

CENOGRAFIAS DE UMA CONTRA-HISTÓRIA DA MODERNIDADE ARTÍSTICA EM JACQUES RANCIÈRE

DOI: <https://doi.org/10.33871/23580437.2020.7.1.163-179>

Oswaldo Fontes Filho¹

RESUMO : Em seu livro *Aisthesis* (2011), Jacques Rancière registra as múltiplas cenografias pelas quais um regime de percepção e de interpretação da arte se constitui e se transforma ao deslegitimar as especificidades das expressões artísticas e as fronteiras que durante muito tempo as separaram da experiência ordinária. Tal empreitada narrativa constitui um último esforço do filósofo para desautorizar a noção de *modernidade* como categoria explicativa – e a relação problemática que introduz entre o curso da História e o devir das artes. Ela preconiza, ainda, uma “contra-história da modernidade artística”, cuja qualificação crítica para a leitura da arte contemporânea este artigo procura avaliar.

Palavras-chave: contra-história; arte moderna e contemporânea; Rancière

SCENOGRAPHIES OF A COUNTER-HISTORY OF ARTISTIC MODERNITY IN JACQUES RANCIÈRE

ABSTRACT : In his book *Aisthesis* (2011), Jacques Rancière records the multiple scenarios by which a regime of perception and interpretation of art is constituted and transformed by delegitimation of the artistic specificities and the boundaries that have long separated them from ordinary experience. Such a narrative endeavor constitutes the philosopher's last effort to disallow the notion of *modernity* as an explanatory category - and the problematic relationship it introduces between the course of history and the becoming of the arts. It also advocates a “counter-history of artistic modernity”, whose critical qualification for analyzing contemporary art this article seeks to evaluate.

Keywords : counter-history; modern and contemporary art; Rancière

Resumen: En su libro *Aisthesis* (2011), Jacques Rancière registra los escenarios múltiples por los cuales se constituye y se transforma un régimen de percepción y interpretación del arte al deslegitimar la especificidad en las prácticas artísticas y los límites que las han separado de la experiencia ordinaria. Este esfuerzo narrativo es un último intento del filósofo por negar la noción de *modernidad* como categoría explicativa, y la problemática relación que introduce entre el curso de la historia y el devenir de las artes. También aboga por una "contrahistoria de la modernidad

¹ Currículo: <https://orcid.org/0000-0002-2358-3902>. Docente do Departamento de História da Arte e do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da EFLCH/ Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), onde é responsável pela cadeira de Filosofia da Arte e Estética e co-responsável pela Linha de Pesquisa em Pós-Graduação “Arte, Política e Filosofia”. Doutor em Filosofia pela USP e pós-doutor pela UNESP, com pesquisas nas áreas de Filosofia da Arte e de Ciências da Linguagem na Université François Rabelais de Tours/França e no Centre d’Histoire et Théorie de l’Art da E.H.E.S.S./Paris. Autor, entre outras publicações, de Merleau-Ponty na trama da experiência sensível (Editora da UNIFESP, 2012) e tradutor/prefaciador de Georges Didi-Huberman, *A Pintura Encarnada* (Escuta & Editora da UNIFESP, 2012). Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de História da Arte, Universidade Federal de São Paulo/UNIFESP. E-mail: osvaldo.fontes@unifesp.br

artística", cuja calificação crítica para a leitura del arte contemporáneo este estudio pretende evaluar.

Palabras-chave: contrahistoria ; arte moderno y contemporáneo; Rancière

Introdução

Nos numerosos livros e ensaios que consagrou à linguagem da arte, Rancière continuamente afirma o viés revisionista de seu conceito de “regime estético”. Como se sabe, “Estética” nomeia a conceituação da arte que remonta, como disciplina filosófica, a meados do século XVIII. Entretanto, em perspectiva revisada, ela aponta para modos de percepção e formas de inteligibilidade que, de um modo ou de outro, marcam uma modernidade que prescindida da ideia de especificidade das práticas artísticas. A Arte como regime específico do sensível começa a existir apenas quando deixa de se reportar a caracteres excepcionais e a condições sociais favoráveis. Razão porque o regime estético postula, de imediato, um paradoxo: a Arte somente existe como domínio específico de experiência a partir do momento em que passa a acolher toda sorte de experiências, sensibilidades e objetos. Nesse sentido, pertencem à modernidade estética da Arte o teatro sem ação, o romance sobre o nada, a inexpressividade que vale como expressão de um mundo, a majestade do momento anônimo, dentre outros motivos. Rancière repetidamente afirma: uma arte é sempre mais que uma arte, “mais que a reunião de meios específicos de ordenar a palavra, os sons, as cores, os volumes ou os movimentos” (RANCIÈRE, 2011a, p.156-157, tradução nossa). Assim, a Arte mostra-se a experiência mesma, na modernidade, de liberação das categorias existentes para designar o que se é instado a aceitar como qualidade expressiva. De modo que o discurso estético nasce pari passu com uma arte que se impõe como singular indeterminado em oposição à universalidade das belas artes e das artes liberais (RANCIÈRE, 2004, p.15). Essa arte não necessita de uma “fusão dialética dos horizontes” – entre autor e espectador, ou mesmo entre espectadores – posto que atua nos registros de um dissenso, à revelia de toda prévia conceitualização ou normativa de qualquer ordem. No espaço aberto por tal liberalidade, é possível imaginar uma relação de igualdade entre sensibilidades e modos de expressão. Portanto, a chamada “Arte”, esse singular-plural empregado tão amiúde hoje, seria o lugar de certa utopia do igualitarismo (entre as abstrações dos estetas e as *arts and crafts* dos pragmáticos). O que não a impede, diga-se, de ser depositária de experiências bastante concretas. “Estético” deve ser, pois, entendido não como uma qualidade determinável a priori, mas como o registro de um sensível que dá a partilhar o que a noção de “modernismo” procurou apartar: um formalismo hermético e elitista e um vanguardismo aberto e aplicado.

Regime estético da arte e sua contra-história

A noção de “regime estético” é a contribuição singular de Rancière para um entendimento renovado da arte moderna. E seu livro *Aisthesis: cenas do regime estético da arte* constitui notável cenografia para a compreensão do alcance crítico dessa perspectiva. Trata-se de texto que se inicia pela recusa a um “conceito geral da arte ou da beleza” como elemento explicativo da história da arte, em favor do registro das “mutações das formas de experiência sensível, das maneiras de perceber e de ser afetado” (RANCIÈRE, 2011a, p.9). Importa, pois, uma história de reconfigurações da experiência sensível, instada a substituir a narrativa arquiconhecida acerca da autonomização das artes na modernidade. Trata-se de fazer falar um momento histórico-transcendental de revolução estética própria a “novas formas de visibilidade e de inteligibilidade” que jamais delimitam um conteúdo específico e que, *pour cause*, estendem indefinidamente seu horizonte metapolítico e o domínio de sua condição de possibilidade. Nesse intento, não há porque corroborar a oposição

comumente evocada entre as idealidades etéreas da arte e as condições prosaicas das práticas singulares de expressão.

Mais que os episódios de um percurso destinal da arte moderna, em *Aisthesis* são narrados acontecimentos de movimentação do tecido sensível e da forma de inteligibilidade do que chamamos no Ocidente, há dois séculos, a “Arte”. Acontecimentos em torno de modos de percepção, de regimes de emoção e de esquemas de pensamento que esclarecem o sentido artístico assumido por “uma forma, um luzir de cor, a aceleração de um ritmo, um silêncio entre as palavras, um movimento ou uma cintilância sobre uma superfície” (RANCIÈRE, 2011a, p.10, tradução nossa). Razão porque as “cenas” rancierianas abordam não tanto obras consensuais quanto as “redes interpretativas” que se formam em torno de singulares manifestações em escultura, pintura, poesia, romance, fotografia, teatro, dança, pantomima e cinema. Percorridos em sua descontinuidade temática, os ensaios de Rancière acompanham a lenta alteração de padrões de pensamento, enquanto apontam momentos de reavaliação instados a produzir coletivamente o que ele entende ser uma até agora obscura “contra-história da modernidade artística” (RANCIÈRE, 2011a, p.13). A constituição da sensibilidade artística moderna passaria não somente, como crê uma vulgata das concepções e esquemas dominantes, pela transformação formal de algumas artes como a pintura, mas também, e decisivamente, por certos protagonistas de movimentações imotivadas. A era estética seria aquela na qual a *aisthesis* perde a segurança de suas normativas, na qual o barulho da palavra e a manifestação do visível “não são mais regidos por códigos expressivos transcrevendo a majestade das condições, as deliberações do pensamento, ou as nuances do sentimento em signos sensíveis inequívocos” (RANCIÈRE, 2011a, p.146, tradução nossa).

Contra o desencanto de certo discurso situacionista, há tempos criticado por Rancière – o “pensamento do luto” que mistura o sublime kantiano e as sempre espetaculares denúncias do espetáculo, a fuga dos deuses e as desilusões da história – , seu texto destaca o que ele sempre preconizou como objeto primeiro no terreno estético: a ruptura de fronteiras que separam as artes entre si ou as formas da arte e as formas da vida, a arte pura da arte aplicada, a arte da não arte, a narrativa do descritivo e do simbólico. Razão porque, no “Prelúdio” de *Aisthesis* – termo a insinuar que será caso de uma rítmica das mutações do tecido sensível na modernidade – Rancière enumera imagens, objetos e performances que não pertencem comumente às belas artes: “figuras vulgares dos quadros de gênero, a exaltação das atividades mais prosaicas em versos liberados da métrica, acrobacias e palhaçadas de *music-hall*, edifícios industriais e ritmos de máquinas, fumaças de trens ou de navios reproduzidas por um aparelho mecânico, inventários extravagantes dos acessórios da vida dos pobres” (RANCIÈRE, 2011a, p.11, tradução nossa). Tais “intrusões da prosa do mundo” levam a Arte episodicamente a se redefinir, a mudar de registro: das idealidades da história, da forma e do quadro para as empirias do movimento, da luz e do olhar, modo de construir paradoxalmente seu domínio próprio misturando antigas especificidades e rompendo fronteiras que as separavam do mundo prosaico.

A “cena” como lugar de uma contranarrativa da modernidade artística

Para um pensamento que se faz renitentemente transversal, infenso a todo enclausuramento disciplinar, a “cena” é uma modalidade conceitual própria a contestar toda estrita indexação de meios e fins. Assim, a cena rancieriana não ilustra uma ideia geral; antes, ela apresenta singularidades, acontecimentos – um espetáculo circense, uma representação teatral, uma exposição, uma visita a museu ou atelier, um ensaio fotográfico ou jornalístico – inscritos na rede interpretativa que lhes dá sua ancoragem histórica. Essa rede mostra como uma performance ou um objeto “é sentido e pensado como arte”, mas também como uma proposição de arte e uma fonte de emoção artística singulares, uma novidade ou uma revolução na sensibilidade constituem “modos de a arte sair de si mesma” (RANCIÈRE, 2011a, p.12). A cena encarrega-se de inscrever a arte na

constelação de movimentos em que se formam os modos de percepção, os afectos e as formas de interpretação definidoras de um momento do sentimento estético. O que difere do ato de reter os conhecidos lineamentos de uma narrativa das excelências. A cena constitui uma “pequena máquina ótica”, no sentido em que sua escrita privilegia o descritivo mais que o analítico. Em lugar de textos normativos, *Aisthesis* convoca textos narrativos, poéticos, partícipes, ainda que involuntariamente, no deslocamento das fronteiras entre as diferentes artes, meios e materialidades. No mais, a cena “mostra o pensamento ocupado em tecer os liames unindo percepções, afectos, nomes e ideias, em constituir a comunidade intelectual que torna a trama pensável” (RANCIÈRE, 2011a, p.12, tradução nossa). Razão porque ela retoma as circunstâncias dos encontros imprevisíveis da arte e da vida, os acontecimentos que permitem verificar, no espaço do sensível e das palavras que o dizem, o conflito nodal das lógicas contraditórias e das razões antagônicas. Nesse sentido, a cena rancieriana realiza a preconizada inserção da formação ficcional dos regimes artístico numa lógica de sucessão dos “sentos comuns polêmicos”, num movimento contrário ao que Rancière chama a “costura não igualitária do comum” (RANCIÈRE, 2015b).

Percebe-se, pois, como a cena rancieriana é uma instância enunciativa não identificável num dado consenso teórico, mas partícipe da reconfiguração do campo da experiência. Seu objetivo é transformar o objeto de análise no sujeito de sua própria conceitualização, deixar que os sujeitos da prática desvelem os nós conceituais no âmago mesmo de suas práticas (DERANTY, 2013). Eis o engajamento que se quer de uma contranarrativa. Ela implica em resgatar momentos esquecidos, episódios a princípio secundários, em fazer justiça à profundidade conceitual de “práticas que mobilizam oportunidades e enfrentam as contradições do regime estético” (VIEILLES CAZES, 2016, tradução nossa). Colocar em contato direto com as emergências artísticas implica em reconfigurar os referentes no discurso mesmo que desfigura sua unidade conceitual e temporal, as antigas intrigas que lhes compunham ações e efeitos – no sentido mesmo que dá Rancière à fragmentação romântica, que desfaz os antigos poemas para deles fazer os germes de novos poemas.

A Estética como pensamento da arte pertence especificamente a um regime histórico da política, aquele dos tempos democráticos que abrem toda forma à capacidade do “qualquer um”. A Arte seria, então, o equivalente estético de uma lógica da política que “extravasa a contagem das partes, lugares e identidades” e embaralha a partilha do sensível, tornando existências obscuras e condicionadas pela necessidade “seres falantes e pensantes” (RANCIÈRE, 2011b, p.7-8). A Estética seria um acontecimento a mais num processo de deslegitimação de antigas regras de conveniência e verossimilhança. A cena é, assim, própria a pôr em evidência esse acontecimento, sua visibilidade, sua imprevisibilidade, seus modos de significação. Ela procura manifestar a particularidade de cada movimentação do tecido sensível na história da arte e a particularidade de seu próprio regime histórico. Enfim, a cena restitui às obras seu caráter inequivocamente contingencial, histórico.

A metáfora da cena age no saber segundo sua natureza de imagem: por sugestão, alusão, conotação e confrontação, e segundo sua própria lógica, que empresta pertinência e persuasão à experiência de mundo; imaginária e verdadeira, indubitável e a cada feita improvável, a cena o é á semelhança de tida representação teatral (CAMPION, 2011). Razão porque em *Aisthesis* a História se apresenta por diversificação, não por destinação, como as reviravoltas de um dissenso entre humanos que não tem origem conhecida nem resolução anunciada ou, em todo caso, definível. E como para tal história da estética não há interesse pelas obras canônicas nem legitimidade da hierarquia entre as artes, todas destinadas a se imiscuir na vida ordinária, misturar-se-á, sem maiores hesitações, os gêneros e os meios de expressão. Como Rancière sustenta em *A partilha do sensível* (2005, p.41), “o modelo teleológico da modernidade tornou-se insustentável, ao mesmo tempo em que suas distinções entre os ‘próprios’ das diferentes artes ou a separação de um domínio puro da arte”.

Interessado, pois, em fazer falar a ruína moderna da ideia de um “próprio da arte”, o teatro rancieriano da modernidade abre-se com a leitura da análise winckelmaniana do *Torso do Belvedere* (1764), um fragmento de mármore antigo e inexpressivo em seu caráter fragmentado, incapaz de contar uma história, ilustrar um perfil ou significar uma emoção determinada. E, sem se dar a qualquer tentação de descrever a apoteose destinal da arte, o livro conclui com a leitura das vidas inexpressivas proposta por James Agee em *Let Us Now Praise Famous Men* (1941), uma derradeira veleidade de ressoar os instantes ínfimos das vidas ordinárias na América de Greenberg, apologista de uma arte autônoma em seu hermetismo e autossuficiência. Assim postada, entre a perda de continuidade historicista e as transgressões sem futuro, a modernidade pode bem remontar a Hegel que, em visita ao museu de Munique com seus alunos, faz dos pequenos mendigos de Murillo os representantes da entrada da grande Representação no mundo do anônimo. Ela pode ainda solicitar recursos poéticos a um Mallarmé convencido que a linguagem se renova nas artes do movimento e do espaço, particularmente nas pantomimas dos pequenos teatros ou nos espetáculos de dança do *music-hall*. Ou pode se desvelar ao longo de incursões pelos desajustes dos corpos e o desarranjo das ações, dos malabarismos desenfreados dos irmãos Hanlon-Lees, trupe circense do começo do século XX, às peripécias filmicas de Carlitos, o artista que dança o balé do homem moderno, mecânico e ritmado. A modernidade adentra, ainda, ao teatro novo para ali observar uma vida ordinária que experimenta “a ação silenciosa do mundo” em Ibsen ou para frequentar o trágico imóvel dos objetos em Maeterlinck. O cenário pode bem se deslocar para a inauguração da *Turbinenhalle* de Berlim no outono de 1909, que abre a era da arquitetura industrial funcional, afirmação artística de toda uma sociedade. Ou acompanhar Rilke em visita à exposição de Monet-Rodin de 1889, onde os corpos se desagregam e a estatuária dá entrada a uma “multidão de indivíduos”, gestos e atitudes dispersas em fragmentos de gesso instados a capturar momentos insignificantes, uma multiplicidade de gestos despercebidos à procura de seu sentido, “pois que não mais governados pela linha reta do ponto de partida ao ponto de chegada” (RANCIÈRE, 2011a, p. 189 e 199, tradução nossa). A sensibilidade que acolhe as descrições que o jovem Rilke fornece da obra de Rodin é igualmente atenta à montagem cinematográfica de Dziga Vertov, para provar que o “cine-olho” é uma linguagem de ritmo ensandecido. Ritmo diverso, porém, é aquele que importa desvelar em Adolphe Appia e Edward Gordon Craig, que trabalham no teatro os recursos da nova *mise en scène* afeita à “marcha obstinada de uma vida que nada quer” (RANCIÈRE, 2011a, p.195). À evidência, no trabalho de consignação dos momentos em que a Arte encontra seus ritmos e contrarritmos, a performance de um anônimo acrobata circense pode bem equivaler à cenografia de uma peça de Ibsen. A cada feita, importa o processo de reconhecimento e de legitimação de um desdobramento do tecido sensível.

Esse percurso – “curtas viagens ao país do povo”, entre 1764 e 1941, como o caracteriza Rancière (2011a, p.14) – refuta os paradigmas do modernismo, que privilegiam a pintura e suas abstrações, no esquecimento das transformações precedentes que ajudam a fornecer um sentido diverso à chamada “revolução modernista”. Na “contra-história” consequentemente proposta, as cenografias reportadas não constituem meros exemplos ou episódios de uma narrativa maior. O heteróclito em marcha em diferentes práticas nunca se unifica em teoria global. Ao contrário, referidas a partir de testemunhos diretos, as práticas expressivas comentadas aparecem como configurações locais que mobilizam oportunidades e contradições de um renovado meio sensível de expressão, a um tempo novo mundo sensível e novo mundo social.

Rancière deliberadamente evita as referências usuais do modernismo para focalizar obscuras e disparatadas expressões artísticas. O intento é o de fazer aflorar afinidades improcedentes de modo a reconfigurar a narrativa em torno do modernismo artístico. Assim, a *Olympia* de Manet, o *Quadrado branco sobre fundo branco* de Malevitch ou a *Fonte* de Duchamp – a transgressão temática, a abstração pictural ou o *ready-made* – revelam-se apenas formas particulares de um paradigma anti-representativo muito mais amplo. Razão porque elas cedem lugar ao palhaço do

cinema, à dançarina do *music-hall* ou ao acrobata de circo, dentre outros. Se essa sensibilidade entende configurar uma contra-história das ideias convencionais da modernidade artística, é porque renega as narrativas da conquista por cada arte de sua autonomia, que se exprimiria por obras exemplares a provocar ruptura no curso da história, “separando-se a um tempo da arte do passado e das formas ‘estetizadas’ da vida prosaica”. Os sonhos de novidade artística e de fusão entre arte e vida são sustentados por um movimento que, no fim das contas, “tende a apagar as especificidades das artes e a misturar as fronteiras que as separam entre si como elas as separam da experiência ordinária” (RANCIÈRE, 2011a, p.13, tradução nossa). De modo que cada uma das 14 cenas que compõem *Aisthesis* coloca no palco da história inesperados personagens, lugares e datas, numa prosa animada de um movimento ditado pela descontinuidade que a História inspira: rítmica paradoxal e inventiva, retificadora, exortativa, contra a *doxa* modernista. Um modelo diverso de mutação histórica forçosamente se afirma, por “pequenas efrações”, contrário a uma “teoria das exceções”. Rancière o decifrou há tempos:

Uma história da arte é sempre reconstruída retrospectivamente com grandes efrações. Como se Kandinsky ou Malevich, mesmo um único quadro, tivessem sido revoluções na história da humanidade. Com Kandinsky, não mais se identifica os signos coloridos na tela com a figuração de qualquer coisa no mundo. Mas essa desidentificação já havia sido praticada no final do século XIX pelos teóricos do simbolismo. Eles já viam em pinturas figurativas as combinações abstratas de formas e sinais de Gauguin, por exemplo. Essas espécies de "acontecimentos" precisam ser realocadas em contextos mais amplos, em vez de se polarizarem em algumas grandes rupturas. A metade daqueles que escrevem sobre a arte moderna fazem como se o *Grand Vidro* de Marcel Duchamp tivesse sido um corte em dois na história da humanidade. O *Grande Vidro* deve ser inscrito em toda uma série de transformações das ideias e práticas da arte, das relações entre arte pura e arte aplicada, arte e não arte. Não se deve esmagar todo um paradigma estético com algumas grandes figuras que serão dotadas de um *páthos* metafísico e destinal. (RANCIÈRE, 2000, tradução nossa)

Ruína da história como arranjo de ações

À vista dos exemplos evocados em *Aisthesis*, ser moderno terá consistido em se demover de algumas correspondências regradas entre a expressão e as emoções e juízos que estas eram constringidas a ilustrar ou suscitar em um regime representativo (RANCIÈRE, 2011c, p.1). Nesse sentido, *Aisthesis* se prontifica a traçar itinerários inusitados na história do regime estético da arte, a ressaltar momentos nos quais sua lógica se condensa, se revela, inclui territórios inéditos e forja, para tanto, esquemas originais da sensibilidade. Essa empreitada refere uma crítica da representação em formas artísticas tomadas como momentos de uma grande metamorfose, de um processo de devir-vida da arte, que de um lado se autonomiza, e de outro se identifica com o ordinário das práticas da vida coletiva. Artistas circenses do impossível e dançarinas da luz moderna, cenógrafos do “drama imóvel” e o “poeta do mundo novo”: cada qual à sua maneira propõe modos de aceder a uma arte por assim dizer “aplicada”, uma arte que “habita e exprime” a vida preparada pela mescla de pura funcionalidade e de necessidade interior (RANCIÈRE, 2011a, p. 181-182). Eis, pois, o duplo registro do regime estético da arte: as metamorfoses e reconfigurações das partilhas do sensível, mas também a fragmentação, a mistura, a confusão das artes, a abolição das hierarquias artísticas, portanto a ruptura com as normativas do regime representativo.

O movimento de inclusão encenado em *Aisthesis* mostra que o regime estético é atravessado por um movimento de ruptura do modelo clássico da ação. A lógica representativa se apóia no princípio aristotélico segundo o qual um poema é um encadeamento de acontecimentos com uma razão.

Princípio hierárquico, avalia Rancière (2011a, p.199-200), pois que distingue entre aqueles que perseguem fins e conseqüentemente entram numa lógica de encadeamentos, e aqueles que vivem o cotidiano e participam de estados intermediários onde gestos nunca têm garantida sua singularização. Essa divisão sustenta todo o regime representativo. No regime estético, em contrapartida, dá-se a promoção de uma série de estados que negam a distinção inegociável entre passividade e atividade. A força do novo teatro de Ibsen, por exemplo, estaria em sua capacidade de se substituir às palavras para exprimir pensamentos e emoções, de romper com a lógica causal das intrigas e a semiologia da expressão das paixões (RANCIÈRE, 2011a, p.108). Tratar-se-ia de uma ruptura com a ideia de uma linguagem dos sentidos inteiramente motivada.

A personagem de Carlitos é, nesse tocante, particularmente exemplar: diante do olho mecânico da câmera, o vagabundo deixa entender que a arte moderna de algum modo se sente preocupada por um corpo à mercê das circunstâncias da vida. A fórmula da arte popular seria, então, revelada por uma performance imotivada: o personagem popular é o executante virtuoso de uma tarefa para a qual permanece indiferente. Uma performance cênica, egressa dos meios circenses, desposa as idas e vindas da vida em sua ausência de razão. Ela assim contrasta com uma arte dramática afeita às intrigas psicológicas e sociais que entendem mimetizar as razões da vida por encadeamento de causas e efeitos. Razão porque Rancière resgata reações de época a corpos entregues a estímulos implacáveis, ou que se solicitam em dinâmicas inusuais. Ele os interpreta como a entrada em cena dos *divertissements* modernos, da “civilização nova dos prazeres superexcitados, das doenças nervosas e das visões pessimistas sobre a evolução da humanidade” (RANCIÈRE, 2011a, p.114, tradução nossa). Assim, os brutais palhaços ingleses que tanto encantaram Mallarmé, ginastas de uma desorganização apoteótica do corpo, estão em perfeita consonância com as histéricas de Charcot, os desarranjados de Zola e os degenerados de Lombroso. A relação entre o inconsciente e o corpo se deixa forjar no cadinho histórico da histeria e outras degenerescências da norma social. Razão porque esses corpos pertencem a um mostruário capaz de construir, como o pretende *Aisthesis*, “a história de um regime de arte como aquela de um grande corpo fragmentado e da multiplicidade dos corpos inéditos nascidos dessa fragmentação mesma” (RANCIÈRE, 2011a, p.14, tradução nossa). Razão porque o trabalho plástico dos corpos de Rodin constitui um “poema da vida moderna”, por seu nervosismo e agitação desordenada, características do indivíduo moderno, “demasiado ocupado para poder conceber fins definidos e elaborar gestos precisos orientados para seu fim” (RANCIÈRE, 2011a, p.200, tradução nossa). Ruína da história como arranjo de ações, de seu modelo orgânico e esquemas estratégicos entre causas e efeitos, fins e meios. O modernismo, ao promover o paradigma da autonomia da arte – a imposição da “lenda dourada das vanguardas” e seu falseamento da história das perturbações artísticas do século –, teria ignorado as solicitações expressivas de uma “vida sem razão”.

A arte entre formalismos e revoluções

Aisthesis ganha força polêmica ao evocar seu alvo maior: Clement Greenberg e sua influente concepção do modernismo — aquela em que a arte vanguardista se separa do *kitsch* comercial ao tomar como objeto seu próprio *medium*. Interessa a Rancière ressaltar a contemporaneidade entre o momento em que James Agee e Walker Evans registram para um jornal a pobreza do Alabama e a publicação do célebre artigo de Greenberg sobre o *kitsch* na *Partisan Review*. Um artigo bastante representativo de certa vanguarda marxista estetizante que se enfastia da literatura humanista populista e advoga por uma separação clara entre a cultura popular, sempre perigosa, e a verdadeira arte, sempre revolucionária (RANCIÈRE, 2011a, p.304).

Cumprido entender que o que é chamado modernismo, desde Greenberg, é na verdade a liquidação do modernismo. O que podemos chamar verdadeiramente modernismo é completamente o oposto, a saber, como em Emerson, Chaplin,

Vertov, Agee, aquele desejo de integrar o todo da experiência à obra de arte. Se houve um projeto modernista, esse foi um projeto de união de arte e vida, e de maneira alguma um projeto de autonomia das obras. O que acontece quando Greenberg escreve seu artigo sobre o *kitsch*, quando Adorno constrói sua estética, é uma liquidação desse grande sonho modernista, ao dizer que a arte unida à vida dá de um lado Stalin e, de outro, a estética comercial da indústria do lazer. (RANCIÈRE, 2011b, tradução nossa)

Mais que o ideal de autonomia, “uma brincadeira tardia perfeitamente desinteressante”, julga Rancière, importa reter a contradição do projeto modernista. Como aquela do cinema vertoviano, que propõe montar “uma grande sinfonia do movimento”, na equivalência de todos os gestos e ações, mas que termina por se fechar sobre si mesma, pretensa representação do novo mundo social. Ao final de *O homem com a câmera* são meros espectadores que vêem o novo exposto em uma tela: “uma arte da mobilização geral que descobre em si o contrário, isto é, o jogo e o devaneio”. A intenção de fazer a arte da vida nova, conclui Rancière, se resolve numa espécie de “duplicata do lirismo democrático e do comunismo transformado em jogo”. E o modernismo se reduz a uma “oscilação sem fim entre a adoração panteísta do curso sem razão das coisas e o puro voluntarismo formalista” (RANCIÈRE, 2011a, p.17, tradução nossa).

Em vista de tal leitura, não seria despropositado indagar se a arte contemporânea peca por formalismo, fazendo das metamorfoses da vida um simples jogo das formas. Pode-se assumir que ela retorna em dados momentos às “velhas funções da ilustração moral” cuja inanidade há muito fora mostrada por Rousseau e Schiller? Fato é que, como adverte Rancière (2012, p. 76), não basta revirar ironicamente os símbolos da dominação para subvertê-la e escapar a sua lógica de absorção. Assim como permanece um risco ver em toda forma de arte como existência separada – isto é, alheia a posições consensuais – a vanguarda da alienação dos povos (2012, p.62). A vontade estratégica que caracterizou a revolução social estaria a salvo nas fileiras daqueles artistas contemporâneos prontos a reconhecer o dilema de toda convocação a uma revolução estética?

Aisthesis procura mostrar a entrada em cena do que anteriormente se considerava desprezível. Por isso mesmo tem-se a impressão que o livro suscita certa “sideração das metamorfoses súbitas” (VIEILLESZAZES, 2016) – um fragmento que se torna totalidade, a escultura uma arte do tempo, a dança ou o cinema uma escritura, a matéria um símbolo, um ser humano uma máquina. Em seu conjunto, *Aisthesis* quer fazer ver essa grande metamorfose, o devir-vida da arte, como uma indistinção que arruína todas as formas de correspondência ou adequação entre formas e ideias, assim como todas as distinções hierárquicas entre o nobre e o comum. De fato, Rancière fala de um espaço de indistinção, com a conseqüente negação das supostas especificidades das matérias e dos procedimentos expressivos. O meio sensível que a modernidade articula se apresenta como aquele de um desdobramento de potências e formas – “gestos de mundo, esquemas de mundo” – anteriores a toda especificação ligada a alguma particular disciplina artística. O *art nouveau* é, nesse tocante, emblemático em sua aspiração a uma natureza materializada em formas simplificadas, apresentadas como potências produtivas, plena processualidade. Assim, cruzam na mesma idealidade de movimento o traçado gráfico de um poema, os silêncios de um diálogo, a explosão de uma superfície, os movimentos de uma estatueta, os motivos florais de um móvel, enfim, toda iridescência de formas e corpos que, para além da mera função analógica, adquirem potencial de reverberação. A perspectiva é demonstrativa da denegação de todo esquema explicativo que dote a arte moderna de uma missão histórica, em favor de uma estética da indeterminação e da ruptura com a ordem dos fins. Valeria, aqui, reter in extenso a leitura rancieriana:

A arte autônoma que então é sonhada, entre a página de escrita, a partição sinfônica, o teatro de sombras, a pantomima ou a dança luminosa, mas também entre a mistura óptica das cores, a vibração da pincelada ou o espaço enclausurado

do quadro, aquela que em breve será sonhada entre a *mise en scène*, a fotografia ou o cinema, não é aquela cuja posteridade fixará a doutrina – a obra resistente, bem instalada na exibição de sua materialidade. É outra coisa: a arte que nega toda especificidade de matéria e se identifica com o desdobramento de um ato puro, inteiramente material em um sentido, pois que consiste em montagem de formas corporais sustentada por tudo quanto a técnica pode inventar; mas também inteiramente espiritual, porque ela não quer reter dos corpos mais que sua potência de criação de um meio sensível, e porque ela existe apenas no tempo de uma manifestação voltada a seu próprio desaparecimento (RANCIÈRE, 2011a, p.136, tradução nossa).

Não por acaso, Rancière percebe nessa forma espiritual da matéria que equivale a uma forma material da espiritualidade os sinais inequívocos de uma embriaguez da arte que em breve repercutiria em sua plena realização industrial. Em entrevista recente ele observa como “os engenheiros-artistas da Bauhaus ou os construtivistas russos puderam identificar a arte de seu tempo como a arte que cumpriria a vocação moderna da arte, aquela de uma perda de hierarquia e de especificidade que reservava aos artistas a tarefa de construção das formas e do mobiliário da nova vida” (RANCIÈRE, 2015a, tradução nossa). A modernidade teria assim traçado percurso diverso daquele apregoado por certa vulgata em torno da noção de “modernismo”.

Críticas e contracríticas, em torno do conceito de “modernidade”

Admita-se que na descrição rancieriana da passagem do regime representativo ao regime estético há uma inequívoca intenção de desmistificação. Não é sem interesse reter, nesse tocante, a severa crítica do historiador americano Hal Foster. Rancière tem razão em evidenciar que, por vezes, a razão cínica se disfarça de prática crítica na arte contemporânea. No entanto, o que ele oferece, não desprovido de arrogância, careceria de validade crítica. Foster argumenta, com alguma razão, que a deslegitimação da hierarquia de temas e gêneros como ato fundacional da vanguarda novecentista é algo sobejamente conhecido dos historiadores de arte. No mais, seriam meras quimeras os “atos estéticos” que Rancière evoca em *As políticas da Estética* (2006) como configurações da experiência passíveis de criar novos modos de percepção sensorial e novas formas de subjetividade política. Essa formulação de “atos estéticos”, analisa Foster, daria à arte uma ascendência que ela na verdade não possui. A possibilidade de a arte atual intervir efetivamente na “distribuição do sensível” está longe de ser uma evidência, ou mesmo uma possibilidade. “A arte não é páreo para as indústrias de imagem e informação que controlam e concentram ‘o sensível’ com tanta facilidade e eficiência”, finaliza Foster (2013, tradução nossa).

A crítica, diga-se, não carece de fundamento: pelo menos por enquanto, qualquer redistribuição do sensível através da arte contemporânea é mera aspiração e, quando confrontada com a “transformação das coisas em sinais” capitalistas, a arte crítica é pouco mais do que uma afabulação de teóricos. Assim, de discutível utilidade seria a deslegitimação rancieriana da história da modernidade artística: o artista crítico que a contra-história é instada a orientar, junto a renovadas promessas de emancipação, está fadado a persistir em um círculo vicioso.

Ainda que se possa alinhar com a proposta de inflexão de um discurso que sempre se propôs contínuo, não estaria Rancière, nas cenas que convoca em *Aisthesis*, dando razão a Foster em sua reticência quanto aos “filósofos da estética”? Estes, segundo ele, tenderiam a se fixar em um momento ou em um modelo de prática artística a fim de “ontologizá-los como arte”, e usar então esse dado reificado para seus próprios esquemas conceituais. Haveria, de fato, porque falar de uma “modernidade” do movimento, da indeterminação, da mistura? Mas o que entender por “modernidade”, pois que *Aisthesis*, um texto implicado na “mutação das formas de experiência

sensível e das maneiras de perceber e de ser afetado” (RANCIÈRE, 2011a, p.9), propõe deslocar as linhas de interpretação usuais?

“Modernidade” é termo equivocado se entende conotar tão somente gestos de ruptura, separando-os do contexto geral, interno e externo às artes, que os autoriza. A “autonomia” de que trata o modernismo não pode se reduzir a uma mera recusa do figurativo – essa perspectiva se contrapõe a uma proclamação “modernista” que, segundo Rancière, constitui na verdade uma liquidação do projeto modernista histórico. A revolução estética de algum modo diz respeito a algo mais amplo que as artes visuais. Haveria um fio, insuspeito, que religaria o movimento imóvel das ondas de pedra do *Torso do Belvedere* às ações desencarnadas das esculturas de Rodin. E há que se considerar que os arabescos engendrados pelos véus de Loïe Fuller, os corpos fragmentados dos “ginastas do impossível”, as pantomimas de Chaplin ou a metralhadora visual da câmera de Vertov nos falam mais, hoje, que qualquer manifesto. Seríamos modernos por força de outros esquemas que as fórmulas rebarbativas que multiplicam as sempiternas referências a Dada, Duchamp ou Malevitch. Rancière lembra como nos paradigmas do modernismo sempre é colocada em destaque a pintura, e como são esquecidas precedentes transformações suficientemente significativas para dar “um sentido completamente diferente ao que chamamos revolução modernista” (RANCIÈRE, 2011c, p.2). Se a noção de “modernidade” é assim desvalorizada, isso se deve ao fato de Rancière a pensar fora das explicações em torno do modernismo e seus postulados de desenvolvimento formal. As teses do modernismo devem ser entendidas a partir da promoção na esfera artística de equivalências sensíveis em oposição às hierarquias do representacional (HUSSAK, 2014, p.139).

Em entrevista recente, Rancière explica sua oposição à modernidade greenberguiana: moderna não seria propriamente uma autonomização dos diferentes meios, mas uma liberação de suas relações, o que implica na multiplicação de articulações e desvios. A própria superfície pictural, guardiã em Greenberg da pureza das formas, é testemunha de uma movimentação que ressoa alhures – como demonstra Mallarmé, que procura por um princípio de repartição no espaço para o poema cujo modelo ele busca nas coreografias do *music-hall*. Uma movimentação pela qual os diferentes meios se misturam e onde a arte se nutre ao mesmo tempo da “decomposição sábia do movimento e de sua recomposição cinematográfica, do *décor* e das luzes da cidade, das cores e da tipografia dos cartazes publicitários, dos ritmos novos da dança e de mil outras transformações percebidas como formas, ritmos, signos ou emblemas da vida moderna” (RANCIÈRE, 2015b, tradução nossa).

Essa perspectiva não impede, porém, indagar se todas essas cenas que procuram nos colocar em contato direto com insuspeitas emergências artísticas não recaem num paradoxo. Afinal, elas se tornam o suporte e o pretexto de uma enunciação filosófica que lhes preexiste, de uma oposição com ares de transcendente, aquela entre o regime estético e o regime representativo – em termos rancierianos, a oposição entre a Política (que desenha o espaço das coisas comuns) e a Polícia (.que faz a distribuição do comum e do privado). Na cisão interna de um continuísmo narrativo, a “máquina imersiva e enumerativa” das experiências tenderia quiçá a se desarranjar e nos contar a súbita projeção do novo sobre o que o fundaria de fato, qual seja, o “binômio estético-político originário” (VIEILLESCAZES, 2016). Esta crítica não deixa de se assemelhar à ressalva de Foster: “Rancière nos conta uma história que já conhecíamos; e que de novo tem apenas sua articulação na expressão ‘ regime estético da arte’”. Donde a defesa de posições inconsequentes, se não absurdas, cujos nobres princípios o impedem de perceber a obscenidade.

Essas críticas, por sua severidade, convidam a alguma contrapartida. Considere-se, pois, a cena 14 de *Aisthesis*, que parece constituir um paradigma no trato rancieriano com a relação entre arte e política. Ela começa com uma longa descrição de objetos heteróclitos pertencentes à miséria do meio-oeste americano. Essa descrição vem do livro que assinam em comum o fotógrafo Walker Evans e o jornalista James Agee, *Let Us Praise Famous Men*. Os personagens desse livro

inscrevem-se numa cultura do *kitsch*: "uma arte e uma literatura populares e comerciais, feitas de cromos, de capas de revistas, de ilustrações, de imagens publicitárias, de literatura superficial e sentimental, de história em quadrinhos, de música de rua, de claquetes e de filmes hollywoodianos, etc, etc." (RANCIÈRE, 2011a, p. 305, tradução nossa), Aqui, Rancière cita a definição que faz dessa cultura ("dejetos da cultura refinada") Greenberg, em seu artigo de 1939 na *Partisan Review*. É contra essa definição e sua aplicação discriminatória que ele se insurge.

Vê-se como *Aisthesis* se encerra quando começa a arte contemporânea como desvio do conteúdo da experiência comum rumo aos meios de sua prática. Colocar a celebrada teoria greenberguiana do modernismo ao final de uma longa contranarrativa implica em mostrar como o regime estético não deve ser identificado com os princípios do modernismo, aqueles que dividem a cultura em "alta" e "baixa", enquanto transformam a arte em uma identidade baseada unicamente em sua própria história. "O tempo passou para viagens de artistas e escritores entre o povo e a 'cultura popular', formas de arte que procuravam transcrever os ritmos da sociedade industrial, os feitos do trabalho e a luta dos oprimidos, novas formas de experiência urbana e sua disseminação em todas as esferas da sociedade" (RANCIÈRE, 2011a, p.306, tradução nossa).

A eficácia crítica das cenografias rancierianas, em vista da arte contemporânea

Essas passagens finais suscitam, de direito, a questão sobre a relevância, hoje, de se repensar a história do modernismo e sua repercussão junto à arte atual. Em sua época, Greenberg e os intelectuais marxistas que o cercavam quiseram virar a página de certa arte itinerante e engajada do *New Deal*. Eles entendiam proclamar o fim de uma sensibilidade capaz a um tempo de esposar os ritmos acelerados da indústria, da sociedade e da vida urbana, e de dar ressonância aos minutos mais ínfimos da vida ordinária (RANCIÈRE, 2011a, p.307). De modo que a derradeira cena de *Aisthesis* denuncia, sob uma luz crua, a demanda por uma humanidade implicitamente negada àqueles que não compactuavam dos mesmos pendores formais – "demanda que se desenvolve durante dois séculos, nos dois regimes modernos da estética e da democracia" (CAMPION, 2011, tradução nossa). O desconforto de Agee com os relatórios bem-intencionados e com o filme de John Ford, *Vinhas da ira*, assemelha-se àquele de Rancière com uma série de imposturas do nosso tempo, perpetradas como sempre pela velha estética elitista, mas também pelas vanguardas progressistas que falam em nome de sua ciência ou de sua estética (modernista), ou de sua estética constituída em ciência.

Aisthesis deixa clara, pelo jogo de forças que operam em suas cenas, a necessidade de evitar uma perspectiva desimplicada, seja aquela da estética clássica, que continua a invocar os valores de uma Beleza apartada – mesmo porque uma beleza moderna é "sem regras nem lugares próprios, sem garantia e sempre à beira de seu apagamento nas diversas variedades do trivial: a platitude, o jornalístico, a imagem publicitária, o barulho da rua, etc" (RANCIÈRE, 2015b, tradução nossa) –, seja aquela de uma ciência da economia e da política que pretende falar em nome do povo, conceder-lhe o benefício de compreensão de sua condição. Talvez seja de interesse reter, uma vez mais *in extenso*, as palavras de Rancière:

Alguns desejam que a arte inscreva sob uma forma indelével os horrores do século. Outros querem que ela ajude os homens de hoje a se entenderem na diversidade de suas culturas. Outros ainda nos explicam que a arte hoje produz - ou deve produzir - não mais obras para amadores, mas novas formas de relações sociais para todos. Mas a arte não trabalha para tornar os contemporâneos responsáveis pelo passado ou para construir melhores relações entre diferentes comunidades. Ela é um

exercício dessa responsabilidade ou dessa construção. Ela é na medida em que toma em sua igualdade própria os diversos tipos de artes que produzem objetos e imagens, resistência e memória. Ela não se dissolve em relações sociais. Ela constrói formas efetivas de comunidade: comunidades entre objetos e imagens, entre imagens e vozes, entre rostos e palavras, que tecem relações entre passados e presente, entre espaços distantes e um lugar de exposição. Essas comunidades não reúnem senão ao preço de separar, não aproximam senão ao preço de criar distância. Mas separar, criar distância, é também colocar as palavras, as imagens e as coisas numa comunidade mais ampla dos atos de pensamento e de criação, de fala e de escuta que são se chamam e se respondem. Isso não é desenvolver bons sentimentos nos espectadores, é convidá-los a entrar no processo contínuo de criar essas comunidades sensíveis. Isso não é proclamar que todos são artistas. Isso é dizer que a arte sempre vive da arte que ela transforma e que desperta a cada feita. (RANCIÈRE, 2010, tradução nossa)

A era romântica opõe à poética da ação, do personagem e do discurso uma poética dos signos: o que passa a propor a história não é mais o encadeamento causal de ações “segundo a necessidade ou a verossimilhança” (RANCIÈRE, 2005, p.55), segundo a “máquina causal da intriga” teorizada por Aristóteles, mas o que faz “vibrar a alma impessoal do mundo numa vida individual” (RANCIÈRE, 2011a, p.142-143, tradução nossa), o “poder de significação variável dos signos e dos conjuntos de signos que formam o tecido da obra” (RANCIÈRE, 2010b, p.181, tradução nossa). Como se vê, a arte moderna mostra-se fundamentalmente uma forma de reinscrição, de reagenciamento de signos, sua extração do consenso, que Rancière identifica com precisa forma de leitura da história. Recentemente, em face do atual divórcio entre a explicação do mundo e a capacidade de transformá-lo, ele reafirmou sua fé nos movimentos de criação de “espaços de vida coletiva não dependentes da lógica econômica dominante”, iniciativas que ele entende de abertura de brechas – incursões do artístico na matéria do real, nas espacialidades e temporalidades dominantes. Rancière sempre contou com a capacidade disruptiva da arte, capacidade de promover a “re-disposição dos objetos e das imagens que formam o mundo comum” (RANCIÈRE, 2005, p.46). Realidade ou ilusão?

Uma vez mais, é a forma teatral que fornece subsídios a alguma resposta. O tema é caro a Rancière, como se sabe. Continuamente, ele mostra a deslegitimação contemporânea da ideia de teatro como cena de resgate de uma consciência política. Sua crença na cena como instrumento de análise não o demove da evidência de uma tensão entre um teatro entendido como um grito prolongado e um teatro considerado como assembléia do povo, entre uma intensidade cênica, capaz de romper com formas dominantes de singularização, e um lugar de conagração, a revivificar o sentido do coletivo. É a partir dessa discrepância que se deveria reconduzir a questão da eficácia crítica das cenografias rancierianas.

Não há politização da estética, mas manifestação nova da imbricação dos dois: as dramaturgias teatrais ou as cenografias de exposições repõem em cena a materialidade do mundo e a violência das relações sociais contra a visão consensual de um mundo neoliberal imaterial e ‘soft’. Os ativistas do cortejo de cabeças denunciam o som execrável da sonoplastia sindical e as velhas bandeiras com slogans monocórdios,. As fronteiras se tornam porosas. (RANCIÈRE, 2018, tradução nossa)

Se então é possível e necessário, complementa Rancière, criticar as pretensões exageradas do teatro em mudar o mundo, importa ainda permanecer atento às trocas constantes entre as práticas da arte e os engajamentos estéticos no coração mesmo de todo combate político. Um Rancière ingênuo quanto à inscrição das obras num mundo de igualdade, onde a fronteira entre arte e não arte nunca

se constitui? Quimérico seu anseio de estetização de uma redistribuição dos espaços e dos tempos? Retórica sua prerrogativa de estetização do real, por força dessa falência das iniciativas de politização da arte? Atente-se ao balanço final que ele faz de nosso tempo, preconizando uma dimensão estética no coração da política:

Não estamos em um desses momentos em que uma forma de arte se presta particularmente a retratar um mundo sensível e as possibilidades que ele contém, como o romance o fez no século XIX, as artes da performance (incluindo a dança) no início do século XX ou o cinema em seguida. Estamos, antes, em um momento de indistinção entre as artes. E é isso que "arte contemporânea" significa. A fusão das artes, que fora uma utopia da época simbolista, tende a se tornar o ordinário da arte. (RANCIÈRE, 2018, tradução nossa)

Há tempos Rancière já afirmara que a chamada “crise da arte” advinha do fato de novos dispositivos confundirem um conceito de modernidade que insiste em permanecer nos limites formais do quadrado branco sobre fundo branco. Os artistas constantemente renegam seu próprio médium, misturam seus meios e procedimentos com as formas da vida cotidiana. O que não deixa de alimentar uma situação de indiscernibilidade. Ora, ele se pergunta (2000), a estética e as políticas não viveriam justamente dessa indiscernibilidade permanente? Esse quadro de indiscernibilidade, Rancière o assume no registro otimista de um regime da arte em que esta não mais se define a partir de práticas específicas, mas através da modalidade dos objetos sensíveis produzidos: todo um deslocamento, um enquadramento diverso, uma prática social deslocada que ingressa nas searas da arte. “Democratismo estético”, ajuíza Rancière (2012, p.64), que de certo modo legitima a proposta expositiva de *Aisthesis*: “ausência de critérios imanentes às próprias produções da arte, [e] ausência de separação entre as coisas que pertencem à arte e as que não pertencem”. Consequentemente, uma polivalência política das formas contemporâneas da arte (RANCIÈRE, 2011a, p.38). A revogação dos grandes temas da arte? Desde o romantismo, explica Rancière (2000), há uma redescoberta da pintura de gênero, da natureza morta; uma poesia do banal que se identifica com a glória do aparecer em Hegel ou com a poesia do vazio em Flaubert. Ainda, isso passa pelo impressionismo, ou pelas misturas do circo, da feira e da pantomima do começo de século XX. Recordem-se, ainda, as estratégias diversas do banal no dadaísmo e no surrealismo. De modo que a carência de identificação dos objetos que compõem a arte atual somente inquieta os modernistas “porque isso denuncia a identificação sorrateira operada pelo modernismo entre a autonomia da arte e o artesanato do artista” (RANCIÈRE, 2000).

No mais, até que ponto é possível esperar por uma “redistribuição do sensível”? Sob pretexto de levar princípios a sua radicalidade extrema, Rancière entregaria apenas armas inofensivas, “para uso de um ‘n’importe qui ‘ que não vive em parte alguma, de um povo que nunca existiu, não existe e jamais existirá” (VIEILLESZAZES, 2016, tradução nossa). A condição pós-crítica supunha libertar de velho enredamento – da mediação representativa e da imediatez ética, do choque estético das sensorialidades diferentes e da correção representativa dos comportamentos (RANCIÈRE, 2012, p.66) –, mas na maior parte do tempo apenas ajudou um relativismo que tem pouco a ver com pluralismo. Essa crítica, importa sublinhar, de certo modo retorna contra Rancière a reprovação que ele mesmo fizera à arte relacional de Nicolas Bourriaud: esta faz apelo a um sujeito único como pré-condição de uma “comunidade partilhada”. No fundo, seu anseio por “colmatar as falhas do liame social” não atenta às identidades pulverizadas de hoje, ao sujeito dividido e incompleto da atualidade (RANCIÈRE, 2004, p.80).

Ora, em *O espectador emancipado*, Rancière já soubera fazer suas distinções do “saber desencantado do reino da mercadoria e do espetáculo, da equivalência de qualquer coisa com qualquer outra e de qualquer coisa com sua própria imagem” (RANCIÈRE, 2012, p.34-35). Não

entendendo engrossar as fileiras dos melancólicos da esquerda, ele não vê como flertar com um “novo furor de direita” que deseja a retomada de formas tradicionais de autoridade. Rancière persevera, pois, em sua defesa da identidade entre emancipação social e emancipação estética. Na introdução de *Aisthesis*, ao afirmar a revolução social como “filha da revolução estética”, ele entende que as tentativas de negar tal filiação transformaram a tradição crítica em uma espécie de “polícia de exceção” (RANCIÈRE, 2011a, p. 17).

Na perspectiva da interpretação plástica que Marcel Broodthaers propõe do poema de Mallarmé, Rancière afirma uma indiferenciação doravante de base na contemporaneidade: “que as palavras se façam formas e que as formas se façam atos, isso quer dizer também que a vida não mais se separa de sua imagem, que a vida material não mais se separa nem de uma idealidade artística nem de uma idealidade política” (RANCIÈRE, 2008, tradução nossa). O lado político da operação do artista belga não escapa a Rancière, relativo a um sentimento de certa inoperância da distinção mallarmaica entre as “palavras da tribo” – destinadas à “universal reportagem” dos jornais, justamente ; aquelas que se troca como uma moeda – e a “palavra essencial” que “remunera o déficit das línguas”. Quando Broodthaers faz desaparecer a experimentação escritural de Mallarmé na indiferença das linhas pretas, ele acentua tão somente o trabalho do artesão que desaparece na tela e se fantasmagoriza no fetiche. Se toda forma de estética comporta uma dimensão política é porque inevitavelmente comporta um “devir-coisa” ou um “devir-mercadoria” doravante incontornável. “A arte que denuncia o devir-mercadoria, resume Rancière (2008), é também a arte que realiza honestamente o princípio desse devir-mercadoria”.

Uma cena de *Aisthesis* em torno de Émile Gallé procura reconstituir uma história das artes decorativas que, contrariamente ao que diz a *doxa* modernista, naturalmente preguiçosa (RANCIÈRE, 2011a, p.290), cria muitas das condições de pensabilidade da arte do século XX ao mostrar que há arte lá onde é caso de criar um meio de vida. Um artesão de móveis e vasos, usualmente associado ao gosto dos mais abastados, pode bem ilustrar uma regeneração estética, um ideal renovado da arte social pelo simples fato de sua obra se inscrever num movimento de inserção das artes junto aos fins práticos, aos modos de vida que elas procuram doravante aparelhar. O que brilha no colo da elegante de salão, analisa Rancière (2011a, p.164), é a inscrição na jóia de Lalique de uma “vida impessoal”: flores, insetos, paisagens tornados formas do mundo, “manifestações singulares da grande vida anônima” que o artesão compôs e que o comentador entende estar ao alcance das classes trabalhadoras. Estética nova da indiferença, arremata Rancière, da arte em relação a seu objeto e ao lugar de sua exposição. Majestade indiferente das formas, que permite a transição desimpedida entre as pedras preciosas de Lalique, os cachos de uvas dos despreocupados mendigos de Murillo e a poeirinha que produz acontecimento na vida de Emma Bovary (RANCIÈRE, 2011a, p. 165). Uma equivalência reversível entre o novo mundo das formas emancipadas da arte e o *décor* da vida moderna ou da prosa do mundo. Por fim, o trabalho do ornamento mostra-se resposta exemplar a uma constatação arriscada: é a mesma emoção que experimentam o homem de poder, o miserável das ruas, a provinciana e o artesão pródigo na criação das formas.

Considerações finais

Por meio de leituras como esta *Aisthesis* mostra que devemos esquecer os lamentos cansados sobre o poder do mercado de arte (McCarthy, Koons, Kapour e cia.). A política da arte e da estética estaria em outro lugar: nem no puro voluntarismo formalista nem na ilustração moral, atitudes que ainda se exacerbam nas artes contemporâneas. Mesmo porque é a tensão constitutiva da arte, entre militantismo e desengajamento que faz dela uma promessa de emancipação. Ela pertence à

apreensão (não à aquisição) de um objeto que rompe com as divisões costumeiras de trabalho e nos coloca em um estado de indiferença contemplativa que pertence a todos e a ninguém.

De um espetáculo de rua ao movimento da pantomima, a arte, assim como a política, está sempre, inteiramente, na manifestação de uma performance sem precedentes. Daí as dificuldades para definir o papel social do artista, as dificuldades que a arte encontra para restaurar o elo comunitário, pois sua dimensão crítica se dissolve hoje no contexto consensual, comercial e midiático. Tornar a arte como uma mediação social está agora limitado a algumas figuras específicas. O artista contemporâneo pode ser um arquivista (testemunha da memória coletiva, como Christian Boltanski); um mediador social (inventor de novas formas de proximidade à maneira de Pierre Huyghe); ou, finalmente, um mago (que joga com analogias, o mistério e o estranho, como Bill Viola). Uma vez que os modelos de arte engajada ou de arte pela arte marcaram seus limites, Rancière relança a questão: onde se elabora hoje uma nova modernidade democrática? (LASOWSKI, 2013, tradução nossa)

Rancière acredita que uma “arte coletiva” promovendo a partilha do sensível se qualifica na oposição aos espaços de sociabilidade edulcorada ou a mal disfarçados em assistencialismos gramourizados. Em reação à recepção estereotipada do público, essas manifestações promoveriam, na língua do autor, uma autêntica “política do anônimo” (RANCIÈRE, 2005, p.74). Rancière caracteriza, de modo singular, o “anônimo” como “coletivo de enunciação e de manifestação que identifica sua causa e sua voz com qualquer outra, com as de todos aqueles que não têm direito de falar” (RANCIÈRE, 2004, p.85). Em resumo: essas manifestações dariam visibilidade a “formas de vida” que desafiarão as “práticas de consenso”. Isto porque, ao “outorgar àqueles que não têm nome um nome coletivo”, estariam “requalificando uma situação dada” (RANCIÈRE, 2004, p.83). A bem da verdade, há sempre o risco desses “coletivos de enunciação” não adquirirem a força política almejada caso a visibilidade do “devir anônimo” fique restrita aos profissionais da área ou ao grupo dos *connaisseurs*. Ou então, a ameaça desses coletivos se dissolverem na universalidade abstrata da comunicação (deslocamentos provocativos, mudanças de circuito como estratégia de visibilização, etc) (FABBRINI, 2014, p.56). Entretanto, caso não se acate a hipótese da dissolução da arte na comunicação, ou seja, a convicção que a arte só adquire existência quando paradoxalmente se “desrealiza”, ao se tornar imagem (ou evento cultural), pode-se ao menos admitir que há nessas manifestações um efetivo embate entre as representações que envolvem a arte e a imagem oficial da realidade difundida pelo discurso publicitário, transmitida pelos meios de comunicação, e organizada por uma ideologia *light* de consumo cultural. Mas é desse embate que resultaria a efetividade de uma “arte crítica” na qual “a estética adquiriria uma política própria” distinta da “estetização da política”, considerada como generalização do estético ou como disseminação cultural (RANCIÈRE, 2004, p.86). Do contrário, a arte contemporânea arrisca reeditar a condescendência para com a arte dos desfavorecidos própria aos herdeiros de Greenberg que Rancière tanto critica.

Pergunte-se, por fim: haverá futuro para um modelo crítico da arte quando se sabe que “as intenções, os procedimentos e a retórica justificativa do dispositivo crítico quase não variam há décadas” (RANCIÈRE, 2012, p.68)? Sabe-se o enfascio de Rancière com os dispositivos da arte que se apresentam como produtores soberanos de relações sociais. Invariavelmente, eles se anulam pelo fato de simplesmente anteciparem seus efeitos, e por recorrerem ainda à antiga lógica representativa na qual o espaço museal garante a pseudo-realidade de um efeito de subversão (RANCIÈRE, 2012, p.71-72). Como então não sucumbir, em época de múltiplos emponderamentos, às tentações de uma arte tornada etnográfica (FOSTER, 2014, p.159-186), que volta a recolher os signos que permitem fazer sentir, de modo peremptório, uma condição social (RANCIÈRE, 2011a, p.292)? Sempre é legítimo lembrar, como arremate, que o otimismo rancieriano bem poderia se emblematizar naquele

inventário de Agee dos elementos ínfimos que participam do “entrelaçado infinito e irrepitível das relações entre seres humanos”, do ambiente, dos acontecimentos e das coisas que resultam na atualidade de alguns indivíduos, por mais simples que sejam. Modo de definir “uma arte para além da arte”, uma vez tendo renunciado ao “acordo regrado das coisas mostradas e de seu sentido consumível” (RANCIÈRE, 2011a, p.293-294, tradução nossa).

Referências

CAMPION, P. L'esthétique comme régime de l'Art, compte rendu du livre de Jacques Rancière, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, 2011. Disponível em <http://pierre.campion2.free.fr/cranciere_aisthesis.htm>. Acesso em 25 jun. 2019.

DERANTY, J.-Ph. The Symbolic and the material: a review of Jacques Rancière's *Aisthesis: scenes from the aesthetic regime of art*. *Parrhesia* n°18, 2013, p.139-144. Disponível em <http://infinitemiledetroit.com/PDF_files/parrhesia18_deranty.pdf>. Acesso em 25 jun. 2019.

FABBRINI, Ricardo. Fronteiras entre arte e vida. *Revista ArteFilosofia*, n° 17, dezembro 2014, p.41-60.

FOSTER, H. What's the problem with critical art? *London review of books*, n°19, 10 outubro, 2013, p.14-15. Disponível em <<https://www.lrb.co.uk/v35/n19/hal-foster/whats-the-problem-with-critical-art>>. Acesso em 23 jun. 2019.

_____. O artista como etnógrafo. *O retorno do real*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo : Cosac Naify, 2014, p. p.159-186.

LASOWSKI, A. W. *De l'art populaire à l'émancipation politique*. Disponível em <<https://laviedesidees.fr/De-l-art-populaire-a-l.html>>. Acesso em 24 jun. 2019.

RANCIÈRE, J. *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris :Galilée, 2011a.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. Entretien à Eric Loret. *Libération*, 17 novembre 2011b. Disponível em <http://www.editions-galilee.fr/images/3/p_9782718608525.pdf>. Acesso em 25 jun.2019.

_____. A ficção documental: Marker e a ficção da memória. *Arte& Ensaios*, n° 21, 2010b, p.179-189. Disponível em <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae21_Jacques_Ranciere.pdf>. Acesso em 29 jun. 2019.

_____.Entretien avec Jacques Rancière, par Bertrand Dommergue : Où en est l'art? *Mediapart*, 31 agosto 2015a. Disponível em <<https://blogs.mediapart.fr/bertrand-dommergue/blog/310815/entretien-avec-jacques-ranciere-ou-en-est-lart>>. Acesso em 22 jun. 2019.

_____. Entretien avec Jacques Rancière sur la Plastique et le Sens Commun, par Thierry Briault, 25 nov. 2015b. Disponível em <<https://blogs.mediapart.fr/thierry-briault/blog/251115/entretien-avec-jacques-ranciere-sur-la-plastique-et-le-sens-commun>>. Acesso em 23 jun. 2019.

_____. Jacques Rancière Le tombeau de la fin de l'histoire. Entretien par Yan Ciret . *Artpress*, n° 258, junho 2000. Disponível em <<http://cosmos-yan-ciret.org/le-tombeau-de-la-fin-de-lhistoire/>>. Acesso em 29 jun. 2019.

_____. *Le Moment esthétique de l'émancipation sociale*. Propos recueillis par Aliocha Wald Lasowski DdL, n°007, septembre-octobre 2012a. Disponível em <http://www.editions-galilee.fr/images/3/p_9782718608525.pdf>. Acesso em 27 jun. 2019.

_____. *A partilha do sensível*. Estética e Política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. Jacques Rancière : Entre esthétique et politique, les frontières deviennent poreuses . Entrevista para Le Monde, 5 julho 2018. Disponível em <https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/07/05/jacques-ranciere-entre-esthetique-et-politique-les-frontieres-deviennent-poreuses_5326146_3232.html>. Acesso em 27 jun. 2019.

_____. *O que significa "Estética"*. Trad. de R. P. Cabral, 2011c. Disponível em <<http://www.proymago.pt/Ranciere-Txt-2>>. Acesso em 21 jun. 2019.

_____. *L'espace des mots : de Mallarmé à Broodthaers*. Musée des Beaux Arts de Nantes. 2008.

_____. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005. Disponível em <<http://www.perrorabioso.com/sites/default/files/Ranciere-Sobre-Politic-esteticas.pdf>>. Acesso em 28 jun. 2019.

_____. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

_____. *Dissensus: on politics and aesthetics*. Londres: Continuum, 2010.

VILEILLES CAZES, N. L'impasse estético-politique de Jacques Rancière, 2016. Disponível em <<http://revueperiode.net/limpasse-esthetico-politique-de-jacques-ranciere/>>. Acesso em 22 jun. 2019.