

5. Considerações finais

Ao longo deste trabalho, buscamos apresentar e discutir o conceito de *regimes de identificação das artes*. Nosso intuito inicial era investigar de que maneiras o pensamento de Jacques Rancière poderia nos ajudar em nossa vontade de refletir a respeito daquilo que identificamos como certa potência da arte. Essa potência nos parece poder ser descrita como a capacidade ou a promessa de que o confronto com o campo da arte produza relevância, experiências que se separem do plano de uma vivência mais habitual e nos afetem de maneira que as próprias coordenadas que organizam esse comum se alterem ou se transtornem. Essa espécie de eventual perturbação que associamos à experiência artística traz com ela um horizonte de possibilidade de aparecimentos de outros modos de ser e de sentir, outras formas de entrar em relação com o nosso entorno, outras maneiras de estar no mundo.

Inicialmente, tentamos situar o conceito que nos propusemos a estudar em relação ao método filosófico de Rancière. Com isso, vimos que a trajetória intelectual de Rancière é marcada pelo esforço em embaralhar certas configurações de sentido, certas relações tácitas entre os possíveis do ver e do dizer. Essas relações fazem parte, como também discutimos, do que Rancière veio a chamar de uma partilha do sensível, o conjunto de evidências sensíveis que revelam a existência de um comum partilhado e, ao mesmo tempo, definem de maneira mais ou menos explícita os recortes das partes apropriadas a cada uma das parcelas que participam desse comum.

A partir daí, percebemos que um dos traços característicos do pensamento de Rancière é sua maneira de conceber suas formulações não apenas como discursos teóricos, mas como formas estéticas, tentativas de reconfiguração sensível dos fatos sobre os quais argumentam. Nesse mesmo sentido, tornou-se clara a recusa de Rancière em fazer de suas intervenções um movimento de desvelamento de uma suposta verdade escondida por baixo das ilusões das opiniões comuns. Assim, nos pareceu que seria mais coerente e interessante abordamos o conceito de *regimes* não como parte de um projeto de construção de uma filosofia da arte ou de uma sistematização histórica rigorosa, mas como uma tentativa de construção de um

terreno instável, um território polêmico a partir do qual a própria univocidade da noção de *arte* pudesse ser posta em questão.

Ao nos debruçarmos especificamente sobre as descrições dos três regimes formulados por Rancière, essa equivocidade da noção de arte nos pareceu poder ser abordada a partir de dois ângulos complementares. Em primeiro lugar, ela diz respeito à contingência histórica da constituição do tecido sensível singular da arte e ao modo como o aparecimento desse *sensorium* é precedido e mesmo acompanhado de outras formas de identificação das práticas e objetos que vieram a ser associadas a ele. Assim, o campo da arte é um campo polêmico na medida em que ele não deixa de ser atravessado por concepções conflitantes quanto ao que sejam e o que realizem os objetos e práticas que com ele se enlaçam.

Como vimos, essas concepções são organizadas por Rancière em torno de três grandes eixos. O primeiro deles diz respeito, em termos gerais, à subsunção a princípios comunitários éticos, ao questionamento quanto ao teor de verdade contido nesses objetos e práticas e à potencial incorporação de hábitos, de modos de ser a que eles podem vir a dar ensejo. O segundo deles, também em termos gerais, diz respeito à constituição e ao reconhecimento social amplo de um espaço que poderíamos chamar de ficcional, subtraído a questionamentos imediatos quanto à consistência ontológica e à destinação prática das representações que nele circulam e estruturado em função de uma relação objetivamente mediada e regrada entre o âmbito de realização de certas práticas e objetos e o âmbito de suas recepções e apreensões sensíveis. Por último, o terceiro desses eixos diz respeito à diferenciação das coisas da arte em função de seu pertencimento a um campo sensível específico, habitado por uma potência heterogênea a si mesma e desconectado das regulações ordinárias de coordenação de usos do espaço e do tempo, assim como de relações hierárquicas cotidianas como, por exemplo, as postas em cena pelas oposições entre pensamento e sensibilidade, ação e padecimento, saber e não-saber, intencionalidade e não-intenção.

Em segundo lugar, o conceito de regimes faz da noção de arte uma categoria equívoca não apenas porque a associa à constituição historicamente contingente de um *sensorium* específico e em relação ao qual incidem diferentes regimes de identificação, mas também porque evidencia o fato de que a consolidação desse

tecido sensível implica na ausência de qualquer tipo de critério objetivo capaz de estabelecer de maneira clara delimitações quanto ao que pode ou não vir a circular por esse território de contornos indeterminados. Nesse sentido, percebemos que, dentro dos argumentos de Rancière, se podemos falar em algo como uma potência da arte, em uma capacidade de produção de diferenças, essa potência e essa capacidade não dizem respeito a qualquer tipo de princípio ontológico próprio e estável que pudesse vir a ser evidenciado e trazido à tona de uma vez por todas e nem a qualquer tipo de identidade comum a determinadas práticas ou objetos. Na realidade, essa potência se assenta sobre algo que, conforme vimos em nossa introdução, já foi chamado de uma montagem heteróclita ou de uma composição in-fundada e instável de maneiras de dizer, de fazer e de sentir. É esse trançado sempre esquivo e impossível de ser estabilizado plenamente que responde pelo aparecimento da novidade da arte no mundo.

Assim, os primeiros movimentos de tessitura desse tecido sensível amplo respondem não exatamente à manifestação de uma potência sempre presente e até então represada, mas mais propriamente a certo desmoronamento gradual, certa erosão de categorias, fronteiras e hierarquias que fundamentavam um conjunto de relações regradas entre os possíveis do fazer, do dizer e do ver e o campo das práticas artísticas. É o esfacelamento desses princípios que veio a fazer do *sensorium* da arte um campo de variações potencialmente infinitas nas relações entre o sensível e o sentido. Desse modo, o fim das distinções objetivas e claramente discerníveis entre gêneros artísticos pertencentes a uma mesma arte, assim como entre diferentes artes elas mesmas e entre os próprios campos da arte e da vida gradualmente deram origem ao aparecimento de possibilidades de combinações inéditas, de criações de mundos de sentido até então imprevistos e que não se deixam apreender de maneira definitiva.

Conforme observamos, a disseminação desse processo de desregulação não deixa de ser associada por Rancière a certo horizonte de democratização da vida moderna. Essa associação se sustenta no fato de que o conjunto de relações hierárquicas que estruturavam o campo das práticas artísticas até fins do século XVIII se organizava, na perspectiva de Rancière, a partir de relações de analogia com um sistema global de hierarquias das ocupações políticas e sociais. Assim, por exemplo, o sistema de composição e endereçamento das obras, que destinava o uso

de determinados gêneros artísticos para o tratamento de temas ou personagens tidos como mais ou menos dignos e os encaminhava para plateias mais ou menos nobres, se coadunava com um sistema de pressupostos que reservava a ocupação de certos espaços e a realização de certas atividades àqueles que se supunha naturalmente destinados a desempenhar tal ou qual função e a representar tal ou qual papel político e social.

Para além desse aspecto democratizante relativo aos modos objetivos de estruturação da experiência artística no regime estético, vimos também que, de acordo com as concepções de Rancière, o campo da arte se enlaça com o campo da política por uma outra via, mais subjetiva. Trata-se do fato de que tanto a atividade artística quanto a atividade política são atividades que se caracterizam pela potencial produção de dissensos, de conflitos entre diferentes regimes de sensorialidade. Assim, ainda que a relação com o campo da arte não produza por si só o tipo de instância de enunciação coletiva que Rancière associa aos processos de subjetivação política, ela pode potencialmente dar origem a reconfigurações da experiência sensível, a multiplicações polêmicas das configurações de sentido que em alguma medida definem os ordenamentos da vida cotidiana. Desse modo, não é pela via da transmissão de conteúdos específicos ou da produção de energias mobilizadoras que Rancière procura pensar a relação entre arte e política, mas pela eventual deflagração de certas dissociações, desmantelamentos ou interrupções nos sistemas habituais de concordância entre modos de ser e modos de ver e dizer, sentir e pensar.

O que essa perspectiva de produção de desconexões, disso que chamamos de uma imbricação entre a ruptura e a vacância coloca em cena é a incontornável disponibilização da arte ao confronto indiferenciado com qualquer um. É no contato com o mundo, com o acúmulo de olhares e dizeres que impregnam as obras e as deslocam em direção ao contágio com espaços e tempos possivelmente diferentes e descolados dos previstos no momento de fatura que a arte se faz. Tais respostas não são uma presença subsidiária, mas atualizam justamente a potência impropria da arte em ser uma força que “vive enquanto está fora dela mesma, enquanto faz

outra coisa além dela mesma, enquanto se desloca numa cena de visibilidade que é sempre uma cena de desfiguração”.¹

Esse tipo de observação nos ajuda a ponderar que a arte não é alguma coisa que exista por si só, em um plano abstrato e eternamente imutável. Como coloca Beranard Aspe, “a arte é tudo menos uma Ideia atemporal, situada num lugar imaterial”.² Assim, o confronto com a arte não é um confronto feito de garantias, da possibilidade de prevermos ou anteciparmos as ressonâncias geradas por determinada obra. Mas, ao mesmo tempo, a arte só existe na medida em que essas ressonâncias, esse universo amplo de respostas encontra suas condições de possibilidade de se instituir. Sem a possibilidade desse encontro e da constituição desse tipo de espaço de reverberação, desse *sensorium*, simplesmente não faria sentido falarmos em arte.

De nossa parte, foi como um movimento em direção a esse tipo de solicitação, de produção de reflexões e discursos sobre o que a arte seja ou faça que buscamos conduzir os andamentos desta pesquisa. Possivelmente esse movimento não resultou na produção de respostas às perguntas que nos mobilizaram inicialmente. Ainda assim, ao menos podemos afirmar que se essas respostas não chegaram exatamente a ser encontradas é porque talvez não exista algo como uma potência da arte que exista por si só, esperando por ser desvelada. A existência da arte parece ser da ordem da contingência e implica na possibilidade sempre indeterminável de reverberação de maneiras inesperadas de ver e dizer, de sentir e pensar. Terminado esse processo de escrita, nos parece que foi como uma tentativa de em alguma medida tomar parte desse universo de possibilidades que acabamos por desenvolver esta dissertação.

¹ Jacques Rancière, *O destino das imagens* (Rio de Janeiro: Contraponto, 2013), p. 100.

² Bernard Aspe, “A revolução sensível”. In: Tadeu Capistrano & Pedro Hussak (eds.), *AISTHE: Revista de estética do Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Vol. VII nº 11, 2013), p. 65.