamente, com uma vocação para a transmissão de conteúdos políticos específicos, de mensagens de conscientização sobre determinados temas. Tampouco ela será identificada com uma capacidade para incidir diretamente sobre formas de vida que se pretenda transformar, anulando a mediação das linguagens artísticas em favor da recomposição ou potencialização de laços comunitários.

Se podemos falar em algo como uma voltagem política da arte no regime estético ela não passaria, então, pela superação da indeterminação que define aí a experiência artística. Na realidade, trata-se de uma voltagem que se estabelece a partir dessa indeterminação, dessa distância estética ela mesma. De modo a tornar mais claro o que constitui essa distância, podemos pegar emprestada a afirmação de Bernard Aspe segundo a qual “a era da estética é, sobretudo, aquela do museu”⁸ e desdobrar um pouco seus significados.

Inicialmente, podemos tomar essa afirmação em um sentido objetivo. De fato, como já vimos, o tecido sensível da arte, no regime estético, se constitui tanto a partir da desvinculação de elementos heterogêneos de seus circuitos de endereçamentos previstos quanto a partir da produção de um novo modo de apresentação e percepção das práticas artísticas, em que elas se dirigem a um público indiferenciado. O surgimento da concepção moderna de museu, nas primeiras décadas do século XIX, fornece o paradigma histórico concreto desse modo de apresentação.⁹ Conforme nos lembra André Malraux:

⁸ Bernard Aspe, “A revolução sensível”. In: Tadeu Capistrano & Pedro Hussak (eds.), *AISTHE: Revista de estética do Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Vol. VII nº 11, 2013), p. 71.

⁹ Desde a segunda metade do século XVIII existe por toda a Europa um movimento, ainda que bastante gradual e marcado por fortes restrições, de abertura das coleções reais para a visitação pública. A transformação do Louvre em um museu aberto ao público sem quaisquer tipos de restrição, no contexto pós Revolução Francesa, assim como os prolongados e acirrados debates ao redor desse processo de transformação, podem ser tomados como marcos da consolidação da noção de museu como nós a entendemos ainda hoje. Para uma discussão desenvolvida por

O papel dos museus no nosso convívio com as obras de arte é tão importante que nos custa pensar que ele não exista, que nunca tivesse existido nos locais em que a civilização da Europa moderna é ou foi desconhecida; assim como pensar que ele exista entre nós apenas há menos de dois séculos. Pode-se dizer que o século XIX viveu às custas deles; o mesmo ainda acontece conosco e esquecemos que foram eles que impuseram ao espectador uma relação completamente nova com a obra de arte.¹⁰

Ainda que essa passagem carregue um tom que valoriza a ideia de uma virada um pouco abrupta entre a idade clássica e a modernidade, ela mesmo assim estabelece ressonâncias com a perspectiva de Rancière acerca do regime estético que estamos abordando aqui. Ela nos ajuda a pontuar que nos museus modernos, de fato, determinadas formas sensíveis antes associadas a formas de vidas específicas - festivais cívicos, cerimônias religiosas, representações do poder político... - e endereçadas a sujeitos também específicos - concretamente definidos pelos lugares que ocupavam e pelos modos de participação que tomavam nessas formas de vida -, se encontram agora disponibilizadas à esfera ampla e indefinida de espectadores anônimos. Essa nova forma de disponibilidade, por sua vez, só se torna possível na medida em que é estabelecida uma descontinuidade na relação harmoniosa pressuposta entre tais formas sensíveis e tais formas de vida.

Assim, ao não se prestarem mais, ao menos não exclusivamente, a exercer as ocupações e funções que lhes foram originalmente designadas, essas formas sensíveis carregam sobre si mesmas a produção de uma diferença. Elas são agora, em alguma medida, outra coisa além delas mesmas. Ou, antes, elas são apresentadas e apreendidas dentro de um esquema de inteligibilidade que pressupõe a perda de evidência na relação entre modos de ser e modos de se ocupar tempos e espaços específicos. Elas são, então, a manifestação de certa dissensualidade, de certa heterogeneidade em um mesmo campo sensível.

Rancière especificamente sobre essa constituição do Louvre como novo espaço público e democrático de exibição de obras antes vinculadas às esferas do poder monárquico ou religioso, ver: Jacques Rancière, *Aisthesis: scenes from the aesthetic regime of art* (Londres e Nova Iorque: Verso, 2013), pp -21 – 37.

¹⁰ André Malraux, "O museu imaginário". In: André Malraux, *As vozes do silêncio* (Lisboa: Livros do Brasil, 1988), p. 9.

A distância estética é, então, a distância que possibilita a produção de um dissenso, ou seja, ela é a distância de uma subtração ou de uma desconexão em relação à uma modalidade regulada de articulação unívoca entre apresentações sensíveis e significações. É essa dimensão dissensual que nos permite, por sua vez, falarmos do museu, agora juntos a Rancière, “não como simples construção, mas como forma de recorte do espaço comum e modo específico de visibilidade”.¹¹ O espaço da arte, no regime estético, assim como o modo de visibilidade que lhe é específico, para além das delimitações concretas de museus ou instituições, é um espaço de potencial produção de dissensos, um espaço que possibilita o conflito entre diferentes regimes de sensorialidade.

Ele é, em primeiro lugar, um espaço em que os artistas podem retirar elementos de suas redes de conexões previstas e rearticulá-los, da mesma maneira com que um torso romano mutilado e uma natureza-morta francesa do século XVIII podem eventualmente ser postos lado a lado e oferecidos a um mesmo olhar indiferenciado como “obras de arte”. Ele não é, portanto, o espaço em que múltiplos elementos manifestam sua identidade em comum, mas aonde torna-se possível a realização de um trabalho específico de composição de elementos heterogêneos, de reconfiguração de uma topografia dos possíveis.

Esse trabalho dissensual da arte, nos termos de Rancière, potencialmente “muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação”. Rancière prossegue:

Esse trabalho muda as coordenadas do representável, muda nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, nossa maneira de relacioná-los com os sujeitos, o modo como nosso mundo é povoado de acontecimentos e figuras.¹²

Ao mesmo tempo, o espaço da arte, no regime estético, é o espaço de constituição de um modo específico de visibilidade. Assim, da mesma forma com que não há qualquer determinação estabelecendo previamente que tipos de

¹¹ Jacques Rancière, *O espectador emancipado* (São Paulo: Martins Fontes, 2012), p. 59.

¹² Jacques Rancière, *O espectador emancipado* (São Paulo: Martins Fontes, 2012), pp. 64 – 65.

elementos podem ser desviados de suas destinações previstas e recompostos dentro desse espaço, também não há qualquer relação de necessidade estabelecendo um vínculo objetivo entre as intenções depositadas no contexto de produção das obras e as respostas oferecidas pelos espectadores no momento de apreensão de tais obras. Portanto, não apenas os artistas, mas também os espectadores, o público, qualquer um que se relacione com as obras, pode, potencialmente, tomar parte nesse trabalho dissensual.

De fato, o contato com uma obra, no regime estético, não ocorre em um espaço no qual está pressuposta uma relação de continuidade estável entre dois âmbitos sensíveis. Assim, a distância estética, além de ser a distância que permite aos artistas pretender realizar com suas obras certa perturbação em uma partilha compartilhada do sensível, é também a distância que permite aos espectadores reconfigurar os sentidos dessa perturbação. Os espectadores podem, em alguma medida, se apropriar das obras e expandi-las, recriando suas redes de significação e atravessando-as com seus modos de sentir, ver, pensar e dizer. Expandir a obra significa, então, perceber e ativar sua potência de produzir reverberações que não estavam até então previstas ou articuladas e que se tornam eventualmente constituintes de seus sentidos.

Qualquer um que já tenha se disponibilizado ao contato com uma obra sabe que essa disponibilização pode resultar em uma reverberação interna, em um diálogo de muitas vozes e tateares. É também nessa permeabilidade entre a obra e os olhares, pensares e dizeres que a colocam em movimento que a arte no regime estético se faz presente e ao mesmo tempo sai de si, essa é a sua “especificidade”. Assim, ao mesmo tempo em que a distância estética desvincula as práticas artísticas de um regime de previsibilidade de seus efeitos, frustrando qualquer suposição de um cálculo determinável entre a intenção de um artista e uma reconfiguração comunitária, ela faz do espaço da arte e do modo de visibilidade que lhe é específico um campo de possíveis realizações de dissensos. Para Rancière, é nesse sentido que, no regime estético, o campo da arte e o campo da política acabam por se esbarrar.

Se retomarmos rapidamente algumas das questões discutidas em nosso primeiro capítulo, perceberemos que processos de emancipação política, nos termos em que Rancière os concebe, são também processos de realização de dissensos. Isso

não significa, já podemos deixar claro, que os trabalhos de realização de dissensos da arte e da política sejam equivalentes, mas significa que, no regime estético, a arte e a política possuem uma dimensão específica em comum. De fato, da maneira como a pensa Rancière, a política não é a disputa pelo poder, nem tampouco o exercício do poder por meio da regulação de leis e do controle de instituições. Como afirma Rancière:

A primeira questão política é saber que objetos e que sujeitos são visados por essas instituições e essas leis, que formas de relação definem propriamente uma comunidade política, que objetos essas relações visam, que sujeitos são aptos a designar esses objetos e discuti-los. A política é a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns.¹³

Assim, como em parte já vimos, a partir de seu mergulho nos arquivos do movimento operário francês do século XIX, Rancière desenvolveu uma concepção da atividade política como dotada de uma dimensão estética. Essa concepção responde à intuição de que a ordem da dominação é, antes de tudo, uma ordem de organização do sensível. Ela é uma ordem de alocação, por exemplo, de determinados indivíduos e grupos a determinados tipos de espaços e usos do tempo, de separação do que pertence à esfera pública e do que se restringe à esfera privada, de distribuição dos campos do visível e do dizível que torna possível que certas atividades sejam vistas e outras não, certos discursos contados como inteligíveis e outros dispensados como ruído. Como parte dessa concepção, Rancière formulou em *O desentendimento*, publicado originalmente em 1995, uma distinção entre o par de conceitos *política* e *polícia*. Nesse sentido, ele escreve:

Chamamos geralmente pelo nome de política o conjunto dos processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição. Proponho dar outro nome a essa distribuição e ao sistema dessas legitimações. Proponho chamá-la de *polícia*.¹⁴

¹³ Jacques Rancière, *O espectador emancipado* (São Paulo: Martins Fontes, 2012), p. 59.

¹⁴ Jacques Rancière, *O desentendimento: política e filosofia* (São Paulo: Editora 34, 1996), p. 41.

Como esclarece Rancière, trata-se de uma denominação neutra, não pejorativa, que busca designar não uma instância de disciplinarização dos corpos ou a potencial brutalidade do aparato estatal, mas certa regulação mais ou menos implícita de distribuição de usos do espaço e do tempo, das atividades e das capacidades.¹⁵ Podemos pensar na polícia como o funcionamento habitual de uma partilha do sensível, a naturalização do conjunto de pressupostos que, ao mesmo tempo em que institui uma ordem comunitária, institui também a designação de partes exclusivas e próprias dentro dessa comunidade.

Esse funcionamento habitual se relaciona com a configuração de uma ordem do visível e do dizível, do pensável e do possível que se constitui menos por meio de estratégias espetaculares de controle e repressão e mais por um regime de naturalização da relação entre a apresentação de dados sensíveis e o processo de interpretação desses dados. Assim, como Rancière às vezes afirma, a palavra de ordem policial, ao menos nos termos com que ele busca pensar o conceito, é menos “pare”, e mais algo como “circulando, não há nada para se ver aqui”.¹⁶

Por outro lado, a atividade política seria a atividade que opera uma redistribuição nessa partilha, rompendo a configuração sensível cotidiana na qual são distribuídas as partes de uma comunidade e suas parcelas próprias, seus modos apropriados de participação nesse comum. Ela efetua essa redistribuição fazendo aparecer no tecido comunitário o que Rancière chamará de uma “parcela dos sem-parcela”, um sujeito político imprevisto e até então não contado, que por meio de seu aparecimento produz a evidência de uma má contagem original nessa distribuição pressuposta como harmoniosa.

Essa evidenciação pode se efetuar por uma série de atos que produzam uma ruptura na organização tácita dos usos do espaço e do tempo, da relação pressuposta entre capacidades e atividades realizadas, entre identidades e modos de ser, ver e dizer: “a atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era destinado ou muda a destinação de um lugar; ela fez ver o que não cabia ser visto, (...) faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho”.¹⁷ Entretanto, essa ruptura não se configura como atividade política apenas por produzir uma perturbação na

¹⁵ Cf. *Ibid.*, (São Paulo: Editora 34, 1996), pp. 41 – 42.

¹⁶ Cf. Jacques Rancière, “Art of the possible”. In: *Artforum* (Vol. 45, N. 7, Março, 2007), p. 264.

¹⁷ Jacques Rancière, *O desentendimento: política e filosofia* (São Paulo: Editora 34, 1996), p. 42.

ordem policial, mas na medida em que essa perturbação coloca em cena a verificação de um pressuposto que lhe é heterogêneo: o da igualdade de qualquer um com qualquer um, ou como coloca Rancière, “a igualdade de qualquer ser falante com qualquer outro ser falante”.¹⁸

O ponto não é exatamente o de atribuir uma dimensão discursiva à atividade política, mas o de defini-la como atividade que coloca em cena um litígio prévio quanto ao que se configura ou não como discurso, quanto ao que possui ou não significado, quanto ao que é uma fala e o que é mero ruído. A atividade política é a atividade que revela o caráter contingente de uma partilha do sensível e o modo como nela estão antevistas relações de poder e de dominação na própria evidência dos dados sensíveis. É por isso que ela não deixa de possuir certa dimensão performativa: na medida em que a ordem da dominação é uma ordem de organização do sensível, essa ordem só revela sua contingência quando a própria organização do sensível se redistribui.

Assim, conforme a pensa Rancière, a atividade política envolve necessariamente um processo de subjetivação por meio do qual um sujeito político é criado. Podemos entender esse sujeito político, essa parcela dos sem-parcela, como “uma instância de enunciação coletiva que redesenha o espaço das coisas comuns”.¹⁹ Essa instância se constitui a partir de um processo de desidentificação, de subtração a uma destinação prevista, de desregulação entre um modo de ser e um modo de ocupar certos espaços e fazer certos usos do tempo.

É esse tipo de processo, como vimos no nosso primeiro capítulo, que Rancière encontrou no movimento operário francês do século XIX. Ali, tratava-se de um movimento não de afirmação da própria identidade operária, mas de produção de distância em relação ao que seria uma identidade própria. Tratava-se, de fato, da construção de uma identidade problemática, que não se identificava com nenhuma parte prevista na contagem comunitária. Os operários-poetas ou operários-filósofos que Rancière encontrou nos arquivos não afirmavam, portanto, uma identidade de classe, destinada a grandes feitos, mas inventavam no aqui e agora uma não-identidade, criando fraturas nos usos previstos do tempo e do

¹⁸ Ibid., (São Paulo: Editora 34, 1996), p. 43.

¹⁹ Jacques Rancière, *O espectador emancipado* (São Paulo: Martins Fontes, 2012), p. 60.

espaço, e a partir daí evidenciando seu não pertencimento à ordem do sensível até então pressuposta como natural.

Esse processo de subjetivação política se vincula, como também discutimos, à apropriação de quaisquer índices disponíveis de igualdade na ordem policial que possibilitem a desconstrução e reconstrução de mundos de experiência. Em relação aos operários franceses, essa apropriação passava sobretudo pelo uso da palavra escrita. Por meio dela, os trabalhadores franceses criaram uma “voz coletiva” que já não era a voz de uma identidade prévia, mas uma voz cacofônica, que circulava indistinta entre diferentes espaços e tempos, disponível para ser usada por qualquer um.

Dentro desse tecido sensível criado pela circulação da palavra escrita - pela disseminação do “signo mudo”, da letra órfã que, conforme a crítica platônica, rola por toda parte desprovida de pai -, poemas, ensaios, manifestos, reivindicações trabalhistas e relatos de experiências subjetivas puderam se encontrar e ser apresentados publicamente, de maneira a criar uma descontinuidade, uma distância em relação ao que se espera e o que não se espera que saia da boca, ou do texto, de um operário. Assim, como aponta Rancière:

Um sujeito político não é um grupo que "toma consciência" de si, se dá voz, impõe seu peso na sociedade. É um operador que junta e separa as regiões, as identidades, as funções, as capacidades que existem na configuração da experiência dada, quer dizer, no nó entre as divisões da ordem policial e o que nelas já se inscreveu como igualdade, por frágeis e fugazes que sejam essas inscrições.²⁰

Certamente a experiência artística não cria por si só esse tipo de sujeito político, nem garante a efetividade de um processo de subjetivação política. Como em parte já afirmamos, não há uma relação necessária entre os processos da arte e os processos de construção de uma instância de enunciação coletiva que coloque em cena uma parcela dos sem-parcela. Mas, ao mesmo tempo, esses processos de subjetivação não são deflagrados *ex nihilo*. Eles se desenvolvem na medida em que relações estáveis de identificação se desmantelam, na medida em que são rompidos

²⁰ Jacques Rancière, *O desentendimento: política e filosofia* (São Paulo: Editora 34, 1996), p. 52.

os laços cotidianos que vinculam modos de se fazer usos específicos do tempo e do espaço e modos de se participar em tal ou qual atividades comuns.

Esses dismantelamentos instituem uma distância entre uma identidade prevista e um tipo de experiência sensível, uma distância que coloca em cena, ela mesma, a perda de evidência na relação entre modos de ser e modos de se exercer as ocupações e funções às quais se foi originalmente designado. É essa distância que perpassa os processos de subjetivação da atividade política que se enlaça e se confunde com a distância estética. Ambas são distâncias dissensuais, distâncias que assinalam a neutralização de um regime de regulação entre modos de ser, ver e de dizer, de adequação unívoca entre a ordem da apresentação e da enunciação.

Podemos encontrar um exemplo desse enlace nos remetendo ao trecho de um texto do marceneiro-filósofo Gabriel Gauny publicado originalmente em um jornal revolucionário operário no ano de 1848 e que já discutimos em nosso primeiro capítulo. Trata-se da descrição de uma jornada de trabalho na qual um operário marceneiro, ocupado com a tarefa de calçar os tacos do aposento de seu patrão, é surpreendido pela amplidão da vista que se abre a partir de uma janela e interrompe por um instante sua atividade, suspendendo o movimento de seus braços e permitindo que seu pensamento o leve a planar na espaçosa perspectiva, fruindo-a mais prazerosamente do que os próprios donos das casas vizinhas.²¹

Como comenta Rancière, “não é por erro que esse texto ‘apolítico’ aparece num jornal operário durante uma primavera revolucionária”.²² Se essa passagem possui uma carga política é porque nela é encenada uma reconfiguração da partilha que designa, por exemplo, que certos corpos estão inevitavelmente destinados a ocupar seu tempo de modo a suprir suas necessidades materiais, permanecendo condenados à esfera da pura atividade repetitiva, enquanto outros corpos dispõem da liberdade para gastar seu tempo com atividades contemplativas, perdendo-se em processos reflexivos. Essa reconfiguração, essa pequena subversão dissensual, passa, justamente, por uma apropriação estética, pela possibilidade de um olhar que produza uma desconexão entre um modo de se ocupar um espaço e um modo de se dispor o corpo, entre um modo de desempenhar uma atividade e um modo de tomar

²¹ Cf. Jacques Rancière, *A Noite dos proletários: arquivos do sonho operário* (São Paulo: Companhia das Letras, 1988), p. 86. Citado nas páginas 11 e 12 do nosso primeiro capítulo.

²² Cf. Jacques Rancière, *O espectador emancipado* (São Paulo: Martins Fontes, 2012), p. 62.

parte em certo universo sensível. Como conclui Rancière, é também a partir desse tipo de desconexão que um processo de subjetivação política pode vir a se configurar:

A possibilidade de uma voz coletiva dos operários passa então por essa ruptura estética, por essa dissociação das maneiras operárias de ser. Pois para os dominados a questão nunca foi tomar consciência dos mecanismos de dominação, mas criar um corpo voltado a outra coisa, que não a dominação. Como nos indica o mesmo marceneiro, não se trata de adquirir conhecimento da situação, mas das “paixões” que sejam inapropriadas a essa situação.²³

Assim, podemos dizer que, para Rancière, a arte no regime estético adquire uma dimensão potencialmente política não porque transmita este ou aquele conteúdo, nem porque incida diretamente sobre determinada forma de vida, mas porque a indeterminação que atravessa seu tecido sensível, a instabilidade de seu *sensorium* pode produzir dissociações nos modos habituais de ser, ver e dizer.

Essas dissociações podem deslocar a configuração dada de relações entre mundos de percepção e regimes de interpretação, podem definir novos campos de tolerância e intolerância sensível, criar aproximações e distanciamentos nos eixos da identidade e da diferença, desregular trajetórias previstas. Essas dissociações podem, assim, criar universos de experiência a partir dos quais a distribuição das capacidades e das vivências previstas se revele insuficiente, peça para ser mudada. Elas podem, portanto, produzir uma ruptura em uma partilha do sensível, ampliar um horizonte de possibilidades políticas.

Entretanto, essa eventual ruptura não se separa do índice de indeterminação que torna ela mesma possível. A voltagem política da arte no regime estético não é, assim, da ordem da causalidade, do encadeamento de causas e efeitos. Ela consiste justamente na possibilidade, sempre contingente, de entrelaçamento com um tecido sensível ou uma forma de experiência nos quais são suspensas as relações previstas de causa e efeito, de determinação de sentido.

²³ Jacques Rancière, *O espectador emancipado* (São Paulo: Martins Fontes, 2012), p. 62.

No regime estético, a arte pode adquirir uma dimensão política na medida em que redistribui, embaralha essas relações e determinações. A distância estética e a ruptura dissensual que a experiência artística pode vir a produzir não determinam qualquer garantia de instituição de uma nova ordem, mas uma possibilidade eventual de subtração à ordem dada. É por isso que ela é uma ruptura paradoxal, uma ruptura que não se separa da produção do que, seguindo indicações ocasionais de Rancière, poderíamos chamar de uma vacância.²⁴

4.2. Uma relevância paradoxal?

Em um contexto de discussão sobre uma eventual relevância política do campo da arte, o que pode significar aproximar as ideias de ruptura e de vacância? Inicialmente, essa aproximação parece colocar em relação duas noções opostas e inconciliáveis: um movimento disruptivo, animado pela atualização de uma potência artística insubmissa e uma espécie de estado momentâneo de ausência, um intervalo disfuncional desconectado de uma cadeia efetiva de funcionamento. Mas, como estamos discutindo, não se trata de uma disjuntiva, de uma tentativa de aproximação entre duas polaridades afinal opostas.

Na realidade, ruptura e vacância são duas formas de falar de um mesmo *sensorium*, de uma mesma experiência paradoxal. Assim, a ruptura estética não é a ruptura da imposição de uma vontade ativa sobre um estado de coisas. Ela é a ruptura para fora da racionalidade produtiva e dos esquemas de causa e efeito que garantiriam esse tipo de eficácia. Do mesmo modo, se podemos falar em uma potencial vacância própria à experiência artística, ela não deve ser tomada como uma mera passividade contemplativa, mas como a possibilidade de desconexão das oposições inconciliáveis entre atividade e passividade. De fato, além da ideia de uma vacância, Rancière por vezes fará referência a uma “inação” da experiência artística própria ao regime estético. Mas o essencial aqui é assinalar que “existe algo de ativo na inação”.²⁵ Essa dimensão “ativa” da inatividade remete a sua potência em nos retirar das configurações de sentido previstas, sistemáticas, e

²⁴ Cf. Por exemplo: Jacques Rancière, *O espectador emancipado* (São Paulo: Martins Fontes, 2012), p. 62.

²⁵ Jacques Rancière, “Entrevista para The White Review”. In: *The White Review* (N. 10, Abril 2014), s/p. Disponível em: <http://www.thewhitereview.org/interviews/interview-with-jacques-ranciere/>

suspender a naturalização das correlações entre capacidades e atividades que estruturam a ordem cotidiana.

Se nos referirmos rapidamente a um contexto mais estritamente político, podemos pensar na greve como fornecendo um exemplo interessante para essa dimensão contraditória da inação. A greve ao mesmo tempo em que paralisa a distribuição habitual das atividades produtivas também abre caminho para uma eventual redistribuição, cria a possibilidade de uma reconfiguração até então imprevista. Como lembra Maurizio Lazzarato, “o *movimento* trabalhista só existiu porque a greve é simultaneamente uma renúncia, um *não-movimento* (...) ou uma inação: uma suspensão da produção que interrompe os papéis, as funções e hierarquias da divisão do trabalho nas fábricas”.²⁶

Essa imbricação entre ruptura e vacância é intrínseca ao campo da arte no regime estético. De certa forma, é essa imbricação que projetos de dissolução das formas da experiência sensível da arte no campo da vida tentaram ultrapassar. Podemos pensar aqui na própria ideia de uma educação estética do homem, conforme formulada por Schiller, que via na experiência de jogo própria à “arte estética” o caminho para a futura efetivação concreta da verdadeira liberdade humana na “bem mais dificultosa arte de viver”. De maneira semelhante, também as vanguardas históricas foram animadas por esse desejo de realizar uma ruptura estética “efetiva”, no sentido de romper toda fronteira do *sensorium* da arte e fazê-lo se disseminar concretamente sobre o campo da vida.

Mas, ao mesmo tempo, é a dimensão incontornável dessa imbricação que talvez não seja levada em conta quando se considera que “todas as tentativas de superar a disjunção entre arte e vida, ficção e práxis, ilusão e realidade (...) podem ser vistas hoje como experimentos *nonsense*”²⁷, conforme o diagnóstico feito por Habermas ainda no início da década de 1980. Se esses experimentos talvez não precisem ser contados simplesmente na ordem do *nonsense* é porque a circunscrição da esfera da arte como um campo singular da vida moderna não pode ser dissociada de sua promessa de reconfiguração das outras esferas da vida. Conforme nos mostra

²⁶ Maurizio Lazzarato, *Marcel Duchamp and the refusal of work* (Los Angeles: Semiotext(e), 2014), p. 7. Ênfases no original.

²⁷ Jürgen Habermas, “Modernity: An Unfinished Project”. In: Maurizio Passerin d’Entrèves & Seyla Benhabib (eds.), *Habermas And The Unfinished Project Of Modernity* (Cambridge: MIT Press, 1996, pp. 38 – 55), p. 49.

o poema de Rilke, o torso arcaico de Apolo, ao ser subtraído de suas funções cívico-religiosas, ao se tornar esse corpo “vago”, sem funções definidas e exposto como pura superfície a ser passivamente contemplada, não cessa de nos contemplar de volta, de maneira que nele não há lugar que não nos mire, exigindo que mudemos de vida.

Pensar a imbricação entre ruptura e vacância significa pensar o caráter contraditório da arte no regime estético e a dimensão paradoxal de sua eficácia política:

Nesse regime a arte só é arte na medida em que ela é também não-arte, outra coisa que arte (...). Existe uma contradição originária e operando sem cessar. A solidão da obra carrega uma promessa de emancipação, mas a realização dessa promessa é a supressão da arte como realidade separada, sua transformação em uma forma de vida.²⁸

Se podemos falar em uma dimensão política da arte no regime estético, ela é marcada por essa contradição original. A arte carrega uma promessa de transformação da vida cotidiana, ganhando um eventual sentido político, apenas na medida em que não se confunde com as regulações cotidianas de determinação de sentidos precisos à experiência sensível. Do mesmo modo, ela pode adquirir algum tipo de agência política apenas na medida em que se separa das relações ordinárias de causa e efeito, dos sistemas hierárquicos de oposição entre agir e padecer. A arte, enfim, carrega a promessa de transformar a vida apenas na medida em que não é vida. E, ao mesmo tempo, ela de certa forma só é arte, só adquire relevância artística na medida em que carrega essa promessa.

O mero formalismo e o mero esteticismo não interessam artisticamente por isso, porque já não carregam com eles algo além deles mesmos, representam de certo modo um insulamento infértil. Da mesma maneira, uma experiência artística que desejasse produzir significados políticos inequívocos esbarraria com o limite tênue de já não produzir qualquer forma artística, e a partir de então tornar-se uma experiência que só reivindicasse o estatuto de arte para se alçar a uma relevância ou

²⁸ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique* (Paris: Galilée, 2004), p. 53.

uma exemplaridade que seu próprio gesto pretensamente político não lhe confere. É claro que o que exatamente se entende por “mero formalismo” ou por “significados políticos inequívocos”, despidos de uma ‘forma artística’ são questões em certa medida irresolvíveis, são problemas que convidam ao debate e não a uma solução.

De qualquer modo, o que nos interessa aqui é assinalar essa dimensão paradoxal da eficácia política da arte, na qual sua possibilidade de eventualmente produzir algum tipo de efeito se relaciona com a impossibilidade de se antecipar que efeito seja esse. Em termos mais concretos, isso significa que a eficácia política da arte, ao menos conforme a fórmula Rancière, não consiste em algum tipo de intervenção sobre um “mundo real” que lhe antecede e ao qual ela pode afetar como uma força externa. O que o trabalho dissensual da arte pode eventualmente realizar são deslocamentos nos modos habituais de ver e dizer, de olhar, sentir e pensar que definem o real como dado em si mesmo, como evidente. A ruptura estética não é uma ruptura da arte para fora dela, em direção ao real. É a ruptura de uma vacância, de uma subtração ao já dado e de uma eventual disponibilização nova ao entorno, fruto de uma desconexão nas ordenações cotidianas da experiência sensível que eventualmente faz o real aparecer como atravessado ele mesmo pelo signo de uma indeterminação. Nesse sentido, Rancière afirmará:

Não há real em si, mas configurações daquilo que é dado como nosso real, como objeto de nossas percepções, de nossos pensamentos e de nossas intervenções. O real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível. É a ficção dominante, a ficção consensual, que nega seu caráter de ficção fazendo-se passar por realidade traçando uma linha de divisão simples entre o domínio desse real e o das representações e aparências, opiniões e utopias.²⁹

Esse tipo de perspectiva aponta ao mesmo tempo para uma limitação e uma aposta na relevância política da arte dentro do regime estético. Ela aponta para uma limitação na medida em que coloca de lado a ideia de uma relevância da arte como incidindo diretamente sobre a “realidade”, seja no sentido de um processo de

²⁹ Jacques Rancière, *O espectador emancipado* (São Paulo: Martins Fontes, 2012), p. 74.

conscientização ou de uma mobilização de energias políticas. Mas ela aponta também para uma aposta na medida em que a própria atividade política é em parte uma atividade de multiplicação polêmica do real, e o espaço da arte é um espaço em que eventualmente essa multiplicação polêmica, esse desenho contingente de uma “paisagem nova do visível, do dizível e do factível”³⁰ pode vir a se realizar.

De certa forma, esse aspecto duplo da perspectiva de Rancière se reflete em uma variação no próprio tom com que ele escreve sobre essa relevância política paradoxal da arte. Assim, por vezes o encontraremos em um tom sóbrio e contido, como, por exemplo ao afirmar categórico que “as imagens da arte não fornecem armas de combate”³¹, ou que “não se passa da visão de um espetáculo à compreensão do mundo e da compreensão intelectual a uma decisão de ação”³². Por outro lado, em certos momentos o encontraremos em uma voltagem um pouco mais dramática, como, por exemplo, quando afirma que enunciados literários “definem variações das intensidades sensíveis, das percepções e capacidades dos corpos” e assim “se apropriam dos humanos *quaisquer*, cavam distâncias abrem derivações modificam as maneiras, as velocidades e os trajetos segundo os quais aderem a uma condição, reagem a situações, reconhecem suas imagens”.³³

Essa variação de tom parece responder à ambiguidade que Rancière enxerga na própria relação de indeterminação entre arte e política dentro do regime estético. Como apontamos, essa ambiguidade consiste no fato da arte carregar consigo certa promessa política ao custo de não poder realizá-la plenamente. Ao mesmo tempo, essa variação de tom responde também a um deslocamento no modo de se entender a relevância dessa indeterminação, de associá-la à possibilidade de construção de mundos sensíveis imprevistos que definam eventualmente não efeitos políticos objetivos, mas desvios ou flutuações no campo da subjetividade que potencialmente esbarrem com o campo da subjetivação política.

Esse tipo de associação, por sua vez, foi considerado recentemente por Hal Foster como uma “formulação nobre”, mas que “concede uma agência à arte que

³⁰ Jacques Rancière, *O espectador emancipado* (São Paulo: Martins Fontes, 2012), p. 75.

³¹ Idem, p. 100.

³² Idem, p. 67.

³³ Jacques Rancière, *A partilha do sensível* (São Paulo: Editora 34, 2012), p. 59.

ela no presente não possui”.³⁴ Nesse sentido, Foster complementa sua ponderação ao que ele entende como sendo a perspectiva de Rancière nos seguintes termos:

Que a arte possa intervir efetivamente dessa maneira é algo que hoje está longe de estar claro; certamente ela não é páreo para as indústrias de imagem e agências de informação, tanto corporativas quanto governamentais, que monitoram e regulam o sensível com enorme poder. Pelo menos por ora, qualquer nova “partilha do sensível” através da arte contemporânea beira o *wishful thinking*; pode se tratar até mesmo de uma forma de fé que necessite de desmistificação.³⁵

Ao optarmos por encerrar nosso último capítulo nos perguntando o que poderia significar uma relevância paradoxal da arte nos dias de hoje é com um tipo de diagnóstico dos “tempos de hoje” próximo a esse que gostaríamos de dialogar. Digamos, em termos um pouco genéricos, que se trata de um diagnóstico que tende a não apenas apontar a existência concreta de um sistema econômico capitalista globalizado e da diversidade de graves problemas de toda ordem que o acompanham, mas a fazer dessa existência a constatação de uma força quase onipotente e onipresente, frente a qual só nos restaria nos confrontarmos com nossa própria impotência. Ao enfatizar que Rancière apostaria em uma agência que a arte *no presente* não possui, ou que sua possibilidade de intervir efetivamente em uma reconfiguração do sensível é algo que *hoje* está longe de ser claro, a ponderação de Hal Foster coloca o tempo de hoje sob a sombra de um outro tempo, em que essas possibilidades talvez fossem mais concretas e claras, menos ilusórias.

Deixando de lado o fato de que a perspectiva de Rancière busca enfatizar justamente um sentido político para a arte que não seja da ordem da intervenção efetiva e do agenciamento intencional, o que essa passagem de Hal Foster parece colocar em cena é uma descrição do nosso tempo em que a própria noção de tempo não remete à simples sucessão empírica de momentos, mas funciona como uma instância reguladora de possibilidades e impossibilidades. De fato, em princípio não parece haver nada de errado em considerar que certas coisas podem ser possíveis

³⁴ Hal Foster, *Bad News Day: Art, Criticism, Emergency* (Londres e Nova Iorque: Verso, 2015, Edição digital), p. 155.

³⁵ Hal Foster, *Bad News Day: Art, Criticism, Emergency* (Londres e Nova Iorque: Verso, 2015, Edição digital), p. 155.

em alguns tempos, enquanto outras não. Mas, ainda assim, talvez possamos acrescentar duas ponderações a esse tipo de consideração. Sem sermos exageradamente otimistas, poderíamos dizer, em primeiro lugar, que o horizonte de possibilidades de um certo tempo não delimita uma linha fixa, que se possa dar a conhecer em sua inteireza, mas sempre carrega alguma margem de virtualidade que não se apresenta de maneira imediata.

Como pontua Rancière, “experiências insurrecionais nos ensinaram que coisas inimagináveis podem entrar muito rapidamente em um campo de possibilidades”.³⁶ Assim, por exemplo, o processo de julgamento, condenação e decapitação do Rei da França por uma assembleia de representantes do povo era “algo inimaginável em 1789”, enquanto que, por outro lado, a instituição do poder operário sobre as fábricas francesas era “algo perfeitamente imaginável em Maio de 1968”.³⁷ Um campo de possibilidades, portanto, não é um terreno fixo sobre o qual se possa reivindicar um conhecimento pleno, mas um sistema móvel que sempre reserva uma carga de indeterminação e que pode vir a se deslocar de maneira inesperada.

Em segundo lugar, a própria descrição de um tempo histórico e o diagnóstico que fazemos do “nosso tempo” são fatores que podem influir nesses eventuais deslocamentos. Não se trata aqui de um voluntarismo, de defender a suposição de que bastaria um diagnóstico mais otimista e um novo campo de possibilidades se abriria. A questão não é da ordem do otimismo e do pessimismo, mas da determinação e da indeterminação. A ideia de agências e indústrias de imagem, corporativas e governamentais, monitorando e controlando todo o sensível com um enorme poder, talvez soe como uma leitura apenas lúcida do tempo em que vivemos. Mas ela é uma ideia que também produz certa regulação no campo das possibilidades e dos tempos, que vincula especificamente o tempo de hoje à submissão frente à potência inexorável de uma lei que se impõe com uma força quase inescapável.

Em um ensaio intitulado justamente “Em que tempo vivemos?”, e publicado originalmente em 2011, Rancière discute o modo como o diagnóstico do que seria

³⁶ Jacques Rancière, “Against an Ebbing Tide”. In: Paul Bowman & Richard Stamp (org.), *Reading Rancière* (Londres e Nova Iorque: CIPG, 2011), p. 242.

³⁷ Idem.

um “estado de coisas” contemporâneo pode funcionar também como uma forma de partilha do sensível, distribuindo no passado, no presente e no futuro horizontes de possibilidades históricas, linhas de temporalidades desviantes e pressupostos sobre capacidades de transformação que ora se expandem e ora se estreitam. Especificamente, Rancière discute como a contraposição do tempo em que vivemos com um passado que recentemente teríamos deixado definitivamente para trás funciona atualmente estabelecendo limites ao que se considera razoável imaginar na ordem do possível. Assim, ele escreve:

Quando perguntamos o que mudou no nosso mundo desde os turbulentos anos sessenta nós recebemos uma resposta pronta encapsulada na palavra “fim”. O que se supõe que nós tenhamos vivido é o fim de certo período histórico: não apenas aquele da divisão do mundo em um bloco capitalista e um bloco comunista, mas também aquele do fim de uma visão de mundo revolvendo em torno da luta de classes e, de modo mais amplo, de uma visão da política como uma prática de conflito e como um horizonte de emancipação. Esse não é apenas o fim de esperanças ou ilusões revolucionárias específicas, mas das utopias e ideologias em geral, ou, em sua formulação mais abrangente, das “grandes narrativas” e crenças em relação ao destino da humanidade. Esse é o fim não apenas de um período histórico particular, mas da própria “história”, entendida como o tempo de uma promessa a se realizar. O tempo em que nós vivemos pode assim ser descrito como o tempo que vêm após o fim, um “pós” tempo.³⁸

O que nos interessa nessa ponderação sobre certa melancolia generalizada quanto ao tempo em que vivemos é a forma como Rancière argumenta que, apesar dela se construir em parte a partir de uma contraposição a um tempo de grandes promessas, ou de grandes narrativas que teria ficado definitivamente para trás, em alguma medida se preserva aí uma perspectiva em comum quanto ao que seria o “tempo” ele mesmo: nos dois casos, o tempo aparece como uma força movida por uma necessidade interna diante da qual é quase impossível resistir.

Assim, o futuro, tanto na perspectiva de uma grande narrativa histórica moderna, quanto na afirmação de que viveríamos em uma época que se definiria

³⁸ Jacques Rancière, “In what time do we live?”. In: *Política común* (Vol. 4, 2013), p. 2.

pelo fim de tal narrativa, acabaria sendo aproximado da mesma ideia de um destino incontornável, mas com a polaridade invertida: da promessa a se realizar teríamos passado ou a um presente destinado a se repetir infinitamente ou à espera por um desastre impossível de ser evitado. Continuaríamos, entretanto, ao menos em alguma medida, ainda atrelados a uma descrição do tempo como princípio incontornável de determinação histórica. A diferença é que não esperaríamos mais um outro tempo porvir, mas estaríamos cada vez mais presos a uma homogeneidade incontornável do nosso momento histórico, visto como “o reino de um presente absoluto no qual tudo – produção, consumo, informação, produção de imagens, etc. – procede em um mesmo ritmo acelerado”.³⁹

Entretanto, aqui talvez valha lembrar que, conforme vimos, Rancière identifica nos processos de emancipação política dos operários franceses do século XIX não uma vinculação à crença em algum destino histórico reservado à classe trabalhadora, mas sim a evidencição de uma capacidade em construir sucessivos desvios, no presente, em relação aos usos previstos de tempo que lhes eram destinados. Dentro dessa perspectiva, esses processos de emancipação não teriam se associado, portanto, jamais a uma “grande narrativa”, mas sim a uma cadeia de micronarrativas, pequenos acontecimentos subversivos que passavam pela exploração de uma heterogeneidade latente no próprio tempo, pela produção de outras temporalidades.

Assim, frente à partilha prevista do tempo que lhes reservava o tempo do trabalho durante o dia e o do repouso durante a noite, esses trabalhadores introduziram a presença dissensual do tempo do lazer e do ócio. A partir dessa presença, o próprio tempo do trabalho poderia se revelar um tempo fraturado. Ele poderia ser, por exemplo, o tempo de realizar uma atividade e ao mesmo tempo recusar a identidade e a experiência sensível que lhe seria correspondente, ou ainda o tempo de estar no espaço previsto à subordinação à produção laboral e ao mesmo tempo se apropriar desse espaço como local aonde se desenvolvem as habilidades e as relações que serão destinadas à insubordinação frente a designação de uma categoria unívoca e submissa de trabalhador.

³⁹ Jacques Rancière, “In what time do we live?”. In: *Política común* (Vol. 4, 2013), p. 9.

Levando em consideração esse tipo de abordagem, podemos compreender a colocação de Rancière quando ele afirma que sua trajetória intelectual é marcada por um esforço em liberar tanto a criatividade política quanto a criatividade artística do peso dos “grandes esquemas históricos que anunciam as grandes revoluções por vir ou lamentam as grandes revoluções passadas apenas para impor suas proscricções e suas declarações de impotência sobre o presente”.⁴⁰ Em relação especificamente ao campo da arte dos “nossos tempos”, esse esforço passa por recusar o diagnóstico de uma arte completamente subsumida no poder totalizador do mercado e incorporada a uma temporalidade contemporânea de pura homogeneização e aceleração das experiências. Ele passa, também, por recusar o uso desse diagnóstico como ponto de partida para discursos que pretendem nos explicar que imaginar que a arte seria páreo frente aos enormes poderes corporativos e governamentais de hoje é apenas uma forma de ilusão ou pensamento mágico, e a partir daí se oferecem a promover, mais uma vez, processos de desmistificação e esclarecimento.

Fazer a pergunta sobre o que pode significar falar em uma relevância paradoxal da arte é, portanto, tentar mostrar como Rancière busca se desconectar de certa ideia inicial do que seria essa relevância. Assim, não se trata de falar de uma relevância que se identificaria com a capacidade de produzir rupturas inequívocas e radicais com o mundo cotidiano da não-arte, capacidade essa que teria dado lugar a uma pura irrelevância da arte, a partir do fim de suas ilusões de emancipação e de sua capitulação frente aos circuitos da mercadoria e do espetáculo globalizado. De fato, se trata de colocar de lado a ideia da ubiquidade de um poder frente ao qual a única subversão possível seria uma subversão também ubíqua, e sendo essa hoje em dia claramente impossível, a única atitude lúcida disponível seria tomar consciência da própria impotência.

Em oposição a esse diagnóstico, podemos falar de uma relevância paradoxal da arte como aposta em sua capacidade de produzir eventualmente pequenos deslizamentos, pequenas subversões dissensuais. Falar em uma imbricação entre ruptura e vacância, desse modo, não significa falar em uma arte que perdeu sua força disruptiva, mas em um regime de identificação dentro do qual a vacância e a ruptura sempre compuseram duas dimensões de um mesmo tecido sensível. A

⁴⁰ Jacques Rancière, “Art of the possible”. In: *Artforum* (Vol. 45, N. 7, Março, 2007), p. 257.

vacância da arte é sua potência em romper as oposições ordinárias entre atividade e passividade, em produzir dissociações nos modos de ser, ver e dizer que estruturam a experiência cotidiana, em criar desconexões ou desmantelamentos nas identidades previstas que eventualmente carreguem com eles uma nova forma de disponibilização ao mundo e a promessa, sempre contingente, de novas vivências, de um porvir.

Essa potência, essa possibilidade de criação de uma vacância, de um distanciamento na “distribuição normal das formas de existência sensível e das ‘competências’ e ‘incompetências’ a ela vinculadas”⁴¹ não pode ser determinada de antemão. Ela também não carrega com ela nenhuma garantia de eficácia política, de produção de processos de subjetivação. Mas ela talvez seja relevante na medida em que pode vir a liberar horizontes de significados imprevistos, gerar pequenos espaços de heterogeneidade em um tempo que se supõe cada vez mais absolutamente homogêneo.

Ao carregar consigo um índice de imprevisibilidade, a distância estética de que fala Rancière também carrega a possibilidade de que o tecido sensível que nos rodeia revele sua própria dimensão imprevista, desordenada, dissensual. Pensar a arte como um campo historicamente contingente de reverberação de diferenças, de pequenas reconfigurações de possibilidades, é pensar a constituição de um *sensorium* em que aquilo que nos cerca possa revelar eventualmente a sua contingência, sua disponibilidade em ser também outra coisa além do que supomos evidente. Essa possibilidade certamente não resulta em uma diretiva, em um apontamento sobre que caminho seguir, mas ela talvez produza pequenos desnorreamentos, pequenas desorientações que não deixam de ser relevantes em um momento em que os rumos que podemos tomar tendem a parecer cada vez mais já definitivamente traçados.

⁴¹ Jacques Rancière, *O espectador emancipado* (São Paulo: Martins Fontes, 2012), p. 64.